

Joana de Fátima Rodrigues

LITERATURA E JORNALISMO EM
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ : UMA LEITURA DE CRÔNICAS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
SÃO PAULO
2005

Joana de Fátima Rodrigues

LITERATURA E JORNALISMO EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ :
UMA LEITURA DE CRÔNICAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Professora Dr^a. Ana Cecília Arias Olmos

São Paulo

2005

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é mostrar como as relações entre Literatura e Jornalismo se mantêm nas crônicas de Gabriel García Márquez produzidas no período entre 1980 e 1984 e publicadas no jornal colombiano *El Espectador*, de Bogotá. A partir de um recorte temático sobre o conjunto de 167 crônicas reunidas no volume *Notas de Prensa 1980-1984* constituiu-se um corpus reduzido para a análise de tais relações, o que resultou no reconhecimento de traços literários no discurso jornalístico desses textos, assim como a outra via desse imbricamento, constatou as projeções de estratégias jornalísticas no campo da produção narrativa do escritor colombiano.

PALAVRAS - CHAVE

Crônica – imbricamento – narrativa hispano-americana – estratégia literária – discurso jornalístico

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to show how the relationships between Literature and Journalism are maintained in Gabriel Garcia Márquez's chronicles produced between 1980 and 1984, and published in the Colombian journal El Espectador, from Bogotá. Starting from a thematic segment over a whole unity of 167 chronicles reunited in the book Notas de Prensa 1980-1984 a reduced corpus was established for the analysis of those relationships, which resulted in the recognition of literary traces in the journalistic discourse of those texts, as well as the opposite way of this imbrication detected the projection of journalistic strategies in the Colombian writer's narrative production.

Key words

Chronicle – imbrication – spanish-american narrative – literary strategy – journalistic discourse

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	i
I – A PRÁTICA JORNALÍSTICA NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	1
1.1. Barranquilla: um extraordinário mundo novo	7
1.2. Uma <i>Crónica</i> à vista	10
1.3. Cartagena: um retorno inteligente	12
1.4. Valorização do estilo	15
1.5. Valledupar: viagem ao centro da história	18
1.6. Bogotá: a hora e a vez da reportagem e da crítica cinematográfica	37
1.7. Europa: provas de fogo sob o frio	31
1.8. O passo-a-passo de uma guerra que não explodiu	36
1.9. Caracas: experiências ímpares de jornalismo e política	40
1.10. Cuba e México: mudanças significativamente marcantes	43
1.11. Colômbia: laços ternos mas ideológicos	48
II – UM INTELLECTUAL DE SEU TEMPO	54
2.1. Conexões delicadas	61
2.2. Militância zero	63
2.3. Perspectiva independente	65
2.4. Anos 80: década marcada pela violência	67
2.5. Nas crônicas, um olhar pontual	70
2.6. Narrador com identidade	79
2.7. Autocrítica	81
2.8. Alternativa metafórica	83
2.9. Crítico voraz em favor da América Central	85
2.10. Envolvimento total	92
2.11. Alerta para uma nação tomada por armas	94
2.12. De geração para geração	96
2.13. Apelo à ficção	101
2.14. Um contexto ácido	103
III – GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E A TRADIÇÃO DA CRÔNICA NA AMÉRICA HISPÂNICA	108
3.1. Modernismo e jornalismo	116
3.1.1. Parcerias preciosas	118
3.1.2. Verve marcante	122
3.2. Herança enviesada	123
3.3. Leitura com descontração	125
3.4. O ofício de escrever	128
3.5. Diálogo literário	134
3.5.1 A imaginação é uma das loucas da casa	140
3.6. Um profissional como outro qualquer	144
3.7. Peculiaridades de um processo	152
3.8. De bem com o tempo	157
IV. Conclusão - Algumas palavras iniciais para uma conclusão	i
V. BIBLIOGRAFIA	
5.1. DO AUTOR	160
5.2. GERAL	164

Introdução

Na obra de Gabriel García Márquez o jornalismo ocupa um espaço de fundamental importância na medida em que funcionou como um laboratório da escrita. Embora tenha produzido um número expressivo de trabalhos jornalísticos, o objetivo principal desta dissertação está centrado na produção de suas crônicas. A atividade de García Márquez como cronista inicia concomitantemente à sua trajetória jornalística, no entanto, a consagração dessa vertente literária do escritor acontece a partir de 1980. Data que marca seu retorno às páginas do jornal *El Espectador*, de Bogotá o mesmo periódico que ele havia deixado há 20 anos, quando publicou o último texto da série *Jirafas*, coluna diária mantida por mais de um ano sob o pseudônimo de Septimus, nome inspirado no personagem de Virginia Woolf.

Levado pela necessidade de retomar o ritmo da escrita jornalística, uma vez que estava afastado das redações e dividia suas atividades entre compromissos políticos, reportagens de campo e a produção de seus romances, García Márquez assume a tarefa e volta, em outubro de 1980, a escrever uma crônica por semana. Como ele próprio afirma “com a mesma alegria, a mesma vontade, a mesma consciência, a mesma alegria e muitas vezes com a mesma inspiração que teria para escrever uma obra maior”.¹

Durante os quatro primeiros anos da década de 80 o escritor produziu 167 crônicas, que foram publicadas também em outros importantes veículos da imprensa internacional como os jornais *The New York Times*, *La Nación*, *El País* e *El Tiempo* e, as revistas *Cambio*, *Time* e *Vogue*. Desse conjunto de crônicas

¹ In: “Se necesita un escritor”. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Notas de Prensa 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Norma. 1991. p.408. (Tradução minha).

reunido e publicado posteriormente em *Notas de Prensa 1980-1984*² optei por uma seleção mais reduzida para compor o corpus deste trabalho, recorte que obedeceu ao critério temático centrado em duas frentes, a política e a literatura. A razão para tal escolha é mostrar como se comporta o cronista García Márquez desde o ponto de vista de suas posições ideológicas de esquerda. O mesmo vale para conhecer suas reações quando o tema diz respeito ao universo dos escritores.

A partir desse recorte foi possível chegar às relações que o Jornalismo mantêm com a Literatura. Relações bastante estreitadas e que a partir do início dos anos 80, com o advento do novo jornalismo, passaram a se ajustar ainda mais pois foi à Literatura que a imprensa recorreu para imprimir às crônicas e reportagens um novo olhar sobre a notícia. De lá para cá, depois de Truman Capote, Gay Talese, Tom Wolfe, entre outros, os limites entre o fazer literário e o fazer jornalístico deixaram as fronteiras e se aportaram nas crônicas.

De gênero híbrido, esses textos ficam a meio caminho entre a ficção e o jornalismo reúnem características marcantes como a ambigüidade, a fragmentação e subjetividade, permitindo que o escritor colombiano recuperasse sua boa forma de escrita e o pulso firme ao eleger temas pontuais no complexo momento político e social que o mundo enfrentava nesses primeiros quatro anos da década de 80. Mas da mesma maneira permitiu que García Márquez passasse entre a ficção e o cotidiano, usando de seu humor requintado e perspicaz para tratar de assuntos prosaicos que também rodeiam os escritores consagrados. Tudo isso acondicionado nas várias camadas que a tessitura do texto permite. O que revela um cronista maduro, arraigado à sua dedicação artesanal com as palavras e à carpintaria da narrativa, sem contudo desviar de seu compromisso com o jornalismo, o de levar informação.

² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Op. cit.*

I. A prática jornalística como laboratório da escrita

Em comum com os escritores Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Octavio Paz, Juan Carlos Onetti e Tomás Eloy Martínez, que transitaram e transitam no universo da ficção e do jornalismo, Gabriel García Márquez, escritor representativo da narrativa latino-americana dos anos 60, vem destinando um espaço significativo para a prática jornalística em sua produção literária. Legado de seus antecessores hispano-americanos que, no século XIX, aproveitaram a extensão da imprensa para promover mudanças estéticas e lingüísticas em suas escrituras“, aguçando suas armas literárias, para ir explorando e definindo a natureza do discurso literário em contraste com o discurso jornalístico”,¹ o jornalismo contagiou o escritor em sua juventude universitária. Em 1948, obrigado a deixar a capital colombiana, que amargava os efeitos do *Bogotazo*,² saiu em busca de uma substituta para a Universidade Nacional, onde cursava o 2º ano de Direito, e de uma atividade que garantisse sua sobrevivência financeira, mas que lhe permitisse, ao mesmo tempo, dar continuidade ao exercício da escritura de ficção, já iniciada nos contos publicados no jornal *El Espectador*,³ um ano antes.

Foi em Cartagena de Indias, a colonial cidade litorânea colombiana, que o futuro advogado encontrou, em março daquele mesmo ano de 1948, a solução para a necessidade dupla, matriculando-se na Escola de Direito da Universidade de Cartagena e aventurando-se em um cargo de aprendiz na redação do recém-criado *El Universal*, cuja tiragem diária chegava próxima aos 1.500 exemplares. Sob o aval

¹ GONZÁLEZ, Aníbal. *La crónica moderna hispanoamericana*. Madrid: Editorial. José Porrúa Turanzas, 1983 p. 63.

² *Bogotazo* foi uma série de reações espontâneas e violentas por parte da população após a morte do líder político populista Jorge Eliécer Gaitán, de 34 anos, futuro candidato à presidência da República da Colômbia, no dia 9 de abril de 1948, o que resultou em saques, depredações, incêndios, um saldo de cerca de 300 mil mortos (no período de 1948 a 1962) e o estopim para a chamada onda de violência colombiana.

³ Nessa época García Márquez havia publicado três contos no diário bogotano *El Espectador*, todos no suplemento *Fim de semana*, sendo os dois primeiros no ano de 1947: *A terceira resignação*, em 13 de setembro, e *Eva está dentro de seu gato*, em 25 de outubro; e o terceiro, *Tubal-Caín forja una estrella*, no dia 17 de janeiro de 1948. Segundo Vargas Llosa, esse conto foi o primeiro de dez que apareceram publicados no *El Espectador* entre 1947 e 1952. Os cinco primeiros, *La tercera resignación*, *Eva está dentro de su gato*, *Tubal-Caín forja una estrella*, *La otra costilla*, *Diálogo del espejo* e *Amargura para tres sonámbulos*, foram escritos em Bogotá. Os demais, em Cartagena e Barranquilla: *Ojos de perro azul*, *La noche de los alcaravanes*, *Nabo*, *Alguien*

do romancista e amigo Manuel Zapata Olivella,⁴ García Márquez dirigiu-se a Clemente Zabala, então chefe de redação do periódico de linha progressista, munido de alguns contos e da decisão quase definitiva de trocar a carreira de advogado pelo ofício de jornalista. Desse primeiro encontro, em que a literatura foi praticamente o tema principal, já resultaram os próximos passos do futuro jornalista, como detalhou Arango: “al final de la charla, sin tener muy claro cómo, Gabriel García Márquez se había comprometido a escribir una columna diaria”.⁵ O teste propriamente dito ficou para o dia seguinte, quando Zabala pediu-lhe que trouxesse algo pronto com tema livre. Horas depois, o entusiasmo do chefe de redação, que publicou uma nota na primeira página saudando o novo colaborador, não o impediu de assinalar com lápis vermelho os tantos problemas detectados no primeiro texto jornalístico de García Márquez, publicado na edição de 21 de maio de 1948,⁶ e que registrou uma importante passagem na história da censura à imprensa colombiana, “justamente este canto de liberdade”, reiterou Arango.⁷

A intervenção de Zabala no tocante a comentários, revisões e correções desse texto de estréia em *El Universal*, tem sido reiteradamente lembrada pelo autor e reproduzida em suas falas e entrevistas.

Zabala la leyó y lo tachó todo, y fue escribiéndola él entre las líneas tachadas. En la segunda noticia volvió a repetir la misma operación. Las dos se publicaron sin firma, y yo pasé días estudiando por qué cambió cada cosa por otra, y cómo las escribió él. Después ya me fue tachando menos frases, hasta que un día ya no tachó más, y se supone que desde aquel

desordena estas rosas, “cuentos que nunca recogería en libro”, como afirma Vargas Llosa. In: LLOSA, Vargas. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Ávila, 1971. p. 218.

⁴ Olivella, além de médico atuante junto às comunidades carentes do interior colombiano, foi escritor e ativista político. Realizou estudos sobre a cultura afro-colombiana e a música caribenha. Entre suas obras destacam-se *Tierra mojada* (1947), *En Chimá nace un santo* (1964), *Chambacú, corral de negros* (1963) e *Changó el gran putas* (1983).

⁵ ARANGO, Gustavo. *Un ramo de nomeolvides: Gabriel García Márquez en El Universal*. Cartagena: El Universal, 1995. p. 91.

⁶ O texto de *Punto y aparte*, que foi publicado na página 4 do jornal, fazia alusão à suspensão do toque de recolher imposto pelo presidente Mariano Ospina Pérez (1946-1950). Ganhou de García Márquez comentários como: “... Desde ayer, afortunadamente, no oímos el toque de queda. Ha sido suspendido precisamente cuando se había incorporado a las costumbres de la ciudad. Muchos sentirán nostalgia por esta destemplada y obligante serenata. Otros volverán – volveremos? – a las visitas, recuperaremos nuestra agradable disciplina para esperar la madrugada olorosa a bosque, a tierra humedecida, que vendrá como una nueva Bella-Durmiente deportiva y moderna”. In: ARANGO, Gustavo. *Un ramo de nomeolvides*. *Op. cit.* p. 139-40.

⁷ ARANGO, Gustavo. *Op. cit.* p.140.

momento yo ya era periodista.⁸

Independentemente dos comentários críticos, Zabala efetivou a promessa nomeando o estudante de 21 anos como o responsável pela coluna diária *Punto y aparte*, da qual ele se ocupou por um ano e oito meses, abordando os mais variados assuntos, inclusive literatura, como mostram as notas de 27 de junho de 1948, sobre o escritor Bernard Shaw,⁹ e outra, datada de 7 de outubro de 1949, dedicada a Edgard Allan Poe.¹⁰

No entanto, a redação de textos de García Márquez nessa primeira empreitada jornalística não se limitou à coluna, como lembrou Olivella: “Fue columnista, comentarista anónimo, reportero y titular de cables internacionales”.¹¹ Por isso redigiu também para a seção de *Comentarios* e para a página dos editoriais, além de editar a página de notícias internacionais, reservando-lhe a tarefa de “revisar los rollos inmensos de cables internacionales, seleccionar algunas noticias y titularlas”. Foi, portanto, um período de farta produção de textos de diferentes estilos jornalísticos. A maioria deles destinou-se à página editorial, além das colunas, e somente alguns receberam sua assinatura, como observou Arango.¹²

⁸ GRIJELMO, Alex. *Gabriel García Márquez regresa al calor del reportaje*. Madrid. El País, 13 de dezembro de 1998.

⁹ “La nota sobre Bernard Shaw nos ofrece una reveladora afirmación sobre la idea que tenía García Márquez de su oficio en este momento de su vida: lo interesante de la nueva determinación de Shaw es que nos está dando un ejemplo a los que estamos empeñados en no escribir por comercio y, sin embargo, lo hacemos por vanidad”. In: ARANGO, Gustavo. *Op. cit.* p. 144.

¹⁰ À nota *Vida y obra de Poe*, escrita por ocasião dos cem anos da morte do escritor americano, que segundo ARANGO (p. 158) é uma das poucas que leva assinatura com seu nome completo, García Márquez atribuiu uma avaliação bastante crítica: “fue una nota engolada, cuyo único mérito fue el de ser la peor”, como consta em suas memórias. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Vivir para contarla*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002. p.410. SALDÍVAR, Dasso. *Uma viagem à semente: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 189 (tradução de Eric Nepomuceno).

¹¹ ARANGO, Gustavo. *Op. cit.* p.92.

¹² “Al comienzo, tal vez por el entusiasmo y la novedad de ver su nombre impreso, la columna *Punto y aparte*, firmada con su nombre completo, salió publicada casi todo los días ... Después, por la imposibilidad de mantener una columna de excelente calidad, por un sentido crítico que sólo le permitía firmar las notas de las que se sentía particularmente orgulloso o aquellas en las que le interesaba dejar clara su autoría, su firma sólo aparece en forma esporádica”, Arango (*Op. cit.* p.138-9). Essa observação de Arango é acompanhada dos seguintes dados: dos 43 textos assinados por García Márquez nessa época, 29 foram publicados durante os dois primeiros meses em que trabalhou no *El Universal*. Já Jacques Gilard, em *Textos Costeños. Obra periodística I (1948-1952)*, afirma que são 38 os textos com assinatura. A diferença, segundo Arango (p. 138), confirmou-se após uma revisão nos arquivos do jornal, quando foram encontrados outros cinco textos. Sobre tal decisão, de assinar ou não, García Márquez assim se reportou em *Vivir para contarla* (p. 410): “Me refugié en la impunidad de los comentarios de la página editorial, sin firma, salvo cuando debían tener un toque personal”.

A necessidade de conseguir suprir com temas interessantes as colunas diárias obrigava García Márquez a manter-se bem informado não só em relação ao universo colombiano, mas especialmente no âmbito dos acontecimentos internacionais, prática que, somada à boa dose de curiosidade herdada do avô, traduzida no ritual de procurar palavras em vários dicionários e enciclopédias, norteou o interesse de Garcia Márquez pela notícia. Esse comportamento auxiliava o jovem jornalista a manter seu “banco de dados pessoal” em ótimas condições de armazenamento e atualização, condição fundamental para uma produção tão diversificada de textos. Assim, quando a sorte ou a emergência trazia-lhe a tarefa de redigir o editorial, texto de caráter opinativo que reflete o ponto de vista do jornal em relação a assuntos de interesse local ou nacional, geralmente redigido em terceira pessoa, o ex-estudante de Direito não se apertava. Lançava mão de elementos básicos da matéria-prima do jornalismo: fatos e fontes (críveis e oficiais), citações (depoimentos), além do senso crítico, o que Rosa Nívea Pedroso chama de matéria-prima subjetiva. “Isto é aquilo que irá se constituir em opinião, versão, ideologia, verdade, realidade. Enfim, o que irá dar conteúdo – no sentido de tomada de posição – à notícia, à reportagem, à entrevista, ao artigo”.¹³ Situação idêntica acontecia quando a García Márquez cabiam as notas da seção *Comentários*, textos curtos, não mais que 15 linhas, em que mesclava opinião e informação, com a peculiaridade de um arremate de ordem pessoal às vezes irônico, às vezes bem-humorado.

Mais que um emprego ou um refúgio, o aspirante a jornalista encontrou em *El Universal* “a escola de jornalismo que andava procurando”,¹⁴ o que, segundo Gilard, resultou em “uma aprendizagem de retórica original e principalmente numa escola de estilo”,¹⁵ afirmações com as quais concorda Arango ao declarar que tais princípios – os de desenvolver um estilo próprio, redigir dentro dos padrões jornalísticos e atender às questões de clareza da informação, brevidade, coesão, coerência, simplicidade, impedindo assim que o texto se transformasse em algo excessivamente literário ou poético – foram transmitidos a García Márquez graças

¹³ PEDROSO, Rosa Nívea. *Elementos para compreender o jornalismo informativo*. In: Sala de prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos. V.51, Ano IV, 2003.

¹⁴ SALDÍVAR, Dasso. *Uma viagem à semente: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.172.

¹⁵ GILARD, Jacques, Prólogo In: *Gabriel García Márquez. Textos Costeños. Obra Periodística I 1948-1952*. Barcelona: Mondadori, 1991. p.38.

ao particular empenho de Zabala, que “leía y corregía la totalidad de los textos del periódico y promovía un periodismo nutrido con los mejores recursos estilísticos”.¹⁶ No entanto, ao referir-se ao aprendizado jornalístico de García Márquez durante sua passagem por *El Universal*,¹⁷ Gilard não fez menção a uma das habilidades do jornalista ali desenvolvidas, a de fazer bons títulos, resultado da capacidade de García Márquez e do incentivo recebido do chefe Zabala, dedicação que obteve de García Usta o seguinte comentário:

El trabajo con Zabala le permitirá al joven García Márquez acercarse a una forma de titulación eficiente y novedosa, que permite ensayar formas muy variadas: los títulos de intención literaria, plástica o artística, los de arbitrariedad ingeniosa, los de una frase sugerente (aparentemente incompleta). El estilo de titular es coherente con la noción de periodismo, la literatura y el mundo que se tenía por entonces; formas cautivantes, sorprendentes y humorísticas, combate a la simplicidad denotativa, a la grandilocuencia y la monotonía.¹⁸

Seguindo as exigências que levariam um jornalista ao sucesso profissional, Zabala acreditava que a criação de bons títulos era uma delas. Na fórmula para alcançá-los, o chefe de redação incluía inteligência e criatividade. Em sua concepção, “el título es una síntesis personal del sentido del texto, con definida ambición literaria”.¹⁹ Por ser um jornal diário, com uma linha de produção que atendia a um rigor de horários, a rapidez e, conseqüentemente, o poder de sintetizar o assunto passaram a ser, juntamente com a capacidade de improvisação e as tiradas bem-humoradas, aspectos de relevância para o bom desempenho de García Márquez na função da titulação. Pois, como lembra Erbolato, “o título deve ser sugestivo, a ponto de deixar o leitor interessado em ler o texto; assim o que aconteceu tem menos importância, o que está acontecendo tem mais e o que vai acontecer – quando, de fato, vem a acontecer – tem muitíssima”.²⁰ Boa parte desses quesitos García Márquez acabou absorvendo das intervenções do chefe de redação

¹⁶ ARANGO, Gustavo. *Op. cit.* p. 130.

¹⁷ Segundo Arango, a última nota assinada por García Márquez no diário de Cartagena data de 9 de novembro de 1949 e teve o título de *Dos nuevos abogados*. In: *Idem*, p. 158.

¹⁸ USTA, Jorge G. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Lealon, 1995. p. 357.

¹⁹ USTA, Jorge G. *Op. cit.* p. 357.

²⁰ ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em Jornalismo*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 113.

Zabala, que conferia ao texto uma espécie de tensão dramática ao comentário, “fazendo uso da ironia, do humor, das comparações e das associações”, de acordo com Usta.²¹ Esses elementos imprimiam ao texto um acabamento especial, muitas vezes com requintes literários, “nutrido” com as *greguerías* ou comentários humorados e gozadores de autoria de Ramón Gómez de la Serna.²²

Foi na figura do espanhol Gómez de la Serna que García Márquez ancorou-se nessa época, com o intuito de levar o aspecto humorístico para seus textos jornalísticos. A prova dessa iniciativa configurou-se em frases e parágrafos que já ocupavam as colunas *Punto y Aparte*, no periódico de Cartagena, e que levou Garcia Usta a estudar o assunto com detalhes, o que se reverteu em farto registro de frases e parágrafos escritos sob o calor do efeito das *greguerías*, que reproduzo em alguns exemplos:

1) La muerte puede ser apenas un cambio de estado civil.²³

2) La cordura es un estado simple, adocenado, completamente vulgar, bajo cuyo imperio lo único extravagante que podemos permitirnos, de vez en cuando, es la muy normal e inofensiva costumbre de vestir colores más o menos encendidos que los del vecino de asiento.²⁴

3) Los inconvenientes ortográficos estimulan el sistema nervioso.

4) (Sin errores de ortografía) Las caras de las mujeres no tendrían nada de particular.

5) La hache es la única letra de personalidad.

6) Cuando se rompan las reglas actuales y se ponga a disposición de los escritores una ortografía a base de puros presagios, estoy seguro de que la hache ... aparecerá en cualquier parte.²⁵

²¹ USTA, Jorge G. *Op. cit.* p. 357.

²² “Las greguerías son breves composiciones en prosa, con interpretaciones o comentarios ingeniosos y humorísticos sobre aspectos de la vida corriente, que fueron creadas y así denominadas por el escritor español Ramón Gómez de la Serna (España, 1888-1963), autor prolífico de más de cien libros de todos los géneros como la novela, el ensayo, el cuento, el teatro o el artículo periodístico – del que fue maestro – y de la greguería, que él mismo definió como ‘metáfora más humor’”. In: <http://www.epdlp.com/literatura.php>

²³ Na nota intitulada *Defensa de los ataúdes*, publicada em 9 de março de 1950 no *El Universal*. In: USTA, Jorge G. *Op. cit.* p. 167.

²⁴ *El derecho a volverse loco*, 21 de janeiro de 1950. In: USTA, Jorge G. *Op. cit.* p. 166.

²⁵ As citações 3, 4, 5 e 6 aparecem na mesma coluna, *Hay que tener mala ortografía*, de 9 de setembro de 1952. USTA, Jorge G. *Op. cit.* p. 169.

7) ... Lo musical del helicóptero, es lo poco que tiene de máquina y lo mucho que tiene de colibrí.²⁶

Juntamente com a verve humorística de García Márquez, outros fatores foram povoando o novo universo jornalístico e cultural do jovem homem de imprensa, como a rotina de leitura e seleção de telegramas internacionais, que posteriormente recebiam um tratamento editorial do redator colombiano. Também a convivência boêmia, mas de caráter intelectual, com Zabala e demais fiéis companheiros de redação, os integrantes do chamado Grupo de Cartagena,²⁷ colaborou com esse laboratório de escritura garciamarquiana, na medida em que sugeriam leituras de clássicos da literatura universal. Não contentes, dedicavam muitas horas das madrugadas e finais de semana aos comentários críticos de tais obras, prática que se estendeu das páginas de livros às revistas, das telas dos cinemas aos bares e cafés e aos espaços de exposição de artes plásticas.

1.1. Barranquilla: um extraordinário mundo novo

A experiência como colunista em Cartagena avalizou a transferência de García Márquez para o jornal *El Herald* na cidade portuária de Barranquilla. A convite do jornalista Alfonso Fuenmayor, passou a encarregar-se novamente de uma coluna diária intitulada *La Jirafa* a partir de 5 de janeiro de 1950 e, em cumprimento ao acordo firmado com a direção do periódico, não utilizou seu nome para assiná-la.²⁸ Optou por um pseudônimo, Septimus, inspirado no alucinado personagem homônimo do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.²⁹ Até a metade do ano

²⁶ Coluna publicada no dia 26 de maio de 1948 em *El Universal*. In: USTA, Jorge G. *Op. cit.* p. 170.

²⁷ Ao lado do experiente jornalista Manuel Zabala, fundou a revista Mundial e o suplemento literário do jornal La Nación. Os outros intelectuais que compunham o grupo eram: Rojas Herazo, também jornalista do *El Universal*, Zapata Olivella, Gustavo Ibarra Merlano, os irmãos Ramiro e Óscar de la Espriella. A esse grupo, estudiosos da obra de García Márquez como Arango e Juan Gustavo Cobo Borda atribuem papel tão expressivo quanto o Grupo de Barranquilla no que diz respeito às contribuições profissionais e culturais na trajetória do escritor, idéia não compartilhada por Jacques Gilard, que creditou aos companheiros de García Márquez de Cartagena relevância zero quanto a conhecimentos, descobertas profissionais e político-literárias.

²⁸ Opção para a qual García Márquez concedeu a seguinte explicação muito tempo depois em *Vivir para contarla*: “No quise firmala con mi nombre para curarme en salud por si no lograba encontrable el paso como había ocurrido en *El Universal*”. In: GARCIA MÁRQUEZ, G. *Op. cit.* p. 433.

²⁹ García Márquez já havia lançado mão deste mesmo pseudônimo por uma vez em *El Universal*. “El 24 de junio de 1949, en medio al furor y el entusiasmo que se había desatado por un reinado estudiantil, pareció la página editorial una columna titulada *Viernes*, firmada por Septimus... La utilización se explica por el hecho que García Márquez formaba parte del comité de una de las candidatas, Elvira Vergara, y podía prestarse a suspicacias el

seguinte García Márquez havia publicado cerca de 400 colunas, tipo de texto jornalístico que, segundo Santamaría Suárez, tem as seguintes características:

La columna personal como un género que se caracteriza por ser un gueto privilegiado del periodismo impreso, concedido como cheque en blanco a un escritor de indudable prestigio para que escriba de lo que quiera y como quiera, con la condición de que no se extralimite del número de palabras previamente acordado, y de que respalde con su firma “las genialidades o las tonterías” que decida exponer en cada uno de sus textos. Son trabajos que en muchas ocasiones resultan más literatura que periodismo, y que están en el límite entre los textos de opinión y la creación literaria.³⁰

A manutenção de uma coluna de opinião em um periódico que, naquele momento, era o segundo maior jornal do país, alcançando a tiragem de 65 mil exemplares diários,³¹ representou uma atividade de fundamental importância na trajetória jornalística de García Márquez, em particular no que se refere a sua condição de cronista. Manter o ritmo nessa rotina de conceber, realizar e redigir um texto – que, ao mesmo tempo precisava estabelecer uma cronologia e também se reportar a algum assunto em voga, tudo alinhavado por uma linguagem nada informativa, ao contrário, mais sedutora e cativante – requeria de García Márquez um conagraçamento de fatores que envolviam além de talento, perspicácia e fluidez de pensamento e de escrita. Levando-se em conta que ele dispunha de pouco tempo para fazê-lo, pois tinha que responder por outras funções no jornal, como a de titular e editor de determinadas páginas ou seções (editorias), que só poderiam ser realizadas em uma faixa horária limitada, no chamado fechamento da edição, a redação de suas *Jirafas* veio, acima de tudo, adequar o ritmo à escritura.

Nessa nova e intensa rotina de trabalho, outros fatores somaram-se de forma positiva ao processo de sua evolução jornalística. O fato de García Márquez integrar uma redação em que a maioria de redatores e colaboradores era composta

hecho que gozara del beneficio especial de poder publicar en *El Universal* sus notas sobre el reinado” In: ARANGO, Gustavo. *Op. cit.* p. 160-1.

Sobre o motivo da escolha de García Márquez por este pseudônimo complementa Arango: “poderia nos levar a intuir alguma faceta de sua personalidade. Septimus é um complexo personagem, um ser que sabia o significado do mundo”. *Idem.* p. 162.

³⁰ SANTAMARÍA SUÁREZ, Luisa. *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Madrid: Paraninfo, 1990. p. 122.

por intelectuais e escritores liberais progressistas acabou transformando-se em um duplo convívio, dentro e fora da redação, experiência similar àquela vivida junto ao grupo de Cartagena, que o aproximou de outro grupo, o de Barranquilla,³² ao se identificar perfeitamente com os interesses comuns dos componentes: a amizade, a paixão pela cidade, a literatura e o jornalismo.

Permeando esse conjunto de fatores, uma qualidade essencial ao jornalista fazia-se presente: manter-se bem informado, o que não significava, no caso de García Márquez, somente a leitura de teletipos, telegramas, publicações da Colômbia e estrangeiras, mas também a inteiração dos acontecimentos nos diversos setores da sociedade local e nacional. Em outras palavras, estar continuamente em contato com as fontes da notícia, item que García Márquez pôde aprimorar junto aos companheiros do jornal, pois boa parte da redação de *El Herald* era de pessoas ligadas à política e às manifestações artísticas e culturais da cidade e do país.³³ A inteiração dessas atividades contribuiu de maneira decisiva para o período, “que había de ser de intensa actividad periodística y de gran fervor intelectual y literario”, segundo Gilard.³⁴

Boa parte dessa efervescência, a qual faz referência Gilard, deveu-se à compreensão de García Márquez, que mesmo sendo um jovem redator, segundo Cobo Borda, já tinha conseguido afinar seus instrumentos de captação, no sentido de entender que não somente “la parranda en los burdeles, la charla en el café, el

³¹ SALDÍVAR, Dasso. *Op. cit.* p. 261.

³² Barranquilla e Cartagena tiveram, cada uma a seu estilo, uma vida cultural intensa nesse período. As diferenças existiram e permanecem, desde a conformidade geográfica de cada uma – Cartagena, cidade colonial, à beira do mar do Caribe, voltada mais para o turismo; Barranquilla, cidade portuária, localizada à margem ocidental do rio Magdalena, continua sendo uma das mais povoadas da região do Caribe é um grande centro comercial e industrial –, passando pela linha de atuação intelectual e chegando até a produção literária. No caso de García Márquez, estudiosos de sua obra como o professor Jacques Gilard defendem a idéia da superioridade do ambiente cultural de Barranquilla em relação ao de Cartagena quanto à influência na obra jornalística do escritor. Tal hierarquia é negada por Garcia Usta, autor do ensaio *García Márquez. El Período de Cartagena: Desmistificación de una génesis periodística y literaria* (Universidad de Cartagena, 1993), no qual afirma: “Se ofrecía, por el contrario, la idea que ambos grupos y ambos períodos, estrechamente vinculados, hacen parte de una tradición valiosa reconquistable”. Usta não concorda com a afirmação de Gilard de que tenha havido a contraposição “de una Barranquilla comercial, dinámica, abierta y vanguardista, liderada por intelectuales renovadores y progresistas, a una Cartagena feudalista, aristocrática, encerrada y estática, dominada, sin fisuras, por intelectuales retrógrados y coloniales”. In: USTA, Jorge G. *Cómo aprendió a escribir García Márquez. Op. cit.* p. 204-5.

³³ Os integrantes do Grupo de Barranquilla e colegas de redação de García Márquez: Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor e Alejandro Obregón, José Félix Fuenmayor e Ramón Vinyes, o “sábio catalão” de *Cem anos de solidão*. In: SALDÍVAR, Dasso. *Op. cit.* p. 198.

³⁴ GILARD, Jacques. *Op. cit.* p. 27.

trabajo en las redacciones de periódicos, las historias familiares",³⁵ mas principalmente o trabalho de escrever e reescrever, acompanhado de horas sem fim de leitura dos clássicos de literatura em prosa e poesia, o levariam a um lugar muito definido em uma redação de jornal ou às páginas de um livro. O cronista já tinha vindo à luz. O que permite afirmar que as *Jirafas*, sob o âmbito da prática jornalística e do universo literário, configuravam-se em textos que fogem aos limites de gênero, porque já entrecruzavam os elementos do jornalismo e da literatura.

1.2. Uma *Crónica* à vista

No mesmo ano de 1950, o Grupo de Barranquilla criou o semanário *Crónica*, cuja edição de número 1 foi publicada em 29 de abril e manteve-se por 14 meses, até 28 de junho de 1951, sob a direção de Alfonso Fuenmayor. García Márquez ocupava o cargo de redator-chefe sem, contudo, desvencilhar-se de outras responsabilidades, como descreveu Gilard:

Se dedicaba a traducir (del francés) o a condensar cuentos policiales extranjeros, hacia algunos dibujos para ilustrar artículos de tipo *magazine* (generalmente pirateados en revistas norteamericanas, y algunas veces en publicaciones europeas), y se encargaba del armado del semanario.³⁶

Crónica era uma publicação de caráter híbrido, o que justificava a possibilidade de o leitor encontrar um variado conjunto de assuntos sob diferentes estilos de textos, como observou Saldívar:

El hecho de ser un semanario deportivo y literario a la vez, delata la coherente filosofía del grupo de quitarle la seriedad a la vida ... Creada en un momento de gran auge del fútbol en Colombia, la revista, de presentación modesta y esforzada, pretendió utilizar el deporte como anzuelo comercial para hacer y difundir lo que realmente les interesaba: el periodismo y la literatura. De tal manera que los lectores podrían toparse, al final de un reportaje sobre los alcantarillados de la ciudad o

³⁵ COBO BORDA, Juan Gustavo. *Silva, Arciniegas, Mutis y García Márquez y otros escritores colombianos*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Temas de Hoy, 1997. p. 368.

³⁶ GILARD, Jacques. *Op. cit.* p. 29.

de una entrevista a uno de sus ídolos deportivos, con una cosa tan seria como un cuento de Kafka, Saroyan, Borges, Hemingway, Cortázar, Felisberto Hernández o el propio García Márquez.³⁷

Foi o caráter híbrido do semanário que aproximou o colunista García Márquez da reportagem, um de seus anseios explícitos desde o começo da carreira: “Mi sueño era ser reportero desde los primeros pasos en la costa”;³⁸ intenção que tem sido freqüentemente citada pelo escritor: “Es lo único que querría volver a ser. Mi gran nostalgia es no ser reportero”.³⁹ O resultado de uma dessas incursões iniciais na reportagem de *Crónica* foi o longo perfil de um jogador de futebol, Berascoechea, de origem basca, publicado com o título “El deportista mejor vestido”.⁴⁰

Também as funções de editor puderam ser aprimoradas nessa temporada de García Márquez em *Crónica*, tarefa que reforçou sua habilidade em dar um acabamento final ao texto e uma unidade editorial à publicação, o que incluía um tratamento gráfico. A edição dos textos atendia a dois elementos fundamentais ao texto jornalístico, como confirma Luisa Santamaría:

La claridad, como condición necesaria para lograr la comprensibilidad del texto por parte de la mayoría de los lectores, tanto desde el punto de vista de las ideas expuestas, como la forma en que se plasman y la estética, como virtud de la belleza de expresión, que no debe afectar negativamente a la claridad.⁴¹

³⁷ SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara, 1997. p. 246.

³⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Op. cit* p. 519.

³⁹ LLOSA, Vargas. *Op. cit*. p. 30.

⁴⁰ Os temas esportivos não eram os prediletos de García Márquez, porém estiveram em vários artigos dos primeiros números de *Crónica* como forma de atrair os leitores, segundo confirma Saldívar (p. 218). Estratégia comercial que não se manteve nas 58 edições do semanário que oferecia, sobretudo, espaço aos assuntos literários, dando oportunidade a escritores conhecidos ou não, o que não garantia material suficiente para todas as edições, submetendo o diretor de redação a um constante exercício de improvisação na hora do fechamento, necessidade que obrigou García Márquez a escrever a toque de caixa contos como *De cómo Natanael hace una visita* e *Ojos de perro azul*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Vivir para contarla, Op. cit*. p. 444.

Sobre *Crónica*, o escritor *distanciado do espírito de modéstia* (grifo meu) afirmou que a publicação representou um avanço não só para a escalada jornalística do grupo, mas para o jornalismo colombiano: “Sin embargo, medio siglo después, tengo la impresión de que la revista fue un acontecimiento importante del periodismo nacional”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Op. cit*. p. 444.

⁴¹ SANTAMARÍA SUÁREZ, Luisa. *Op. Cit*. p. 97. In: *Revista Latina de Comunicación Social*. La Laguna (Tenerife), año 7º, nº 58. julio-diciembre de 2004. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20041858yanes.htm>

Logo após o fechamento de *Crónica*, o mesmo grupo envolveu-se com outro projeto, um tablóide diário de oito páginas que circulou de 18 a 23 de setembro de 1951. A publicação alternativa tinha tiragem de 500 exemplares, distribuídos gratuitamente por algumas das principais ruas de Cartagena pela reduzida equipe responsável por seu conteúdo editorial, da qual García Márquez era o diretor de redação. O grupo batizou a publicação de “o menor jornal do mundo”, pois não eram necessários mais de 60 minutos para concluir cada edição,⁴² “y que, como muestra evidente de su voluntad de ser parco, se llamaba *Comprimido*”.⁴³ A proposta editorial do pequeno jornal era produzir um novo tipo de jornalismo, “em que a brevidade das notícias se vinculava à atualidade moderna”.⁴⁴

1.3. Cartagena: um retorno inteligente

Frente aos resultados editoriais e comerciais nada satisfatórios de *Crónica*, García Márquez decidiu retornar a Cartagena e retomar as atividades em *El Universal*. Seguiu, porém, colaborando com o jornal de Barranquilla, *El Herald*, durante os primeiros seis meses de 1951. Em ambos permaneceu no anonimato, o que novamente deixou muitas de suas produções sem assinatura. No final desse ano, uma parada, resultante do cansaço e da insatisfação com a rotina profissional, afastou-o da redação e aproximou-o do interior colombiano, mais precisamente das regiões de Valledupar e La Guajira, na aventureira experiência de vendedor ambulante de livros, talvez um pretexto para colocar em prática o antigo plano de “realizar uma espécie de pesquisa antropológica” naquela parte do país, onde sua família já havia morado.⁴⁵

⁴² *Idem*. p. 479.

⁴³ CEBRIÁN, Jose L. *Retrato de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1989. p. 37.

⁴⁴ Jacques Gilard encontrou em suas pesquisas duas notas anônimas, uma provavelmente de autoria de Clemente Manuel Zabala, publicada no dia 19 de setembro de 1951 na seção *Comentários*: “Se trata de *Comprimido*, que circulará todas las tardes y cuyos redactores se han propuesto hacer con él un novedoso tipo de periodismo, en el cual las noticias tendrán la brevedad y la elocuencia de una pildora cargada de la más interesante actualidad. E, outra talvez atribuída a García Márquez: “*Comprimido* no es el periódico más pequeño del mundo, pero aspira serlo con la misma laboriosa tenacidad con que os otros aspiran a ser los más grandes”. In: GILARD, Jacques. Prólogo. *Op. cit.* p. 33. Entre as seções de *Comprimido* figuravam *Hospital amoroso*, uma espécie de caixa postal sentimental, *Hemos leído*, comentários sobre política, *RAIN* de *El Siglo* e *Confites internacionales*, notas curtas a partir de telegramas internacionais, os “comprimidos”. In: USTA, Jorge G. *Op. cit.* p. 63-4.

⁴⁵ Um dos primeiros pontos de parada em dezembro daquele ano foi o município de Santa Marta, a capital do departamento de Magdalena, onde estão localizados os municípios de Aracataca (local de nascimento de García Márquez) e Ciénaga, na região da chamada Zona Bananeira, local onde ocorreu o massacre dos trabalhadores em 1928, fato retomado pelo escritor em *Cem anos de solidão*, ou seja, trata-se de uma região colombiana diretamente ligada ao passado da família do escritor como detalhou Saldívar. In: SALDÍVAR, Dasso. *Op. cit.* p.

O retorno do circuito interiorano em 8 de fevereiro de 1952 levou-o outra vez para as páginas de *El Herald*, sob a persistência de Septimus. Esta segunda fase de García Márquez no periódico de Barranquilla foi notadamente menos fecunda que a primeira, como apontou Gilard. Assim, de fevereiro a dezembro desse ano, o colunista, que chegava a enviar de 20 a 25 colunas por mês, baixou o número de suas colaborações para dez.⁴⁶ Em contrapartida, trazia na bagagem “o desejo sempre adiado de escrever reportagens”, como recordou Saldívar,⁴⁷ referindo-se às informações e vivências obtidas nessa excursão pelo interior, e à notícia do assassinato do amigo Cayetano Gentile Chimento, ocorrido em 22 de janeiro de 1951 na cidade colombiana de Sucre.⁴⁸

A pedido especial da mãe de García Márquez, Luísa Santiago Márquez Iguarán, a morte de Cayetano ficou arquivada por quase 30 anos. Até que, no final de 1978, o escritor retomou o fato a partir de notícias do paradeiro daquela que seria a viúva de Gentile, personagem que no livro ganhou o nome de Angela Vicario. Essa investida ao tema requisitou de García Márquez uma incursão jornalística, o que – juntamente com sua capacidade extraordinária de narrador, que no início dos anos 80 já havia se configurado como definitiva – deu origem ao romance, a respeito do qual o escritor colombiano assim se refere: “Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura, por eso se llama *Crónica de una muerte anunciada*”.⁴⁹

O afastamento temporário da redação nesse momento não evidenciou prejuízos para o desenvolvimento do fazer jornalístico de García Márquez, muito embora tenha provocado no escritor algumas reflexões que, trinta anos depois,

252. “Rafael Escalona, o compositor de *vallenatos* e o romancista e médico Manuel Zapata Olivella foram os guias de García Márquez nesse trajeto que incluiu Valledupar, Villanueva, La Paz, San Juan del Cesar, Barrancas, Fonseca e Manaure”.

⁴⁶ A afirmação de Saldívar (p. 251) é confirmada por Gilard (p. 34): “Es relativamente bajo el promedio mensual de *Jirafas* que aparecen a partir de febrero de 1952”. Essa participação se encerra, como prosseguiu Gilard (p. 35), com o texto intitulado *El invierno*, publicado no número especial de Natal do jornal. “Mais tarde esse mesmo texto seria publicado com o título de *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, na revista *Mito*, de Bogotá”, acrescentou Gilard. In: GILARD, Jacques. Prólogo. In *Op. cit.* p. 35.

⁴⁷ SALDÍVAR, Dasso. *Op. cit.* p. 245.

⁴⁸ O fato foi matéria-prima para que García Márquez publicasse, trinta anos depois, *Crónica de una muerte anunciada*, obra que tem na essência jornalística, especialmente na reportagem, seu eixo principal.

apareceram em suas memórias: “*La Jirafa* en realidad había cumplido su misión de imponerme una carpintería diaria para aprender a escribir desde cero, con la tenacidad y la pretensión encarnizada de ser un escritor distinto”.⁵⁰ Havia evidências de que sua produção em textos para jornal seguia privilegiada, como enfatizou Gilard. Um dos motivos era sua extrema dedicação não só na condição de colunista – o que lhe permitia usar e abusar da ironia e do humor por exemplo –, mas também pelo contato diário com um variado leque de assuntos, graças à leitura e edição de telegramas vindos das agências noticiosas internacionais. Essa última foi uma prática que recebeu de Maryluz Vallejo Mejía o seguinte comentário:

Ha sido frecuente entre los cronistas de todas las épocas buscar tema en los cables y los teletipos de agencia para combatir el síndrome de la mente en blanco. Desde principios de siglo los cronistas tomaban en préstamo las noticias más insólitas para salir del apuro, y este terminó por convertirse en un recurso nada despreciable, incluso para escritores de imaginación desbordante como el joven García Márquez, que resolvía muchas de sus *Jirafas* con las noticias más insólitas de las agencias internacionales.⁵¹

Somaram-se a esses fatores as imersões literárias de García Márquez, que ganharam assiduidade nesse período especialmente por conta da convivência com o Grupo de Barranquilla. Tais avanços são confirmados por Usta, ao declarar que García Márquez já era nesse momento “un escritor en ascenso que ha encontrado en el taller de Zabala soluciones verbales eficaces: construcciones ágiles y contrastantes, adjetivación novedosa, humor relativo, búsqueda de lo insólito y paradójal, gratuidades ingeniosas”,⁵² o que confirma a idéia de que o jornalismo passou a se efetivar como laboratório de sua escritura.

⁴⁹ Depoimento que aparece na resenha de Adelaida López de Martínez sobre o livro, publicada em *Chasquí*, vol. X, números 2 e 3 (febrero-mayo, 1981). p. 72.

⁵⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Op. cit.* p. 485.

⁵¹ MEJÍA, Maryluz Vallejo. *La Crónica en Colombia: medio siglo de oro*. Santafé de Bogotá: Presidencia de la República, 1997. p. 22.

⁵² *idem* p. 485.

1.4. Valorização do estilo

Nesse laboratório, as experiências diversificadas em periódicos colombianos até aquele momento colaboravam de maneira significativa para que a produção literária evoluísse,⁵³ o que o próprio escritor reiteraria em um futuro não muito distante dos anos 50, ao afirmar que o jornalismo foi “o trampolim para a literatura”,⁵⁴ opinião compartilhada por Gilard, ao ressaltar que nessa época de tantas *Jirafas*, em que se aperfeiçoou na tarefa diária de tecer comentários, com a preferência nos traços fortes mas não grosseiros do humorismo, García Márquez, como jornalista, apresentava um fator essencial para o reconhecimento de seus textos, o estilo.

García Márquez, como periodista y como escritor, es y ha sido siempre un estilista. Pero ello es más sensible que nunca cuando se considera su labor de comentarista de prensa y humorista, en la que muchas veces se trataba de llenar un espacio, de decir cosas – a veces muchas cosas – a propósito de poco o de nada. Entonces, todo venía a ser una cuestión de estilo: de manera de decir las cosas, y también de manera de plantearlas, con lo cual se amplía bastante la estrecha noción de estilo. Y con agravante en el caso de García Márquez; su ambición de ser escritor lo llevaba – algo narcisicamente – a privilegiar más aún la búsqueda de planteamientos y expresiones originales.⁵⁵

Em concordância com Gilard quanto ao risco de colocar no conceito de estilo uma série de características, pois, como afirma Compagnon,⁵⁶ “o estilo está longe de ser um conceito puro; é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla”. No sentido

⁵³ Nesse mesmo ano de 1950, García Márquez já havia escrito *La Hojarasca*, seu primeiro romance, posteriormente publicado em 1955, o que foi confirmado pelo escritor colombiano no seguinte depoimento a Daniel Samper Pizano: “En 1950, cuando yo estaba em Barranquilla (para ser franco, fue em Cartagena, pero a los cartageneros no los cito porque son cachacos) escribí *La Hojarasca* en el reverso de unos boletines de aduana aburridísimos”. In: SAMPER PIZANO, Daniel. *El novelista García Márquez no volverá a escribir. Letras Dominicales* de El Tiempo, Bogotá, 22 de diciembre de 1968. Vale destacar que o primeiro capítulo de *La Hojarasca*, sob o título de “El invierno”, foi publicado no jornal *El Heraldo* em 1952.

⁵⁴ MARTINEZ, Lopes Adelaida. *Op. cit.* p. 72.

⁵⁵ GILARD, Jacques, “Prólogo”. In *Op. cit.* p. 39.

⁵⁶ “Em vez de ser despojada de suas concepções anteriores, à medida que adquiria outras, a palavra acumulou-as e hoje pode comportá-las todas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos de um estilo.” In: COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 173. (tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago).

mais amplo, a esse conjunto de traços que abarcam não somente o conhecimento mas a habilidade, a competência, a experiência de se escrever para um veículo de comunicação impresso e diário como o jornal, entendo que ao conceito de estilo é preciso agregar o trabalho sobre a linguagem: o léxico, a sintaxe, o processo seletivo das notícias e o teor dado a cada uma delas, operações que atendem às especificidades jornalísticas, a saber, o tipo de texto, a seção (editorial) em que será inserido, bem como o seu tamanho e a linha editorial do periódico.

Mesmo diante da complexidade que comporta o conceito de estilo, pode-se dizer que nessa época de *El Herald* o jovem jornalista já privilegiava a busca por questionamentos e expressões originais em suas colunas, tática que acabou encaminhando García Márquez a uma certa obsessão pela manutenção de traços marcadamente literários e poéticos, o que, na opinião de Gilard,⁵⁷ era fruto da influência “propriamente formal del piedracielismo” e gerou resultados negativos.

Diante das evidências literárias que alcançavam as *Jirafas* de García Márquez entre os anos de 1951 e 1952, como bem observou Gilard, um sintoma já estava sinalizado, o de que a notícia passaria a ceder espaço para a ficção, evidência apontada por Vargas Llosa, que viu nessa possibilidade de valorização da ficção o real motivo do abandono de García Márquez pela carreira do Direito. “Qué lo sedujo en el periodismo: no la página editorial sino la labor del reportero que se moviliza tras la noticia y, si no la encuentra, la inventa ... la visión de la realidad como una suma de anécdotas”.⁵⁸ Essa situação, confirmada nos estudos de Gilard, mereceu do professor da Universidade de Toulouse-Le Mirail a seguinte observação: “Es particularmente llamativa la abundancia de esas notas, tanto en Cartagena como en Barranquilla, en las que cuenta detalles y peripecias de sus viajes, aun cuando se trate a veces de viajes imaginarios”.⁵⁹

⁵⁷ *Idem*. p. 41. *Piedracielismo* aqui referido é uma alusão ao grupo *Piedra y Cielo* criado nos 30 na Colômbia e tinha como referências Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío e Pablo Neruda. Reunia poetas como Darío Samper, Jorge Rojas, entre outros, que mantinham a proposta literária de revolucionar as formas poéticas da época, enfatizando principalmente o uso das metáforas. In: SALDÍVAR, Dasso. *Op. cit.* p.137.

⁵⁸ LLOSA, Vargas. *Op.cit.* p. 41.

⁵⁹ GILARD, Jacques. *Gabriel García Márquez. Textos Costeños. Obra periodística I. Op. cit.* p. 43.

Poderia-se perguntar de que forma essa sedução pelo ficcional efetivou-se em García Márquez se até esse período o jornalista vinha dedicando sua escritura mais intensivamente às colunas, às notas informativas e de opinião e aos editoriais do que às reportagens propriamente ditas. Uma das possibilidades para tal indagação pode ser creditada ao ato de comunicação que produz o jornalismo, “fazendo com que o responsável pela produção do texto transforme o acontecimento do mundo natural ou do mundo simbólico em acontecimento jornalístico”, como afirma Rosa Nívea Pedroso.⁶⁰

Uma vez seduzido pela ficção, o que remonta aos tempos dos primeiros contos publicados em *El Espectador*, a García Márquez restava alimentar a energia motriz que movia sua produção jornalística, a busca de uma narrativa própria. Para tanto, era preciso assumir o posto de narrador, papel que sobretudo avaliza o manejo do ficcional, segundo a visão de Cobo Borda:

Que un buen narrador es aquel que no nos permite vacilar ni por un instante, arrollados por el poder compacto de su imaginación. Sólo gracias a ella se vuelve persuasiva su capacidad de mentir, de exagerar o fabular.⁶¹

E o porto de ancoragem dessa busca era o redigir de *Jirafas*, que se transformou no laboratório da pesquisa e, portanto, de aperfeiçoamento de um estilo narrativo, na medida em que testava diariamente o escritor frente a um leque totalmente variado de temas, partindo do mais corriqueiro e singular até o complexo, o polêmico, o censurável, o intratável. Tais experimentos acabavam trazendo para as páginas de *El Herald* textos com diferentes tons de humor, conceitos, pontos de vista, opiniões e versões.

O caminho que essas experiências foram tomando diante de tal panorama só fez reforçar que os passos iniciais das crônicas já haviam sedimentado e que, naquele momento, pouco havia de duvidoso em afirmar que as *Jirafas* assinadas por Septimus eram primas-irmãs das crônicas. Pois, como se constata na coluna de

⁶⁰ PEDROSO, Rosa Nívea. *Op. cit.*

opinião, também a crônica tem a capacidade polimórfica de incorporar em sua estrutura interna diversas vozes, portadoras de sentidos de mundos diferentes, segundo afirma Elena Palacios.⁶²

1.5. Valledupar: viagem ao centro da história

Como tem sido reiterado até aqui, o jornalismo para García Márquez nestes nos últimos cinquenta anos tem-se mostrado como um espaço experimental de sua escritura, concedendo portanto abertura a outras formas de exercitá-lo. Uma alternativa dessa prática foi a reportagem, que serviu de subsídio, bastante promissor como enfatizou Gilard, para a *Jirafa* do dia 15 de março de 1952. Tentarei demonstrar essas relações a partir do texto *Algo que se parece a un milagro*,⁶³ em que a contribuição do gênero reportagem teve reflexos imediatos no aspecto narrativo, a ponto de deixar o texto “dinâmico, menos reflexivo e imóvel”, como apontou Saldívar.⁶⁴

Nesta *Jirafa*, García Márquez evidencia a capacidade de contar bem uma história, ou narrá-la, como prefere Lancelotti ao advertir que *narrar*, do latim *refero*, remete a “voltar para trás”,⁶⁵ admitindo portanto a participação do passado. Tal qualidade, que o escritor colombiano já trazia desde cedo, ficou registrada em publicações escolares como a revista *Juventud*.⁶⁶ Acrescenta-se então a importância da reportagem para a construção do texto, prática jornalística que proporcionou ao cronista não somente a coleta de informações, mas também impressões, sensações

⁶¹ COBO BORDA, Juan Gustavo. *Op. cit.* p. 373.

⁶² PALACIOS, Elena. *Mario Vargas Llosa, escritor: Nunca he escrito un artículo buscando polémicas*. In: Revista Mexicana de Comunicación. www.geocities.com/Paris/2102/vista28.html, 2001

⁶³ A passagem de García Márquez por La Paz em companhia do músico e compositor de *vallenatos* Rafael Escalona e do médico e escritor Manuel Zapata Olivella está minuciosamente registrada em suas memórias, *Vivir para contarla* (pp. 492-3). Grande parte deste relato manteve-se idêntica ao que foi publicado em *El Heraldo*, que por sua vez consta do primeiro volume de *Obras periodísticas de Gabriel García Márquez. Textos Costeños* (pp. 572-3). Este trecho a que faço referência não aparece na edição de 1952.

⁶⁴ SALDÍVAR, Dasso. *Op. cit.* p. 247.

⁶⁵ LANCELOTTI, Mario, A. *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*. 3. ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. p. 7.

⁶⁶ A referência se remete à produção “literária” de García Márquez, poemas e crônicas publicados durante os dois primeiros anos do curso ginásial no colégio San Jose, na cidade de Zipaquirá sob os sugestivos títulos de *Crónicas de la Segunda División*, *Instantáneas de la Segunda División*, *Desde un rincón de la Segunda* e *Bobadas mías*, com as diferentes assinaturas de Capitão Aranha, Gabito e Gabriel García. “Al calor de la revista del colegio y del ambiente intelectual y literario propiciado por los jesuitas, escribió sus primeras prosas y

e emoções, matéria-prima suficiente para nutrir o texto de elementos informativos e, igualmente, enriquecê-lo no tocante à estrutura narrativa.

Movido pela curiosidade, que é a energia motriz do jornalismo, García Márquez foi conferir de perto o que tinha acontecido naquela zona rural, em que as ações das forças militares do governo interino de Roberto Urdaneta Arbeláez (1951-53) faziam vítimas entre os camponeses. Embora não haja precisão cronológica, a referência pode ser ao início do que mais tarde se consagrou como os conflitos de Llano e El Davis.⁶⁷ O cronista nos esclarece:

Hace algunos días, hubiera encontrado consecuencia de ciertos episodios amargos ocurridos hace más de un mes, y de los cuales dio cuenta la prensa de todo el país en su oportunidad.

Também uma necessidade afetiva de reconhecer a região em que a família tinha vivido no começo dos anos 20 fez com que García Márquez trocasse a redação do jornal *El Heraldo* e se dedicasse a recorrer povoados entre a região do rio Magdalena e Valledupar, em pleno Caribe colombiano, necessidade que se somou a uma terceira, mais emergente, a de conseguir melhores ganhos. A expectativa estava nos lucros com a venda de livros e enciclopédias.⁶⁸ A esse conjunto de possibilidades, acrescenta-se uma quarta intenção: melhor conhecer as diversidades culturais de seu país. Isso pode ser comprovado pelos aspectos descritivos que essa crônica apresenta:

La Paz, – como su nombre lo indica – es un pueblo de gente humilde y pacífica, un centro de agricultores al cual es preciso ir si se desea escuchar – al pie de la vaca, como quien dice – la música vallenata en su estado original.

versos: sólo pretendían ser humoradas, con sus discípulos y criticaba el ambiente monacal del colegio”, afirma Saldívar. In: SALDÍVAR *Op. cit.* p. 118-20.

⁶⁷ En la historia militar de Colombia contemporánea se ha presentado como forma de lucha armada revolucionaria, a guerra de guerrillas, en donde se logró el establecimiento de órganos de poder como en el periodo comprendido entre 1948 a 1953 con las guerrillas del Llano y el Davis (Tolima, 1952) que implantaron gobiernos o juntas provisionales que duraron corto tiempo. In: *Los pueblos son las víctimas del Terrorismo de Estado de los Gobiernos Capitalistas*. Comisión Internacional de las FARC. In: <http://www.farcep.org/documentos/docs/victimas1803.htm>

⁶⁸ Segundo Saldívar, a tarefa de García Márquez era convencer os habitantes desses povoados a adquirir “los diez tomos del Diccionario Enciclopédico UTEHA, como una gran panacea a sus lagunas culturales”. In: SALDÍVAR, *Op. cit.* p. 287.

A citação da música *vallenata* já delineava as pistas de uma das bandeiras que García Márquez sustentaria em sua obra, a questão de agregar um valor literário a letras desse tipo de cancionero popular, cujo ritmo é marcado pelo acordeom. A disposição de trazer elementos do folclore para sua produção literária ou jornalística, em particular esse gênero musical que tem em Rafael Escalona um nome de destaque, recebeu do crítico Ángel Rama as seguintes observações:

Y la importancia literaria de la poesía (usemos la palabra) de Rafael Escalona es consecuencia de un proceso valorativo. García Márquez opera el esfuerzo de determinar que este material es un material literario. Es la historia del contar popular, del contar folclórico, del contar incesante que hacen los hombres para construir literatura dentro de la cual vivir. Porque es exactamente como decir que alguien es capaz de vivir fuera del aire. No hay posibilidad. Se vive dentro de la literatura. Y esta literatura no tiene por qué ser fatalmente la de los textos, pero es muy frecuentemente la que acompaña nuestra existencia y la que determina nuestros valores.⁶⁹

No texto, a música é o elemento capaz de traduzir a reação dos moradores de La Paz frente ao estado de choque em que se encontravam, consequência da catástrofe que deixou 25 casas incendiadas e duas pessoas mortas. O retorno à prática dessa manifestação artística popular pelos habitantes do lugar trouxe-lhes de volta a voz e, em sentido metafórico, a vontade de viver. Afinal, cantar e tocar um instrumento – no caso, o acordeom – eram habilidades naturais daquela gente “humilde e pacífica”, habilidades presentes em sua gênese.

Pero mucho menos podría decir cuántas saben cantar los aires folklóricos, que allí nacen y crecen con la fecundidad tan prodigiosa como la velocidad con que se olvidan para abrirle espacio a los nuevos

⁶⁹ RAMA, Ángel. *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Cuadernos de Colcultura, número 1, 1991. versão on-line disponível em: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/novelacol/contenido/bibliograf/rama.htm

cantos, porque en La Paz todo el mundo canta, de nacimiento, en cualquier parte y a cualquier hora.⁷⁰

Paradoxalmente, La Paz amargava uma outra gênese, a da violência. Mas, para essa, os moradores do vilarejo não tinham conseguido outra saída que não o silêncio ensimesmado, fruto de uma mistura de revolta e tristeza. Tanto que o ápice do relato se apresenta quando o irmão de Juan López, o acordeonista mais conhecido do lugar, Pablo López, voltou a tocar depois do pedido insistente do cronista, o que custou ao músico algum tempo de hesitação. O resultado veio horas depois, quando Pablo López, acompanhado apenas de seu acordeom, dirigiu-se à pequena praça do lugar e começou a dedilhar os primeiros *hits*. Pouco a pouco, o músico foi ganhando acompanhantes, que se juntaram ao coro de vozes e aos passos animados de um baile que acabou se estendendo até a madrugada.

Y pasó lo que tenía que pasar. Pasó que Pablo López tocó como nunca en su vida... Y luego cantaron todos los que fueron llegando. Y cantaron las mujeres. Y ya a la medianoche, cuando dejamos a Pablo López, inclinado aún sobre su acordeón, nos encontramos de repente en un pueblo completamente distinto.

A relevância do efeito da música sobre os moradores desse povoado colombiano recebeu de Sims uma análise detalhada, sob o ângulo da relação tempo-espço baseada nos conceitos teóricos de Mikhail Bakhtin. Sims afirma que “para García Márquez La Paz si es un lugarejo remoto y desconocido, pero para Gabriel Márquez se destaca porque las fuerzas del mundo oficial, en este caso la ley marcial, no han podido silenciar un elemento esencial del espacio carnavalesco, la música”.⁷¹ A atitude-resposta responsável pelo rompimento do estado melancólico em que se encontrava o povoado obteve de Gilard as seguintes ponderações:

Algo que se parece a un milagro pone en escena la manifestación de una inconformidad colectiva, la rebeldía de un pueblo que no se desalienta ante la Violencia ... Si un pueblo puede pasar de la resignación al optimismo, es que una redención es

⁷⁰ “Algo que se parece a un milagro” in GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Textos costeños. Obra periodística I 1948-1952*. Barcelona: Mondadori, 1991. p. 572-3.

⁷¹ SIMS, Robert L. *El laboratorio periodístico de García Márquez: Lo carnavalesco y la creación del espacio novelístico*. In: Revista Iberoamericana. Octubre-Diciembre, nº 137. Vol. LII. p. 988.

posible gracias a la misma voluntad de los hombres y tiene que existir la historia. No es más que un texto, breve además, pero al par que nos recuerda que la actitud personal de García Márquez es de rechazo a la realidad dominante de Colombia, también nos demuestra que otro momento de la obra de ficción había empezado a germinar.⁷²

A observação de Gilard confirma a presença no texto de outra das marcas literárias e políticas de García Márquez, o seu posicionamento ideológico. Quatro anos depois de seu início de carreira jornalística, o enfoque de seus textos jornalístico-literários já estava ajustado para esse viés político, que – como tratará o segundo capítulo deste trabalho – é o que melhor permeia a sua relação com o público. Sob esse mesmo viés, García Márquez trouxe para essa *Jirafa* informações sobre a situação de regiões no interior da Colômbia que sofriam com os embates entre as guerrilhas e o governo, dados que não aparecem explicitadamente nesta crônica, mas são retomados por García Márquez em *Vivir para contarla*:

Llegamos al atardecer, y algo había en el aire que impedía respirar. Zapata y Escalona me recordaron que apenas veinte días antes el pueblo había sido víctima de un asalto de la policía que sembraba el terror en la región para imponer la voluntad oficial. Fue una noche de horror. Mataron sin discriminación, y les prendieron fuego a quince casas. Por la censura férrea no habíamos conocido la verdad. Sin embargo, tampoco entonces tuve la oportunidad de imaginarlo.⁷³

Neste caso, a literatura foi a responsável por tais revelações. Lançando mão de recursos e mecanismos literários como a metáfora, García Márquez traça para o leitor um retrato em alto-relevo das condições físicas e psicológicas em que viviam os moradores de La Paz, “que aún se respiraba allí un ambiente de ley marcial”, referência explícita à guerra que havia se travado ali, cujas causas e conseqüências o jornalista reservou às entrelinhas, muito provavelmente devido a mais uma onda de censura que afetava o país. Esse viés político, no entanto, de modo algum desviou o texto de sua via principal, a narrativa. A reação dos habitantes do povoado

⁷² GILARD, Jacques. *Gabriel García Márquez. Textos Costeños. Obra periodística 1. Op. cit.* p. 59.

tranquilo e acanhando ganhou, na interpretação de García Márquez, forte marca literária, o que me leva a entender que já havia uma ação contínua de imbricação dos elementos jornalísticos com os literários, ação que, na opinião de Gilard, pode ter ocorrido de forma não-consciente. “García Márquez manifestó una tendencia a cruzar la frontera de los géneros, y quizás de manera cada vez más inconsciente ... Tal vez pela tentación normal en un narrador de vocación”.⁷⁴

As razões que justificam tal proposição são os traços literários evidentes no texto, que se assemelha a um conto, pois apresenta elementos condizentes com esse gênero literário. Trata-se de um relato curto, que se desenvolve em um espaço físico, o vilarejo de La Paz, delineado entre a entrada da vila, as ruas, a praça principal e o palco, e que mantém uma relação própria de tempo a partir de um fato acontecido. É o que Lancelotti chama de temporalidade própria do conto, ou seja, o relato se nutre do que ocorreu no passado,⁷⁵ expresso no primeiro verbo do texto: “No sé si fue una fortuna – desde mi punto de vista de simple turista – o una circunstancia lamentable, desde otro ángulo”. Essa marca temporal específica do conto permite ao narrador uma independência em relação ao tempo de contar a história. Em outras palavras, García Márquez se manteve em um tempo diferente daquele em que se desenvolveram as ações entre os personagens. Seguindo o conceito de Lancelotti, García Márquez só pôde narrar essa história depois de ela ter acontecido, o que explica a ação temporal compreendida entre a situação inicial – a chegada do cronista ao povoado, provavelmente no começo do anoitecer – e o final da ação, nas primeiras horas da madrugada.⁷⁶ Há uma ação de personagens que circulam em um lugar geográfico que é sempre de âmbito restrito, como condiz à estrutura do conto: Pablo López; várias mulheres anônimas, como aquela que chega com o filho na cadeira e a dona do hotel; os anônimos moradores; o que toca a *dulzaina*, espécie de clarinete; o que questiona a Pablo o que cantar (“Al cabo del rato llegó un hombre en un burro y se le dijo: “Canta, Sabas”. Y el del burro dijo:

⁷³ GARCÍA MÁRQUEZ, G. Vivir para contarla. *Op.cit.* p. 492-3.

⁷⁴ GILARD, Jacques. *Gabriel García Márquez. Textos Costeños. Obra periodística 1. Op. cit.* p. 43.

⁷⁵ LANCELOTTI, Mario. A. *Op. cit.* p. 7.

⁷⁶ O conto constitui uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, de uma continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo. In: MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária. Prosa.* São Paulo : Melhoramentos, 1979. p. 20-1.

“Qué canto”. Pero lo que Sabas tenía era deseos de cantar; y cantó”⁷⁷) e aquele que, motivado pela alegria, acaba deixando-se embalar por umas doses etílicas extras.

Por se tratar de uma história curta, “vai direto ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários”, em que os personagens estão reunidos sob um só conflito, constituindo uma unidade dramática, como afirma Moisés.⁷⁸ Há uma tensão interna da trama narrativa, o que pode ser compreendido como o tom, a intensidade que cada frase ou palavra passa a ocupar na arquitetura do texto até o final, que nesse caso foi positivo. Resultado cujo mérito coube aos personagens protagonistas, que abandonaram o anonimato e investiram no “momento privilegiado”, como observa Moisés.⁷⁹

Da mesma forma, o texto mantém traços jornalísticos, dados que informam o leitor como é a pequena cidade, onde se encontra localizada, quantas foram vítimas da catástrofe, quem são os tocadores de acordeom mais conhecidos, em que condições psicológicas se encontra a população diante do desastre, de que forma se comportam as mulheres do povoado, informações que – uma vez organizadas mediante critérios subjetivos do cronista – passarão a pôr em prática as funções primordiais da atividade jornalística: informar (opinar e interpretar), educar e entreter, como destaca Rosa Nívea Pedroso.⁸⁰

Se por um lado, no âmbito literário, García Márquez pode ser classificado como o narrador participante desse relato, como confirma Gabriela Mora, deixando sua presença visível⁸¹ – no âmbito do jornalismo, sob a condição de repórter-testemunha, ele também o faz, assumindo a primeira pessoa. O detalhe dessa narrativa é que García Márquez aparece como um narrador singular, na primeira pessoa, mas com projeções coletivas que dizem respeito à solidariedade do cronista com o acontecido:

⁷⁷ A referência ao nome do personagem Sabas, que aparece nessa coluna de 1952, pode ter sido um esboço de um futuro personagem de García Márquez, Don Sabas, o padrinho do filho do coronel protagonista do romance *El coronel no tiene quien le escriba*, publicado em 1961.

⁷⁸ MOISÉS, Massaud *Op. cit.* p. 21.

⁷⁹ *Idem*

⁸⁰ PEDROSO, Rosa N. *Op. cit.*

⁸¹ MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985. p. 117.

No sé si fue una fortuna – desde mi punto de vista de simple turista – o una circunstancia lamentable, desde otro ángulo.

Por último, un poco antes de las ocho, cuando el silencio hacía suponer que estábamos en el filo de la medianoche, nos decidimos a convencer, por cualquier medio el acordeonista Pablo López.

Outro traço literário expressivo e notadamente reconhecível nesse relato é a inferência poética na linguagem de García Márquez, traço, aliás, que se constitui em uma das marcas mais fortes de sua produção e que aparece em vários momentos do texto:

Aquel era un pueblo extraño, desconocido, sin una sombra humana por sus calles desiertas y unas casas cerradas y oscuras, dentro de las cuales apenas podía oírse el profundo latido de los malos recuerdos.

Nesse caso, é possível confirmar mais uma vez a ocorrência do entrecruzamento do literário e do jornalístico, ao se constatar que a linguagem jornalística desempenhou sua função poética no momento em “que recriou a notícia captando o seu misterioso encanto”, como admite Jorge de Sá.⁸²

O uso de um léxico comum, que remete às letras das canções *vallenatas*, portanto populares, concedeu ao texto um forte teor de sentido, aproximando-se daquela geografia humana até então desconhecida para García Márquez. Nesse mundo do simples, do rural, do sincero, ou seja, um mundo mais conivente com o sentimento, a resposta aos pedidos insistentes de que a música retornasse à cena, produziu o efeito do inesperado e, ao mesmo tempo, do miraculoso. Aos olhos do cronista, o rompimento do universo corriqueiro – e, nesse caso, doloroso – pela reação dos moradores de La Paz resultou em algo extraordinário, fora da ordem, e que, por isso, pertence a outro universo distinto, o mágico. E foi esse elemento surpresa, segundo a denominação de Mora,⁸³ que pontuou o tom do relato, sintetizado no título *Algo que se parece a un milagro* e retomado no encerramento

⁸² SÁ, Jorge de. *A crônica*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997. p.32.

⁸³ MORA, Gabriela. *Op. cit.* p. 118.

do texto com outra inesperada manifestação dos habitantes de La Paz, representados por uma voz feminina, a proprietária do hotel local, que declarou: “Es el primer borracho que se ve desde hace un mes”.

O encerramento do texto com uma frase peculiar, carregada por uma pitada de humor, obedeceu também a um propósito literário. Embora tenha a marca ímpar do estilo lingüístico de García Márquez, funcionou como fecho desse relato, recurso comum à estrutura do conto, que segundo Lancelotti “es un orbe cerrado y finito”.⁸⁴ A frase, intencionalmente criada para produzir tal efeito, o do grande desfecho, trouxe também a sintetização do ritmo que a narrativa vinha mantendo, ou, como diz Mora, “ese eje que es la pulsación del autor al narrar y que transmite al lector”.⁸⁵

A proximidade com a reportagem, prática tida por García Márquez como “el hada madrina de la cual se nutren todos, género que me parece el más natural y útil del periodismo”,⁸⁶ que vinha trazendo registros notáveis em sua produção jornalística até então como colunista de *El Herald*o, não o impediu de viver mais uma experimentação dentro do mundo da imprensa. Uma rápida passagem pelo mais novo periódico da Colômbia, *El Nacional*, fez com que García Márquez assumisse o desafio de responder pela edição vespertina do jornal, exercendo o cargo de chefe de redação. Em sua nova função, teve como companheiro o jornalista Álvaro Cepeda Samudio, encarregado da edição matutina do periódico. Embora bastante experiente no comando de uma redação, que se resumia aos trabalhos editoriais e administrativos, Samudio não conseguiu êxito em relação aos problemas de ajustes da implantação de um novo maquinário americano. O resultado, desastroso, veio em menos de três meses, quando ambos deixaram, no final daquele ano de 1953, o jornal *El Nacional* e a cidade de Barranquilla.⁸⁷ O fato foi recuperado por García Márquez anos depois sob a seguinte explicação: “Fue una aventura mortal. Los pocos números que lograron salir fueron el resultado de un acto heroico, pero nunca

⁸⁴ LANCELOTTI, Mario A. *Op. cit.* p. 49.

⁸⁵ *Idem*

⁸⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Sofisma de distracción*. Agosto, 2000. <http://www.revistacambio.com/gabo/>

⁸⁷ A distribuição da edição vespertina do *El Nacional* restringia-se à cidade de Barranquilla, ao passo que a edição matinal, a cargo do jornalista e amigo de García Márquez, Cepeda Samudio, circulava em toda a costa atlântica colombiana.

se supo de quién. A la hora de entrar en prensa las planchas estaban empasteladas. Desaparecía el material urgente, y los buenos enloquecíamos de rabia”.⁸⁸

1.6. Bogotá: a hora e a vez da reportagem

A reação à experiência tão contraproducente aconteceu no mês de janeiro do ano seguinte, quando o diário bogotano *El Espectador* recebeu García Márquez novamente, agora como um de seus redatores de primeiro time, diferentemente da situação de cinco anos antes, quando o jornal colocou uma de suas páginas à disposição dos primeiros escritos de um então anônimo e principiante escritor colombiano.⁸⁹ Era o mesmo periódico que 26 anos mais tarde publicaria, por quatro anos ininterruptos, suas crônicas semanais reunidas em *Notas de Prensa 1980-1984*.

Integrar a equipe de jornalistas do periódico de Bogotá como um redator de destaque conferia a García Márquez o privilégio e, ao mesmo tempo, a responsabilidade de dividir suas notas anônimas da seção *Día a día* com os outros companheiros de redação: Guillermo Cano, o diretor do jornal; Eduardo Zalamea Borda, o subdiretor;⁹⁰ José Salgar, chefe de redação, e Gonzalo González, duplamente encarregado por notas e *Preguntas y respuestas*, que, segundo o escritor, era “a seção mais inteligente e popular do jornal”.⁹¹ Não tardou muito para que García Márquez voltasse a assinar seus textos, o que aconteceu logo após a publicação de *La reina sola*, em 18 de fevereiro de 1954, artigo sobre o estado de

⁸⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Vivir para contarla*, *Op. cit.* p. 504.

⁸⁹ O que recebeu por parte de García Márquez o seguinte comentário: “Entendía que publicarían mis cuentos, por la escasez y la pobreza del género en Colombia” In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Op. cit.* p. 513.

⁹⁰ Eduardo Zalamea Borda, autor do romance *Quatro anos a bordo de mim mesmo*, respondia pela coluna *La ciudad y el mundo*, destinada à literatura e autores novos, na qual assinava com o pseudônimo de Ulises. Ele acabou provocando, sem saber, no tímido e estrepante García Márquez, a decisão de enviar seu trabalho literário para o jornal, passagem assim reproduzida por García Márquez: “En el 47 leí en *El Espectador* una notita muy corta que decía “El señor fulano de tal nos escribe diciendo que hay unos valores de la literatura colombiana que no aparecen en nuestras páginas”. Ele recebeu de Zalamea Borda a seguinte resposta: “Yo en realidad no conozco esos valores. De todas las maneras este suplemento está abierto y, si realmente hay alguno, está a las órdenes de esos jóvenes escritores”. E o escritor complementou: “Leí esa publicación, y como tenía *La Tercera Resignación*, el primer cuento que escribí. Entonces lo metí en un sobre con un papelito que decía: “Leí su nota de hoy y ahí le mando este cuento, si le parece publíquelo, si no, rómpalo”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa 1980-1984*. *Op. cit.* p. 595.

⁹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Op. cit.* p. 512.

extrema solidão em que vivia a rainha-mãe da Inglaterra, Isabel, sobre o qual Saldívar fez as seguintes observações:

La nota demostraba también que el periodismo de comentario seguiría siendo, como en *El Universal* y *El Herald*, un laboratorio de decantación y de delimitación de sus temas literarios: el amor y la muerte, la soledad del poder, el tiempo primigenio de la circularidad e inmovilidad del tiempo, el mundo como aldea global y los largos viajes, y, en medio, la trascendencia definitiva de las minucias cotidianas.⁹²

A recompensa por tal performance, entretanto, foi mais além, deu-lhe a chance de ser o primeiro crítico de cinema do jornal – a seção chamava-se *El cine en Bogotá. Estrenos de la semana* – e de assumir em paralelo a condição de repórter especial. Mais uma vez a tripla função de crítico de cinema, repórter e redator não comprometeu o seu desempenho. Ao contrário, os sinais de maturidade profissional possibilitaram sua incursão por aquele gênero que o próprio García Márquez considerou “a estrela do melhor ofício do mundo, a reportagem”.⁹³ Tais sinais foram assim interpretados por Gilard:

De todos modos, y sin que lo viera él con claridad, en 1952 estaba listo para inaugurar otro aspecto de la inmovilidad del comentario a la vida del reportaje, de la interpretación de la realidad a su reelaboración. Se estaba anunciando una evolución de la actitud periodística, literaria y política.⁹⁴

Tal atitude jornalística reuniu naquele ano a produção de 75 críticas de cinema, cerca de seiscentas notas editoriais, colaborações para o suplemento *Magazine Dominical*⁹⁵ e oitenta reportagens, entre as quais destacaram-se: *Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia* (que retratava as conseqüências de

⁹² SALDÍVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez. El viaje a la semilla. La Biografía. Op. cit.* p. 306. O artigo está reproduzido no volume 3 de *Gabriel García Márquez. Obra Periodística Entre cachacos II*, com prólogo de Jacques Gilard, pp. 851-2.

⁹³ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Op. cit.* p. 532.

⁹⁴ GILARD, Jacques, Prólogo. *Op. cit.* p. 44.

um desmoronamento de terras no povoado de La Media Luna, na região de Medellín), *El Chocó que Colombia desconoce*, *De Corea a la realidad* (sobre os veteranos da guerra da Coreia) e *El triple campeón revela sus secretos* (a respeito do ciclista colombiano Ramón Hoyos Vallejo, publicada em 14 capítulos).

O conjunto de reportagens, que foi se avolumando para esse periódico, trouxe para García Márquez a consolidação de dois aspectos em particular: a realização pessoal de efetivar-se como repórter, o que significaria conviver com o espírito aventureiro e fora da rotina, e destinar todo o tempo de trabalho à realização de grandes reportagens, o que, para García Márquez foi um passo importantíssimo nessa trajetória de experimentações da escritura, contribuição assinalada por Vargas Llosa, que assim a expressou:

Que el periodismo fue para García Márquez algo más que una actividad alimenticia, que lo ejerció con alegría e incluso pasión. Es el aspecto aventurero del periodismo lo que lo entusiasmó, pues cuadraba perfectamente con un rasgo de su personalidad: la fascinación con los hechos y personajes inusitados, la visión de la realidad como una suma de anécdotas.⁹⁵

Entre as reportagens, a presença comum do caráter de denúncia, assim como a quantidade e a qualidade das informações, resultaram em textos construídos com uma linguagem mais literária do que propriamente jornalística, pois misturava de forma magistral os dados de toda ordem com palavras de cunho mais poético, imprimindo a tais matérias jornalísticas um estilo diferenciado de contar uma história baseada em fatos reais. Esse esmero estético de que García Márquez lançou mão foi igualmente uma saída para que seus textos conseguissem chegar aos leitores colombianos em meio à ditadura e, conseqüentemente, a uma censura implacável. Usando de uma linguagem menos objetiva, em que a escolha de vocabulário e de tempos verbais adequados eram alternativas fundamentais para não ter o texto proibido, García Márquez construiu frases e períodos sob um ritmo distinto daquele puramente informativo. Tais características foram imprimindo a esta nova forma de

⁹⁵ O que incluiu vários contos e a série completa de *La Sierpe*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Vivir para contarla*. *Op cit.* p. 525.

⁹⁶ LLOSA, Mario Vargas. *García Márquez: Historia de um deicidio*. Monte Ávila: Barcelona-Caracas, 1971. p.41.

produção de textos jornalísticos um traço que viria a ser uma de suas mais expressivas marcas, o caráter de relato, como observou Saldívar:

Y es que, en el fondo, los reportajes de García Márquez implicaban un trabajo mucho más político y revolucionario que el de la mayoría de sus contemporáneos de izquierda, y si sus textos lograban franquear de la censura del régimen era porque el escritor, a diferencia de sus camaradas, no hacía política demagógica y mitinera, ni entraba en entelequias ideológicas propias del marxismo esclerotizado de Moscú, sino que se dedicaba a investigar, a pensar y a narrar la realidad colombiana en cada línea, en cada página (utilizando muchas veces los mismos datos que le suministraban sus amigos del partido). Esencialmente, es lo mismo que haría en sus cuentos y novelas, pero de forma traspuesta.⁹⁷

Esse caráter político das reportagens de García Márquez a que se refere Saldívar teve um peso determinante para definir, a partir daquele momento, o enfoque que daria aos textos. A idéia revolucionária de que essas reportagens poderiam provocar algum tipo de reflexão entre os leitores, uma aspiração comum aos jornalistas, pontuou quase a maioria dessas matérias. Era o intelectual que estava vindo à tona, no sentido de usar o espaço que ocupava perante o público para perturbar o *status quo*, como admite Edward Said,⁹⁸ ou seja, levar a público as questões arquivadas nos armários oficiais, aspecto que será abordado no segundo capítulo. Porém, o foco voltado à ação política não imunizou Garcia Márquez quanto aos percalços de um repórter em começo de profissão. Um desses escorregões profissionais de investir em temas mais simples e “humanos” ocorreu quando pretendeu encontrar destinatários extraviados para centenas de cartas abandonadas em uma seção do correio de Bogotá, ao avistar da janela do ônibus a placa “Refúgios do correio”. A reportagem foi publicada com o título de *El cartero llama mil veces – El cementerio de las cartas perdidas*, a contragosto do chefe de redação José Salgar, situação que não alterou sua avaliação àquela que considera “a reportagem mais singela de sua vida”.⁹⁹

⁹⁷ SALDÍVAR, Dasso. *El viaje a la semilla. La Biografía. Op. cit.* p. 318.

⁹⁸ SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós Studio, 1996.

⁹⁹ As referências à reportagem encontram-se em *Vivir para contarla* (p. 546) e em entrevista do escritor concedida ao jornal *Folha de São Paulo* quando de sua vinda ao Rio de Janeiro, em 1978. “Chamava-se *O Cemitério das Cartas Perdidas*. Descobri-a quando ia passando de ônibus, por uma rua de Bogotá. Vi uma casa

1.7. Europa: provas de fogo sob o frio

Na lista das grandes reportagens desse período, a líder em repercussão e popularidade foi *La verdad sobre mi aventura*, a respeito do naufrago Luis Alejandro Velasco, marinheiro que permaneceu dez dias à deriva no mar do Caribe depois que a embarcação em que viajava, um destróier, afundou por excesso de peso. A série de 14 textos publicados em capítulos em *El Espectador* no mês de fevereiro de 1955, que originou o livro *Relato de Un Náufrago* (1970), segundo Vargas Llosa apresentou para o público um relato “verosímil y conmovedor, sin ser nunca patético ni demagógico, por la eficacia del lenguaje, que aunque esencialmente informativo, tiene una limpieza y una seguridad”.¹⁰⁰

Foi com essa grande reportagem, escrita a partir de depoimentos pessoais de Velasco ao jornalista, que o relato, posteriormente sacramentado no título da versão em livro, ganhou espaço definitivo na produção jornalística de García Márquez. Texto que recebeu de Saldívar o seguinte comentário: “En *Relato de un náufrago* alcanzó el punto paradigmático: una magistral síntesis de periodismo y literatura, de investigación de la realidad y comunicación de la misma mediante cánones estéticos perdurables”.¹⁰¹ Mas, ao mesmo tempo em que trouxe popularidade e reconhecimento a García Márquez, a reportagem tornou público o envolvimento da marinha colombiana com a ilegalidade, devido à permissão do transporte de eletrodomésticos contrabandeados dos Estados Unidos, motivando sinais de desagrado por parte do general Gustavo Rojas Pinilla, então presidente da Colômbia e conhecido por ações antidemocráticas, especialmente junto à

velha, com uma placa ‘Refúgios do Correio’. Desci, fui até lá e descobri que ali guardavam as cartas extraviadas. Eram quartos e quartos de cartas que não chegaram nunca. Quem cuidava da casa era um senhor, bem velho. Deixou que eu mexesse por ali durante meses. Me lembro de uma carta que me emocionou particularmente. Era simplesmente dirigida ‘à senhora que vai à missa das cinco, todos os dias, na paróquia de Nossa Senhora das Águas’. A carta vinha de uma colônia de leprosos. Levei meses indo à igreja até descobrir a senhora e conseguimos que ela recebesse oficialmente a carta. Foi uma bela reportagem, mas ninguém fez comentários. Geralmente, nunca dão valor às melhores coisas que faço”. CAMBARÁ, Isa. In: *Estou me sentindo uma Miss Universo. Folha de S. Paulo*, domingo, 24 de setembro de 1978.

¹⁰⁰ LLOSA, Vargas. *Op. cit.* p. 43.

¹⁰¹ SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía. Op. cit.* p. 318.

imprensa.¹⁰² Antecipando-se a uma possível reação de Pinilla, o que significaria punições ao repórter e à empresa, o jornal decidiu enviar García Márquez para a Europa como correspondente internacional, com a incumbência primeira de realizar a cobertura da Conferência dos Quatro Grandes,¹⁰³ em julho de 1955, na cidade de Genebra.

Da capital suíça, onde acompanhou por uma semana a conferência junto a centenas de correspondentes estrangeiros, García Márquez enviou para Bogotá duas matérias curtas e seis longas reportagens, todas sem a mesma qualidade daquelas que vinha produzindo em seu país. Eram textos deficientes em informações e sem o esmero estético já conhecido do público leitor do jornalista. Essas falhas, na opinião de Saldívar,¹⁰⁴ justificaram-se pela inexperiência do repórter em coberturas internacionais.

Sin embargo, el glorioso y brillante reportero que ya era, no lo fue en este primer contacto con el Viejo Mundo. Excepto por el manejo de los datos y la concepción de anécdota, cuesta trabajo creer que estos primeros trabajos de Ginebra sean del mismo reportero que había escrito *El Chocó que Colombia desconoce*. Los tres cables y los seis reportajes no sólo carecen de la habitual elaboración, sino que están armados de anécdota y datos de superficie, de tal manera que García Márquez se vio de pronto en la paradoja de ser un periodista limitado y provinciano en la capital política del mundo, mientras que en Colombia, trabajando desde la provincia, había sido un periodista clásico y universal.¹⁰⁵

¹⁰² “Debido al conflicto entre la dictadura y la prensa liberal, que concluyó con la clausura de los periódicos opositores, *El Espectador*, entre ellos”, afirmou Gilard. In: GILARD, Jacques. *Gabriel García Márquez. Obra Periodística 3. De Europa y América*. In Prólogo. *Op. cit.* p. 8.

¹⁰³ As principais razões que levaram García Márquez à Europa como correspondente de *El Espectador* acabariam sendo diluídas por todo o tipo de especulações. Teria sido uma espécie de exílio forçado pelo ranço político que a publicação da série sobre o naufrago criou no regime ditatorial de Rojas Pinilla. Também seria dito, segundo versões do agrado do dono do jornal, que na realidade a viagem foi um prêmio a sua exitosa carreira de redator e repórter durante um ano e meio. Como o mesmo Saldívar acrescenta, “García Márquez havia acariciado o projeto fazia tempo, pois queria estudar cinema em Roma, necessitava ampliar seus horizontes culturais e ter uma perspectiva suficiente da Colômbia e da América Latina”. In: SALDÍVAR, Dasso. *Viagem à semente. Uma Biografia*. *Op. cit.* p. 285. Na bagagem, García Márquez levava a conquista de uma das primeiras premiações, da Asociación de Escritores y Artistas com o conto *Un día después del sábado*.

¹⁰⁴ SALDÍVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez. Viaje a la semilla. La biografía*. *Op.cit.* p. 328.

¹⁰⁵ *Idem*.

Tal descompasso foi prontamente superado pela retomada das reportagens em série, como a que reconstruiu passo a passo o julgamento pelo assassinato da jovem Wilma Montesi, havia dois anos, e que mantinha a Itália em permanente vigília, publicada com sucesso sob o título de *El escándalo del siglo*. Antes, porém, García Márquez deixou emergencialmente Genebra e foi para Roma conferir a suposta iminência da morte do Papa Pio XII devido a uma crise aguda de soluço, deslocando-se até Castelgandolfo, residência de verão do Sumo Pontífice, que, como confirmou o correspondente em econômica matéria que enviou a *El Espectador*, estava muito bem de saúde.

Dois meses depois, mesmo diante da possibilidade de criar problemas entre o jornal e a censura vigente na Colômbia, que consistia em ações de enfrentamento contra a imprensa, no sentido de proibir e perseguir notícias e reportagens que depunham contra o governo militar da época, García Márquez optou por conferir ao vivo em que consistia o socialismo e, para tanto, escolheu a Polônia e a Tchecoslováquia. No entanto, tudo o que apurou dessa viagem manteve-se arquivado por um tempo e serviu como matéria-prima para a série de reportagens *90 días en la Cortina de Hierro*, escrita em Paris dois anos mais tarde e publicada em parte pela revista *Cromos*, de Bogotá, e na íntegra, em formato de livro, anos depois. No roteiro dessa temporada européia, que durou quase três anos, constaram Frankfurt, Veneza, Roma, Paris, Londres, Alemanha Oriental, República Democrática Alemã, Hungria, União Soviética, Ucrânia, Moscou e Kiev.

García Márquez continuou como correspondente de *El Espectador* somente até dezembro de 1955, quando o jornal foi fechado, “assim como o resto da imprensa democrática colombiana, que arrastava velhas brigas com Rojas Pinilla”¹⁰⁶ e passou a colaborar com *El Independiente* em fevereiro de 1956. No periódico de Bogotá publicou a série *El proceso de los secretos en Francia*, em 17 capítulos, sobre o processo *Affaire des Fuites*, que envolveu os ex-primeiros-ministros franceses Mendes-France, Bidault e Pleven. Livre de outras funções que não a de levantar informações, García Márquez pôde dedicar-se inteiramente ao caso, o que deveria ter resultado em um sucesso de reportagem. No entanto não foi o que

¹⁰⁶ SALDÍVAR, Dasso. *Ibidem*. p. 301.

aconteceu, como apontaram as críticas de Gilard e Saldívar.¹⁰⁷ Mas não houve tempo disponível para o correspondente superar os resultados negativos, pois – a exemplo do que vinha acontecendo com outros veículos de comunicação colombianos – *El Independiente* não escapou da ação dura do governo de Pinilla e parou de funcionar em abril de 1956, fato que colaborou para tornar a vida de García Márquez na Europa ainda mais difícil, pois diante da reduzida oferta de trabalho foi obrigado a partir para soluções alternativas na tentativa de driblar os problemas financeiros.¹⁰⁸

Esse quadro começou a apresentar melhoras em agosto daquele mesmo ano (1956), quando o jornalista aceitou a proposta do compatriota Plínio Apuleyo Mendoza, que assumira o cargo de diretor de redação, para juntar-se à equipe de colaboradores do semanário venezuelano *Elite*. A produção de García Márquez para esse veículo estendeu-se até março de 1957 e apresentou oscilações de qualidade e freqüência. “No todo es bueno en esa nueva tanda de publicaciones iniciada en septiembre de 56”, observou Gilard ao utilizar-se das seguintes argumentações para justificar o comentário: “La proporción de originalidad periodística es casi nula en esos escritos (en cambio casi siempre existe la originalidad del enfoque, así como la de la forma)”.¹⁰⁹ Esses problemas, no entanto, embora tenham interferido, não comprometeram essa fase jornalística de García Márquez, em que se encontrava sob uma nova condição, a de escrever para um público desconhecido e estrangeiro, que também não o conhecia, diferentemente da etapa anterior, quando era enviado especial de um jornal colombiano à Europa. Na condição de colaborador, García Márquez passou a enfrentar as dificuldades de um jornalista *freelance*, que por falta de infra-estrutura ficava limitado a fontes não-oficiais e passava a trabalhar

¹⁰⁷ “*El proceso de los secretos en Francia* é, em nossa opinião, a única reportagem ruim que García Márquez escreveu em toda sua longa e brilhante carreira de jornalista. Sem estrutura, sem seu estilo habitual, sem ritmo, quase que sem humor, esta reportagem parece ter sido escrita muito depressa, sem um trabalho prévio da estrutura e sem uma assimilação completa do material”. In: SALDÍVAR, Dasso. *Ibidem*. p. 468.

¹⁰⁸ García Márquez declarou em suas entrevistas que tentou de tudo nesse período que viveu na Europa para conseguir se manter: de cantor de músicas típicas latino-americanas em um restaurante a vendedor de jornais e garrafas vazias, sem veículo para publicar suas matérias como *freelance*, obrigou-se à prática de sua outra faceta, a de romancista e contista.

¹⁰⁹ Jacques Gilard argumentou tal crítica recorrendo a dois artigos assinados por García Márquez: *De Gaulle, ¿sí escribió su libro?*, publicado em 8 de setembro de 1956, classificando-o como mediocre, e *¿Están en Caracas las mujeres que desaparecen en París?*, publicado em 12 de janeiro de 1957. In: GILARD, Jacques. *Gabriel García Márquez. Obra Periodística 3 (1955-1960). De Europa y América*: Sudamericana: Buenos Aires, 1997. *Op. cit.* p. 28.

marginalmente, longe das fontes oficiais, já que era impedido de participar de entrevistas coletivas de imprensa ou de ter acesso a autoridades.



Tal situação obrigou García Márquez a escrever de segunda mão, como observou Gilard, o que significava apurar mal a notícia, limitando-se a tomar conhecimento dos fatos pela própria imprensa, ouvindo noticiários no rádio ou na TV e lendo os jornais estrangeiros, o que nem sempre era possível, devido à sua péssima condição financeira, que o impedia de comprar essas publicações. Tais fatores o incentivaram a buscar alternativas, como a consulta informal aos chamados bastidores da imprensa, geralmente conversando com alguns companheiros estrangeiros de profissão, episódio que recebeu de Gilard as seguintes ponderações:

Ya no tenía la posibilidad de presenciar hechos en medio de un gran número de periodistas mucho más aguerridos que él en la lucha por las primicias. Dejó de ser testigo, aunque fuera desde lejos. Se ve convertido en el hombre de la calle, que no tiene acceso sino a las noticias ya difundidas por la prensa y condenado a escribir de segunda mano.¹¹⁰

Diante desse novo quadro, García Márquez lançou mão de sua capacidade de repórter. Passou a acompanhar os fatos de uma forma jornalisticamente não-canônica, coletando as informações oficiais – geralmente divulgadas pela própria imprensa – e, a partir desses dados, buscando uma saída alternativa para aquela notícia. Mais precisamente ele se dedicava a um viés do fato. Como esse viés ficava a seu critério e, portanto, não atendia a nenhuma exigência de *Elite*, isso poderia render um texto centrado nos detalhes de um ambiente, um relato de um personagem fora do âmbito principal da notícia ou, até mesmo, uma entrevista com um anônimo cidadão que soubesse do fato.

Esse caminho, mais à margem da investigação jornalística, propiciou a García Márquez mais uma oportunidade de aperfeiçoar sua narrativa, que ganhava liberdade para ser produzida. Como *freelance*, o jornalista contava com dois fatores fundamentais na produção da chamada matéria especial. Primeiramente, o espaço,

¹¹⁰ GILARD, Jacques. *Op. cit.* p. 28.

ele tinha a seu favor quantas linhas fossem necessárias para contar a sua história a seu modo e, em segundo lugar, dispunha do tempo que achasse necessário para fazê-lo, prerrogativas improváveis de se conquistar em uma redação, que obedece a uma linha industrial de produção e, por isso, mantém o ritmo do calor da hora para a quase totalidade dos textos ali publicados. Tais aspectos, somados à sua nova condição de jornalista da rua, mais observador do que inquisidor, mais interpretativo do que pesquisador, convergiram em traços comuns na safra de crônicas e reportagens que produziu para o semanário, marcas que não comprometiam um dos objetivos básicos do jornalismo, o de levar ao público um fato com clareza e objetividade, seguindo os princípios da facilidade de leitura e compreensibilidade do texto, como admite Erbolato.¹¹¹

Não é preciso ressaltar que García Márquez encontrou poucas dificuldades, a essa altura de sua trajetória jornalística, para colocar em ação tal fórmula, que abarcava todos aqueles aspectos que vinha exercitando nas publicações colombianas: o uso de um léxico mais poético que factual, a construção de uma sintaxe mais literária do que jornalística, o uso de estruturas textuais internas que se aproximavam mais do conto e da crônica, o emprego do critério subjetivo para escolha e organização de dados – mesclando opinião com informação –, a liberdade de agregar citações, monólogos, diálogos, pensamentos e pontos de vista à estrutura dos textos, a possibilidade de criar personagens que, em plena ação narrativa, se encarregavam de transmitir as notícias ao público.

1.8. O passo-a-passo de uma guerra que não explodiu

Porém, a intimidade com esse estilo próprio de fazer jornalismo levou García Márquez a procurar um enfoque distinto para suas matérias. Essa diferença, segundo Gilard, veio com a originalidade do enfoque. O foco político com que García Márquez olhava o mundo e, por conseqüência, interpretava o fato jornalístico em questão conferiu essa distinção. Quanto ao aspecto formal dos textos de García Márquez desse momento, Gilard remete-o a uma prática estilística já conhecida dos leitores de Bogotá e Barranquilla, que sob a chancela de Septimus conheceram uma

¹¹¹ ERBOLATO, Mario, E. *Técnicas de codificação em Jornalismo*. Op. cit. p. 120.

maneira diferenciada de abordar determinado tema, como o fez na longa matéria *A cinco minutos de la Tercera Guerra*, publicada na revista venezuelana em dezembro de 1956, quinze dias após a ocorrência do fato: a iminência de mais uma guerra mundial – o conflito entre Inglaterra e Egito – devido à ocupação do Canal de Suez por tropas egípcias.

A alternativa que García Márquez encontra para contar aos leitores hispano-americanos as razões que geraram o possível conflito e porque esse conflito não se concretizou é o relato de como os cinco protagonistas do fato – Anthony Eden, da Inglaterra, Guy Mollet, da França, Bulganin, da Rússia, o general Gamal Abdel Nasser, do Egito, e o presidente americano Dwight Eisenhower – se comportam em seus respectivos países, acomodados em seus ambientes de trabalho durante o desenrolar dos fatos, entre a noite do dia 5 e a manhã do dia 6 novembro de 1956.

Para tanto, García Márquez divide o relato em cinco blocos de textos, alusão aos minutos referidos no título, justamente o espaço de tempo que a França levou para desistir do confronto, e também ao quinteto de políticos envolvidos na questão. Essa divisão ganhou, sob o âmbito literário, uma justificativa para a manutenção do grau de suspense, conduzindo o leitor à trama, parceladamente, por capítulos. Para o universo jornalístico, o objetivo é idêntico, dar um fôlego à leitura, separando os fatos e personagens em itens de tal forma que melhore a compreensão dos acontecimentos.

De los cinco hombres que jugaron dramáticamente, como en una partida de póker, la suerte de la humanidad, solo uno durmió esa noche sus ocho horas completas; el presidente Eisenhower. Los otros cuatro – Anthony Eden, da Inglaterra; Guy Mollet, de Francia; el mariscal Bulganin, de Rusia, y el general Nasser, de Egipto, – pasaron la noche en vela, literalmente colgados del teléfono.¹¹²

A complexidade do fato, ou seja, os motivos e as conseqüências de uma possível terceira guerra mundial, obrigava o leitor a tomar conhecimento de uma enorme quantidade de dados, de ordem política, econômica, bélica, etc. Tendo em conta que os leitores aos quais estava destinado esse texto eram basicamente os

¹¹² GILARD, Jacques. *Op. cit.* pp. 323-8.

venezuelanos, que não estavam nem habituados nem inteirados da complexidade de razões que envolviam o possível conflito, García Márquez preferiu dar espaço a uma narrativa em que a descrição tem participação especial.

Ao descrever com detalhes e minúcias ações, cenários e reações dos personagens, García Márquez fornece subsídios ao leitor para ir construindo os fatos e também as imagens desse amontoado de novidades, que vai desde os espaços geográficos até a cor da roupa desses políticos. Esses retratos vão tomando forma por meio de uma narrativa que concede pouco espaço às inferências do jornalista. A carga de subjetividade, ao expressar pontos de vista, opiniões, posições políticas e ideológicas, mais acentuada em outros textos, ficou reduzida. Esse leve toque fictício, como chamou Gilard, trouxe críticas e principalmente a ficcionalidade. Para exemplificar, apresento aqui alguns trechos extraídos do texto:

1) El arzobispo de Canterbury – el poderoso señor que impidió el matrimonio de la princesa Margarita – manifestó con franqueza su desacuerdo con la aventura de Suez.

2) El general Eisenhower sabía que el problema de Suez podía esperar cuarenta y ocho horas, hasta cuando él fuera otra vez, por cuatro años más, presidente de los Estados Unidos.

3) Calvo, vestido de gris como casi todos los franceses – y como casi todos los ingleses –, el señor Guy Mollet, que necesita espejuelos para leer, no tuvo necesidad de ellos para descifrar la satisfacción en los rostros de sus ministros.

Elemento do mundo literário, a ficção permitiu que García Márquez – que, não sendo um repórter testemunha, não esteve presente em nenhuma das cinco salas dos gabinetes desses cinco políticos em que se desenvolveu a ação – criasse passagens, cenas e detalhes que ajudam o leitor a compreender a história. Ao inventar, o cronista recorre a um recurso igualmente literário, que permite a partir de alguns dados a mais à capacidade criativa produzir um efeito de verossimilhança, o que Roland Barthes chamou de “efeito do real”. Em outras palavras, o cronista tem a total liberdade de trazer para o texto elementos – uma cena, um objeto, um personagem, uma sensação ou uma emoção – que vão criar para o leitor um efeito

ilusório, que fará com que ele compreenda melhor a história que está sendo narrada. Porém, nem tudo o que está reunido nesse relato é concretamente real, já que, como foi dito, o que está sendo contado é fruto da capacidade narrativa do autor.¹¹³

Há que se destacar que tal operativo é antagônico ao jornalismo informativo, que defende a autenticidade dos fatos e das informações transmitidas, devido a um compromisso social no “sentido de tornar público e de interpretar aquilo que acontece na sociedade”, como lembra Rosa Nívea Pedroso,¹¹⁴ antagonismo que, no caso de García Márquez, não impede que a ficção seja utilizada em um texto jornalístico como *A cinco minutos de la Tercera Guerra* com o intuito de construir uma narrativa coerente.

Esse texto, que na opinião de Gilard “puede figurar dignamente entre los más perfectos relatos escritos por García Márquez”,¹¹⁵ mantém em sua estrutura dados de toda ordem, do colarinho das capas de chuva usadas pelos políticos europeus que se encontravam levantados por conta da garoa que “pulverizava” Londres, aos tipos de aeronaves, como os B-52, que carregavam bombas atômicas, detalhes que são levados para o leitor por conta da descrição.

Para chegar às informações ou às cenas, a condição primeira do jornalista é estar no local dos fatos. Como isso não acontecia com García Márquez nesse período de *freelance*, o jornalista, de acordo com Gilard, se abastecia de informações arrecadadas em leituras de jornais, revistas e enciclopédias, o que incluía todo tipo de publicação, desde as mais sérias, como o tradicional periódico francês *Le Monde*, até as revistas semanais de fofocas. Em outras palavras, a matéria-prima para textos como esse, que abordava assuntos reais, García Márquez obtinha da própria imprensa, o que, aliás, era compatível com o tempo que dispunha para isso. Nesse caso específico de *A cinco minutos de la Tercera Guerra*, o texto foi publicado 15 dias após o fato ter acontecido, como mostra este trecho:

¹¹³ “É a categoria do real (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; por outras palavras, a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito do real*, fundamento desse verossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”. In: BARTHES, Roland. “O efeito do real”. In: *O rumor na língua*. Coleção Signos 44. Lisboa: Edições 70, 1970. p. 136.

¹¹⁴ PEDROSO, Rosa Nívea. *Op. cit.*

¹¹⁵ GILARD, Jacques. *Op. cit.* p. 30.

Quince días después, cuando esa noche dramática empieza a tener una tranquila perspectiva histórica, el mundo puede saber, minuto a minuto, cómo pasó la humanidad a dos centímetros de la catástrofe.

Falsa reportagem. Foi esse o termo que Gilard usou para classificar textos como esse. A referência à não-autenticidade de muitos fatos foi adotada em sentido duplo. Falsa porque García Márquez não a fez, a inventou, e falsa porque não vinha a ser uma reportagem, mas um relato. Como se viu na crônica analisada anteriormente, esse aspecto da ficcionalidade já vinha sendo freqüentemente utilizado por García Márquez. Porém, foi nesse texto que, segundo Gilard, o jornalista conseguiu beirar a perfeição. Anos depois essa veio a se reverter em uma das marcas mais intensas da escritura do autor colombiano.

1.9. Caracas: experiências ímpares de jornalismo e política

Com o seu desligamento da revista *Elite* e sem perspectivas profissionais imediatas, García Márquez retomou o circuito europeu e, graças ao apoio “mecênico” de Plinio Apuleyo, conheceu as cidades de Frankfurt, Berlim Oriental, Moscou e Kiev, percurso que durou até setembro de 1957, quando Apuleyo foi para Caracas e o jornalista seguiria para Londres, onde deveria dedicar-se ao aperfeiçoamento da língua inglesa. No entanto, o plano foi alterado devido ao convite, que acabara aceitando, para assumir o cargo de redator do semanário venezuelano *Momento*, cujo novo chefe de redação era Plinio Apuleyo.

Mal chegou a Caracas, às vésperas do Natal de 1957, García Márquez foi obrigado a enfrentar, ao lado do amigo jornalista, muitos plantões na redação da revista diante da expectativa da queda do ditador venezuelano Marcos Pérez Jiménez, que se concretizou na madrugada de 23 de janeiro de 1958, quando fugiu para Santo Domingo.¹¹⁶ Começava um “período difícil y exaltante a nível político, con la caída de la dictadura y posteriormente edificación de un régimen democrático;

¹¹⁶ “No dia 23 de janeiro de 1958, Márquez e Mendoza publicaram um editorial a quatro mãos saudando a recuperação da democracia e contando as últimas horas da queda da ditadura de Pérez Jiménez. Sem consultar o diretor da revista, Carlos Ramírez MacGregor, que estava em Nova York, eles ousaram e rodaram a edição com

también fue intensa y ardiente de actividades periodísticas”, como assinalou Gilard.¹¹⁷ A intensidade produtiva de García Márquez, classificada por Gilard como ardente, contou também com o fator ousadia, pois sob o estímulo de Apuleyo dedicou-se a artigos de opinião e reportagens de linha eminentemente política e divergentes da direção da revista. Para os textos opinativos manteve sua assinatura. Já o pseudônimo Gastón Galdós ele reservou para outras seções da revista, que mantinham um teor político diferente, opção que obteve de Gilard esta interpretação: “El que salió firmado con el nombre y los apellidos reales representaba una labor de búsqueda de datos, de síntesis, de organización y redacción. El otro era una crónica sentimental en la que se retomaban y retocaban noticias aparecidas en *magazines* del mundo entero”.¹¹⁸

Em *Momento*, García Márquez teve oportunidade de novamente destinar boa parte do tempo também às atividades de repórter. E foi com reportagens como *Sólo doce horas para salvarlo*,¹¹⁹ publicada em março de 1958, que o jornalista atingiu, segundo Gilard, um momento especialmente importante e maduro. “La maestría es tal, en *Momento*, que García Márquez renuncia por completo al empleo del ‘yo’ del narrador-testigo; su narración es impersonal, lejana, casi fría, a pesar de evocar y a veces defender con ardor entrañables causas humanas”.¹²⁰

Ao mencionar a disposição de García Márquez em dedicar seus trabalhos jornalísticos a temas humanos, Gilard confirma o assunto principal dessa reportagem, a busca desenfreada de uma mãe – e mais um grupo de pessoas solidárias – por uma vacina anti-rábica para o filho de um ano e meio. A busca tornou-se desenfreada porque a vacina produzida na Venezuela, país onde morava a criança mordida pelo cão raivoso, começava a fazer efeito após uma semana da

a tiragem de 100 mil exemplares, que foram vendidos em poucas horas, convertendo *Momento* na revista mais popular de Caracas. In: SALDÍVAR, Dasso. *Viagem à semente. Uma Biografia. Op. cit.* p. 327.

¹¹⁷ GILARD, Jacques. *Op. cit.* p. 42.

¹¹⁸ *Idem.* p.43. O texto foi publicado em *Momento* na edição de 14 de março de 1958 e está reproduzido no volume *Gabriel García Márquez. Obra Periodística 3. De Europa y América*, que tem prólogo e recompilação de Jacques Gilard, p.435-43.

¹¹⁹ Reportagem publicada em março de 1958 e apontada por Gilard como um dos momentos de totalidade de García Márquez, “donde se vuelve a encontrar el mismo rigor narrativo, sin fallas ni momentos de respiro... Una historia minuciosamente elaborada a partir de hechos averiguados por el mismo García Márquez, un suspenso perfecto, sin más trucos que la estricta voluntad de ser fiel a lo sucedido y a su compleja cronología”. In: GILARD, Jacques, Prólogo. *Op. cit.* p. 47. O texto foi reproduzido no volume *Gabriel García Márquez. Obra Periodística 3. De Europa y América. Op. cit.* pp. 435-43.

aplicação, prazo que colocou em risco a vida do garoto. Entre os seus comentários, Gilard destaca o rigor narrativo de García Márquez no texto que inicia com um mau presságio: “Había sido una mala tarde de sábado”.

O elogio feito por Gilard dá conta de que se trata de uma história minuciosamente elaborada a partir de dados averiguados por García Márquez. “Un suspense perfecto, sin más trucos que la estricta voluntad de ser fiel a lo sucedido”, completa o crítico, o que não o impediu de levantar a possibilidade de o repórter ter tomado liberdades ficcionais com relação a alguns fatos da história.

Puede haber detalles adulterados con miras a obtener una narración más eficiente. Se cree en la verdad de *Sólo doce horas para salvarlo* como se cree en la de *El coronel no tiene quien le escriba*; bajo el efecto de una manera literaria. Pero predomina la impresión de que el reportaje se escribió sin trampa en ningún momento, con una honradez constante tanto en la recogida de datos como en la redacción.¹²¹

Recorrer à capacidade de invenção é prática recorrente entre os jornalistas escritores, como afirma Hilario:¹²²

Para no pocos literatos, el periodismo ha sido un taller que los preparó en la disciplina, la rapidez y el manejo del lenguaje, y ha sido también una inagotable fuente de historias. Y en el caso de los hombres de prensa, ha ocurrido algo similar. La literatura siempre los ha salvado a la hora de contar hechos, inclusive cuando éstos eran periodísticamente intrascendentes (recuerde esas crónicas cuyo único valor radica en la forma cómo están contadas).¹²³

Saad, diretor do Centro de Publicações da Universidade Autônoma do Caribe em Barranquilla, assinala um exemplo pontual de tal prática:

¹²⁰ GILARD, Jacques. *Idem. Op. cit.* p. 48.

¹²¹ *Ibidem.* p. 47.

¹²² HILARIO, Mario Castilho. *Literatura para periodistas*. In: Sala de Prensa versão *on-line*.

¹²³ *Idem.*

García Márquez pudo realizar una excelente investigación para su novela-reportaje *Noticia de un secuestro*, pero bien se pudo tomar libertades en su apreciación de los hechos y hasta imaginarse aquellos aspectos de la vida de los protagonistas que no pudo registrar veridicamente.¹²⁴

Esse estilo de García Márquez de abordar o fato noticioso avalizou a produção de textos sobre diferentes temas, e não somente as chamadas causas “humanas”. Foi por isso que durante a temporada na revista venezuelana, encerrada em maio de 1958, os assuntos políticos tomaram parte das grandes reportagens assinadas por García Márquez. Entre os assuntos que mais figuraram nos textos do jornalista colombiano, podem ser destacados os que tratavam da luta contra o autoritarismo e seus abusos e da condição dos estrangeiros naquele país. Temas muito presentes no dia-a-dia dos venezuelanos, a exemplo de vários países hispano-americanos que enfrentavam os percalços de uma ressaca ditatorial que levaria mais duas décadas para ser eliminada, o que acabou influenciando García Márquez a deixar o cargo em solidariedade à demissão de Apuleyo,¹²⁵ causada por divergências ideológicas com a direção da revista.

1.10. Cuba e México: mudanças significativamente marcantes

Diante de escassas opções de escolha, o grupo editorial Capriles, o mesmo que publicava títulos como a revista *Elite* e para o qual García Márquez já havia colaborado quando estava em Paris, era a oferta de momento. Foi então que aceitou a chefia de redação de *Venezuela Gráfica* em 27 de junho de 1958.¹²⁶ Nessa publicação ocorreu o que Gilard chamou de inevitável: “se perdieron entonces el entusiasmo y la libertad con que había trabajado en *Momento*”, motivo que justificaria uma produção reduzida cujos poucos artigos foram assinados apenas

¹²⁴ SAAD, Saad Anuar. *El periodismo literario (o la novela de no ficción)*. Sala de Prensa, 13, Noviembre 1999, Año II, Vol. 2. versão *on-line*.

¹²⁵ A demissão de Plinio Apuleyo foi uma resposta à sua decisão de publicar o editorial daquela edição, de autoria de Carlos Ramírez MacGregor, o proprietário da revista, sem assinatura na página de notas, acompanhado de fotos que mostravam o carro de Nixon, então vice-presidente dos Estados Unidos, atingido por pedras atiradas pelos manifestantes durante sua visita à Venezuela. In: SALDÍVAR, Dasso. *Viagem à semente. Uma Biografia*. *Op. cit.* p. 335.

¹²⁶ Publicação popularmente conhecida como “Venezuela pornográfica” em razão da quantidade de fotos que deixavam à mostra os dotes físicos femininos.

com suas iniciais.¹²⁷ Nove meses depois, em janeiro de 1959, esse desânimo frente à atividade jornalística foi revertido em entusiasmo quase imediato quando do regresso de Cuba, onde tomou conhecimento das mudanças do país pós-Revolução Cubana e acompanhou o julgamento e fuzilamento público de pessoas envolvidas em crimes de guerra durante o governo de Fulgêncio Batista, na chamada *Operación Verdad*. A permanência de García Márquez na revista venezuelana prolongou-se até maio daquele mesmo ano, quando atendeu a outro convite de Apuleyo, desta vez para implantar e dirigir a filial da agência noticiosa cubana *Prensa Latina*, em Bogotá.¹²⁸

Apesar da dedicação integral à *Prensa Latina*, conciliou o trabalho na agência com a criação da revista *Acción Liberal*, que passou a circular em janeiro de 1960. A responsabilidade editorial da publicação trimestral ficou a cargo de García Márquez e Plinio Apuleyo Mendoza. De excelente apresentação gráfica e visual, com teor marcadamente crítico e político, a revista tinha como pontos-chave questões voltadas para o problema da violência na Colômbia e a solidariedade à Revolução Cubana, como observou Gilard. Temas igualmente tratados no campo das artes pela artista plástica e crítica uruguaia Marta Traba e, no cinema, pelo fotógrafo Guillermo Angulo, ambos colaboradores e integrantes do conselho editorial da revista. Porém, esse ritmo acelerado de trabalho foi modificado com a transferência de García Márquez, em setembro daquele mesmo ano, para a sede de *Prensa Latina*, em Havana, onde se encontrava o jornalista e escritor argentino Rodolfo Walsh.¹²⁹ Noventa dias após essa passagem-estágio por Cuba, García Márquez mudou-se para a filial americana de *Prensa Latina*, em Nova York.¹³⁰ O

¹²⁷ GILARD, Jacques. Prólogo. *Op. cit.* p. 49.

¹²⁸ A agência de notícias *Prensa Latina*, que tinha como diretor o jornalista argentino Jorge Ricardo Masetti, um dos velhos amigos de Ernesto Che Guevara, foi criada pela Revolução Cubana com o intuito de enviar notícias mais condizentes com a situação de Cuba, “en vista de las constantes deformaciones que las agencias internacionales cometen al propagar las noticias de la revolución”, como afirmou Vargas Llosa In: LLOSA, Vargas. *Historia de un deicidio*. *Op. cit.* p. 60.

¹²⁹ Walsh era nessa época o chefe de serviços especiais de *Prensa Latina*, e entre tantos êxitos jornalísticos – muitos deles serviram de material para seus livros *Operación Masacre* e *¿Quién Mató a Rosendo?* – decifrou, entre uma série de telegramas truncados, uma mensagem dirigida a Washington por um funcionário da CIA que continha um informe minucioso sobre os preparativos de um desembarque armado em Cuba pelo governo americano, revelando detalhes como o local do desembarque, a fazenda de Retalhuleu, localizada em um cafezal no norte da Guatemala. O fato foi recuperado em uma das crônicas de García Márquez, *Recuerdos de periodista*, In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Norma, 1995. p. 247.

¹³⁰ E como correspondente, “em 13 de maio de 1961 ele estava na Casa Branca, escutando o discurso histórico no qual o presidente John Kennedy anunciou seu projeto espetacular da Aliança para o Progresso, ‘um emplastro

ambiente político nos Estados Unidos naquele momento, em que as campanhas da imprensa e do governo americano contra Fidel Castro eram intensas, acarretou sérios problemas para o escritor, que resultaram no desligamento de *Prensa Latina* e no abandono do país.

A próxima parada foi a Cidade do México. Na capital mexicana, embora contasse com o apoio de Álvaro Mutis,¹³¹ García Márquez teve de recorrer novamente à condição de *freelance* para reorganizar a vida pessoal, o que se traduziu em artigos e reportagens para as revistas *Universidad de México* e *Mexicana de Literatura*, coordenadas respectivamente por Jaime García Terrés e Carlos Fuentes; na direção e na diagramação de duas revistas populares, *La Familia*, voltada para mexericanos, e *Sucesos para Todos*, de linha editorial sensacionalista,¹³² e ainda no papel de locutor-comentarista da Rádio Universidad, na época dirigida pelo escritor espanhol Max Aub.

No entanto, a heterogeneidade desses trabalhos não afastou García Márquez de uma produção mais condizente com a trajetória jornalístico-literária que vinha traçando, como o fez na nota *Un hombre ha muerto de muerte natural*, dedicada ao escritor Ernest Hemingway.¹³³ Muito próximo da crônica, o texto mantém elementos do universo literário, como o que destaca José María de Areilza: “Síntesis de lo temporal con lo permanente, maridaje del acontecimiento con un contexto, simbiosis del pensamiento con el relato”.¹³⁴ Porém, como se tratava de um texto para ser publicado em um periódico, o artigo não podia fugir completamente ao

de emergência’ para fechar a passagem aos novos ventos da revolução cubana”. In: SALDÍVAR, Dasso. *Op. cit.* p. 354.

¹³¹ Mutis estava no México havia cinco anos, tempo em que reunira um grupo de amigos muito influentes como os intelectuais Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Jaime García Terrés, o que de certa forma facilitou a recepção de García Márquez como colaborador em algumas das principais publicações mexicanas, acadêmicas ou não.

¹³² “Com seu talento jornalístico e sua visão comercial, tinha conseguido tirá-las do limbo do mau-gosto e da sordidez e transformá-las em publicações amenas e de certo interesse geral. Melhorou sua diagramação e seu conteúdo: entre os típicos conselhos para donas-de-casa, as aulas de culinária e bordado, os fuxicos sociais, os crimes e as reportagens sensacionalistas, foi colocando grandes romances e biografias em capítulos, as obras de Agatha Christie, reportagens sobre cultura de outros países, artigos sobre Buda, Cristo, Julio Verne e Albert Einstein, incluindo até uma seção de poesia, no caso da revista *La Familia*”. In: SALDÍVAR, Dasso. *Viagem à semente. Uma Biografia. Op. cit.* p. 367.

¹³³ O artigo em homenagem ao escritor americano foi escrito por García Márquez na noite do mesmo dia em que chegou ao México, quando soube pelos jornais da morte daquele que declarou ter sido um de seus autores de referência. In: LLOSA, Vargas. *Op. cit.* p. 66.

¹³⁴ AMANDO, Miguel de. *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona : ATE, 1982. p. 36.

princípio jornalístico de levar informação. O que García Márquez solucionou utilizando o suicídio como ponto de partida noticiosa. O choque da perda de um de seus autores referenciais não passa incólume. A incredulidade está traduzida no título *Un hombre ha muerto de muerte natural*, enfatizando e repetindo a palavra *morte* no uso do verbo *ha muerto* com o substantivo *muerte* e, ainda, no próprio texto:

Esta vez parece ser verdad: Ernest Hemingway ha muerto. La noticia ha conmovido, en lugares opuestos y apartados del mundo, a sus mozos de café, a sus guías de cazadores, a sus aprendices de torero, a sus choferes de taxi, a unos cuantos boxeadores venidos a menos y a algún pistolero retirado.

A inferência do cronista quanto ao aspecto emocional ficou clara. O fato de ter sido Hemingway um dos escritores que ele mais se afeiçoou, além de também ter sido jornalista e escritor, ter vivido muito tempo em Cuba e, conseqüentemente, se mantido simpático às ideologias de esquerda, entre outros aspectos, fez o cronista relutar em aceitar que o escritor efetivamente já não tinha mais vida. Nessa mesma via da ficção, García Márquez segue com o jogo de palavras *verdad*, e *ha muerto de veras*. Novamente a repetição aponta para as duas tentativas de morte de Hemingway anteriores. A morte do escritor americano foi tema de muitos dos relatos de García Márquez, alguns estão em *Notas de Prensa*, o que se pode aclarar com mais este trecho da crônica:

En favor de la hipótesis de suicidio hay un argumento técnico: su experiencia en el manejo de las armas descarta la posibilidad de un accidente. En contra, hay un solo argumento literario: Hemingway no parecía pertenecer a la raza de los hombres que se suicidan. En sus cuentos y novelas, el suicidio era una cobardía, y sus personajes eran heroicos solamente en función de su temeridad y su valor físico. Pero, de todos modos, el enigma de la muerte de Hemingway es puramente circunstancial, porque esta vez las cosas ocurrieron al derecho: el escritor murió como el más corriente de sus personajes, y principalmente para sus propios personajes.

A tensão, ora mais tênue ora mais acentuada entre a realidade e a ficção presente nos textos jornalísticos de García Márquez, aparece fortemente dimensionada nesse parágrafo. As figuras da ficção, portanto integrantes do universo das narrativas literárias dos livros de Hemingway, tomam o mesmo plano do real. É como se o escritor fosse um ser único, uma somatória do que ele escreveu e do que viveu. Em um dos lados dessa tensão, o cronista elege a imagem crítica “dos cemitérios demasiado higiênicos dos Estados Unidos”, alusão aos túmulos não individualizados e nada naturais, contrariamente ao que propôs Hemingway em sua literatura, o que se confere no seguinte trecho:

Mientras tanto, en el pueblo de Ketchum, Idaho, la muerte del buen vecino ha sido apenas un doloroso incidente local. El cadáver permaneció seis días en cámara ardiente, no para que se le rindieran honores militares, sino en espera de alguien que estaba cazando leones en África. El cuerpo no permanecerá expuesto a las aves de rapiña, junto a los restos de un leopardo congelado en la cumbre de una montaña, sino que reposará tranquilamente en uno de esos cementerios demasiado higiénicos de los Estados Unidos, rodeado de cadáveres amigos. Estas circunstancias, que tanto se parecen a la vida real, obligan a creer esta vez que Hemingway ha muerto de veras, en la tercera tentativa.¹³⁵

Embora mantenha uma grande carga emotiva e, por isso, ressalte as qualidades de escritor e de ser humano de Hemingway com o traço da emoção, o texto não deixa de condenar a atuação da crítica literária em torno do reconhecimento da obra do autor americano:

La trascendencia de Hemingway está sustentada precisamente en la oculta sabiduría que sostiene a flote una obra objetiva, de estructura directa y simple, y a veces escueta inclusive en su dramatismo.

¹³⁵ In: *El País*, domingo, 11 julio 1999, nº 1164, versão digital. “En enero de 1983, sólo un mes después de haber recibido en Estocolmo el Premio Nobel, Gabriel García Márquez escribió una remembranza de su primera llegada a Ciudad de México, en el 2 de julio de 1961. Allí, entre otras cosas, decía: ‘La fecha no se me olvidará nunca, porque al día siguiente muy temprano un amigo me despertó por teléfono y me dijo que Hemingway había muerto’”. De inmediato, el Nobel colombiano escribió una nota titulada *Un hombre ha muerto de muerte natural*, que no volvió a aparecer en prensa periódica ni en libro hasta ahora, con motivo del centenario de Hemingway que se celebra este mes”.

Su destino, en cierto modo, ha ido el de sus héroes, que sólo tuvieron una validez momentánea en cualquier lugar de la Tierra, y que fueron eternos por la fidelidad de quienes los quisieron. Ésa es, tal vez, la dimensión más exacta de Hemingway.

Muito parecido com o que depois viria compor o conjunto de crônicas reunidas em *Notas de Prensa 1980-1984*, *Un hombre ha muerto de muerte natural*, seguido de outro relato, *El mar del tiempo perdido*, são apontados por Vargas Llosa como os últimos de uma época difícil para García Márquez, que o obrigou a procurar alternativas de trabalho fora do campo jornalístico.¹³⁶ Foi o que aconteceu em 1963, quando o escritor colombiano trocou a direção das duas revistas populares pela produção de textos para agências de publicidade como a J. Walter Thompson e a Stanton, exatamente dois anos após ter recebido o Prêmio Esso com o romance *La mala hora* (1961).¹³⁷

Além da publicidade, as experimentações de García Márquez nesse período também aconteceram na área cinematográfica, quando assinou roteiros e adaptações como a do romance *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, tarefa em que teve o escritor mexicano Carlos Fuentes como parceiro.¹³⁸ Esses experimentos profissionais tiveram um certo êxito e acabaram repetindo-se por quase dois anos, tempo que coincidiu com o lançamento e a repercussão de *Cien años de soledad* (1967), que – entre outras razões – foi o que o levou a deixar a capital mexicana e instalar-se em Barcelona no ano de 1968, com a vaga esperança de dedicar-se exclusivamente a outro romance, *El otoño del patriarca* (1975).

¹³⁶ “Un relato, *El mar del tiempo perdido*, con el que clausuraría toda una etapa de su vida de escritor. Pasarían varios años antes que volviera a escribir ficciones”. In: LLOSA, Vargas, Mario. *Historia de un deicidio*. Op. cit. p. 66. *El mar del tiempo perdido* fue publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*. México. junio-julio, 1962, p. 3-21.

¹³⁷ A respeito de como García Márquez conquistou tal premiação, o depoimento do fotógrafo Guillermo Angulo, que conheceu o escritor em Paris na década de 50, é bastante ilustrativo. “Yo tengo la culpa del primer premio que recibí Gabo. Un día noté que había una competencia y que el primer premio era de 15 mil pesos... Me envió su novela, que vino atada con una corbata. La llamaba *Esta ciudad de mierda*. Yo le saqué esa página, y le dije que había llegado sin título. Yo sabía que con un título como ése nunca conseguiría el premio. Después le puso *La mala hora*”. In: PATERNOSTRO, Silvana. *La mirada de los otros*, Buenos Aires, 2 de mayo de 2004, *Página12*, Radar, ano 7, n. 402, p. 6.

¹³⁸ Fuentes também foi parceiro de García Márquez na revisão crítica da primeira adaptação de *Pedro Páramo*, de Rulfo, para o cinema. Como afirmou Vargas Llosa, “desde entonces escribió mucho para cine, pero pocos guiones los escribió íntegramente él; a menudo su trabajo consistió en remendar y rehacer guiones ajenos”. Em 1964 escreveu o roteiro de *Tiempo de Morir*, que foi publicado na *Revista Mexicana de Literatura* e posteriormente filmado por Arturo Ripstein no ano de 1965. In: LLOSA, Vargas. Op. cit. p. 67.

1.11. Colômbia: laços ternos, mas ideológicos

A exclusividade na dedicação ao novo livro foi entrecortada com a criação da revista *Alternativa*, em fevereiro de 1974. Ao assumir a direção da publicação com Felipe López Caballero e uma equipe de jovens cronistas, historiadores e sociólogos, García Márquez adotou a prática do jornalismo militante, o que abriu espaço para a publicação contínua de textos que abordavam a problemática política e social da Colômbia e América Latina sob um estilo bem contundente, como a entrevista com os comandantes sandinistas Edén Pastora, Dora María Tellez e Hugo Torres, realizada logo após a tomada do Palácio Nacional de Manágua, em agosto de 1978, publicada com o título de *Crónica del asalto a la casa de los chanchos*.

O teor acentuadamente político das matérias jornalísticas de *Alternativa* acabou levando a reações tanto de populares como de alguns setores políticos tradicionais no intuito de provocar o seu fechamento, o que se efetivou em março de 1979, quando circulava a edição de número 257.¹³⁹ O apoio e a simpatia às causas socialistas eram claramente traduzidos em todo o conteúdo da revista, e García Márquez não fugiu à convicção editorial quando produziu e publicou, em 1975, *Cuba de cabo a rabo*, “Un reportaje sabroso, pero que, en el fondo, constituía mucho más que eso: una profesión de fe absoluta en la revolución cubana encarnada en la heroica figura del Comandante”, como afirmou Enrique Krauze.¹⁴⁰ O texto informava:

Cada cubano parece pensar que si un día no quedara nadie más en Cuba, él solo, bajo la dirección de Fidel Castro, podría seguir adelante con la Revolución hasta llevarla a su término feliz. Para mí, sin más vueltas, esta comprobación ha sido la experiencia más emocionante y decisiva de toda mi vida.

¹³⁹ No ano de 1996 pesquisadores sociais e comunicadores iniciaram uma segunda fase da revista sob a coordenação de Orlando Fals Borda, que só se manteve por 25 números até o ano de 2000. In: versão *on-line* da Biblioteca Pública Piloto de Medellín para a América Latina, www.bibliotecapiloto.gov.co

¹⁴⁰ Em artigo publicado no jornal nicaraguense *La Prensa*, edição de 11 de maio de 2003, número 23.085, intitulado *GGM en su laberinto*.

A extensa reportagem de 30 páginas¹⁴¹ descreveu um retrato nada imparcial de Cuba, em particular quando tratou da figura de Fidel Castro, amigo pessoal do escritor colombiano desde 1948. O tom ufanista com que García Márquez relatou o êxito do sistema político do Estado cubano, por ter se tornado um dos fiéis defensores da atuação do líder socialista, turvou a transparência da realidade da ilha caribenha em seu *modus vivendi*; impedindo os leitores de terem informações e impressões do que efetivamente aconteceu com o povo cubano mediante a ação de um regime autoritário.

O corte socialista desse novo empreendimento jornalístico era apenas mais uma expressão do grau de envolvimento de García Márquez junto às questões políticas, causa que o levou para Angola entre 1975 e 1976 no duplo papel de jornalista e militante, por ocasião do envio de tropas cubanas ao território africano, para auxiliar os integrantes do MPLA (Movimento para a Liberação de Angola) na guerra pela independência desse país africano,¹⁴² o que resultou em outra extensa reportagem, igualmente publicada em três etapas no jornal *El Espectador* de Bogotá, que posteriormente ganhou o formato de livro, ambos com o título homônimo de *Operación Carlota – Cuba em Angola* (1977). Nesse período, a dedicação de García Márquez aos movimentos e causas políticas latino-americanas se intensificou, solicitando-lhe um número avantajado de viagens e uma agenda repleta de compromissos, atividades que não o distanciaram da imprensa. Tanto que em 1980 retomou sua participação no *El Espectador* e passou à publicação semanal de crônicas que foram reunidas em *Notas de Prensa 1980-1984*.

Em março de 1981, García Márquez deixou a Colômbia mediante um pedido de exílio ao governo mexicano, motivado por problemas de caráter político, o que o escritor denominou “perseguição velada das forças militares do governo de Julio Cesar Turbay Ayala”, assunto que será mais detalhado no segundo capítulo deste trabalho. Na Cidade do México, onde se instalou e ficou por mais de vinte anos,

¹⁴¹ Publicada originalmente em três partes: *La mala noche del bloqueo*, na revista *Alternativa*, nº 51, Bogotá, em agosto de 1975; *La necesidad hace parir gemelos*, na revista *Alternativa*, nº 52, Bogotá, agosto de 1975, e *Si no me creen, vayan a verlo*, na revista *Alternativa*, nº 53, Bogotá, setembro de 1975, reproduzida no 4º volume da obra jornalística de García Márquez.

¹⁴² Foi chamada *Operação Carlota*, que consistiu no desembarque de 650 militares cubanos, homens e mulheres, de abril a dezembro de 1965 em território africano, que sob o comando de Che Guevara atuaram na guerra dos angolanos em busca da sua independência.

passou a dividir o tempo entre vários projetos enquanto, paralelamente, lançava *Crónica de una muerte anunciada* (1981), outra de suas obras, a exemplo de *Noticias de un secuestro* (1996) , em que o jornalismo responde pelo eixo central da narrativa literária.

Envolvido em pesquisas de campo para o novo romance, *El otoño del patriarca* (1975), que remete ficcionalmente a três ditadores latino-americanos: Rafael Trujillo, da República Dominicana, Marcos Pérez Jiménez, da Venezuela, e Anastasio Somoza García, da Nicarágua, o escritor recorreu todos os países da região do Caribe. Mais uma vez García Márquez conciliava os interesses jornalísticos e políticos, o que convalidou sua ida ao território nicaragüense em 1982 para participar *in loco* da Revolução da Nicarágua, experiência compartilhada com o escritor argentino Julio Cortázar.

O grau de envolvimento com causas políticas levou-o a uma participação mais efetiva junto aos grupos de revolucionários, como os da Nicarágua, resultando em uma numerosa produção jornalística, parte registrada em reportagens especiais e parte publicada em livros como *Viva Sandino* (1982) e *El asalto: el operativo con el que el FSLN se lanzó al mundo* (1983), o que já havia sucedido com *Periodismo militante* (1978), *Chile, el golpe y los gringos* (1974) e mais tarde se repetirá com *Persecución y muerte de minorías* em co-autoria com Guillermo Nolasco Juarez (1984) e *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* (1986). Foi nessa época que repartiu com o amigo jornalista Plinio Apuleyo a edição do livro que reúne vários de seus depoimentos em formato de entrevista, *Gabriel García Márquez. El Olor de la Guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (1982).

Até o lançamento do romance *El amor en los tiempos del cólera* (1984), suas aspirações jornalísticas de criar mais um empreendimento editorial não se acalmaram. Por isso tentou levar adiante o projeto do periódico *El Otro*, que deveria ser financiado com parte de sua premiação com o Nobel em 1982. Segundo Cebrián, a intenção desse jornal era “precisamente lo que su propio nombre indicaba, las noticias vistas desde otro punto de vista al que la prensa institucional

colombiana tenía acostumbrado al lector”.¹⁴³ Nesse projeto, que naufragou antes de nascer, García Márquez envolveu outros dos amigos jornalistas, Rodolfo Terragno, o fundador do *El Diario* de Caracas, e o escritor e jornalista argentino Tomás Eloy Martínez. Dois anos depois, em 1984, como confirmou o escritor e jornalista Cébrian,¹⁴⁴ García Márquez abandonou definitivamente a idéia.

Decidido a fundar uma oficina-escola de jornalismo, com o objetivo de zelar pela qualidade do ensino dessa prática, em especial na América Latina, e com isso manter os pilares fundamentais do jornalismo: o domínio da língua, as questões éticas, os exercícios de reportagem, entre outros, García Márquez criou a Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, inaugurada 1993 em Cartagena. A instituição, por meio da realização de seminários, conferências e cursos, vem reunindo estudantes do mundo todo para aperfeiçoamento da prática jornalística, além do aprofundamento de temas que as redações jornalísticas não costumam tratar, como a questão ética das fontes, a necessidade de se pôr em prática o jornalismo investigativo e a dedicação maior às reportagens culturais.

Movido pela veia jornalística, o escritor lançou *Noticia de un secuestro* (1996), obra que gerou discussões no campo da crítica literária e da imprensa não apenas por sua temática e abordagem de fatos contemporâneos ocorridos sob o teor da violência na Colômbia, como seqüestros de personalidades, intelectuais e jornalistas, alguns amigos do escritor, mas precisamente por retomar o exercício da reportagem, eixo propulsor do livro.¹⁴⁵ Dois anos depois, García Márquez assumiu novamente a tripla função dos primeiros tempos do *El Espectador*, ao atuar como

¹⁴³ CEBRIÁN, Juan Luis. *Retrato de Gabriel García Márquez*. Madri: Círculo de Lectores, 1989, p. 37. O escritor dedicou-se por mais de um ano ao jornal que nunca foi posto em circulação. Segundo o próprio García Márquez, por dificuldades relativas a dinheiro e questões políticas, como confirmou em depoimento a Cebrián, “Es muy caro sacar a un diario. Y en Colombia las cosas no están nada fáciles”. In: CEBRIÁN, Juan Luis. *Op. cit.* p. 41. Quanto ao nome do periódico, Cebrián reproduziu o que García Márquez pretendia, uma homenagem ao conto homônimo de Borges e, conseqüentemente, uma alusão a sua “outra” vocação e personalidade.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 41.

¹⁴⁵ No final de 1995, a Colômbia vivia mais um drama de outro seqüestro, o de Juan Carlos Gaviria, irmão do ex-presidente César Gaviria, quando apareceu na imprensa o seguinte anúncio: “Los secuestradores ofrecen la liberación de Juan Carlos Gaviria si García Márquez asume la presidencia del gobierno en lugar del actual mandatario, Ernesto Samper. Para o qual, García Márquez respondeu: “Nadie puede esperar que asuma la irresponsabilidad de ser el peor presidente de la República ... Liberen a Gaviria, quiténse las máscaras y salgan a promover sus ideas de renovación al amparo del orden constitucional”. In: www.uolsinectis.com.ar/biblioteca.

repórter, editor e colunista, na versão colombiana da revista *Cambio*,¹⁴⁶ além de experimentar uma nova atividade no campo jornalístico, tornando-se sócio-proprietário da publicação semanal. A gama de incumbências, uma vez mais, não o distanciou das grandes entrevistas, especialmente aquelas com personalidades políticas e intelectuais, como os presidentes Hugo Chávez, da Venezuela, e Bill Clinton, dos Estados Unidos, o líder soviético Mihail Gorbachov, entre uma extensa lista de nomes espalhados pelo mundo inteiro, tampouco dos artigos de opinião, reproduzidos em vários veículos estrangeiros, como os jornais *La Nación*, *El País*, *El Tiempo*, *The New York Times* e as revistas *Vogue*, *Times*, *Harpers's*.

Como um jornalista de seu tempo, García Márquez segue em plena atividade produzindo reportagens, entrevistas e artigos, enfocando personagens e abordando temas que despertem curiosidade e interesse entre o público leitor. Paradoxalmente, o cronista García Márquez continua permitindo maior aproximação de leitores e internautas, fazendo de sua coluna na revista *Cambio*, “Gabo Contesta”, um espaço democrático para reflexão e discussão de uma infinidade de assuntos que integram o dia-a-dia de leitores. É nesse tom de conversa que “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas, pois pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”, características particulares da crônica, como afirma Antonio Candido,¹⁴⁷ que García Márquez mantém a vivacidade de seus textos, entremeando jornalismo e literatura, ao mesmo tempo em que abre um espaço para a abordagem jornalística da realidade.

¹⁴⁶ Além da versão colombiana, *Cambio* manteve por quase dois anos a edição mexicana, que parou de circular em março de 2003. A exemplo do que ocorre na Colômbia, *Cambio* versão México dedicou-se a um novo jornalismo, voltado para a qualidade, ética e atualidade, e tinha García Márquez como um dos sócios proprietários, juntamente com a Rede Televisa de Comunicação.

¹⁴⁷ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações*. Campinas: Unicamp. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1992. p.14.

II. Um intelectual de seu tempo

O jornalismo trouxe a García Márquez outras contribuições relevantes além de atuar como um laboratório de sua escrita. Entre elas destaco a importância da prática jornalística como mais um espaço de expressão para sua atuação intelectual. É com a redação de crônicas e reportagens voltadas ao universo político que o escritor colombiano efetiva a divulgação de seu posicionamento ideológico de esquerda. Expressar-se politicamente em textos que circulam por meios de comunicação de massa sem ser político é uma tarefa que cabe ao intelectual do século XXI, ou – como prefere o pensador Edward Said¹ – um intelectual de seu tempo.

É sob a luz do pensamento de Said que este segundo capítulo localiza o escritor colombiano no campo de ação do intelectual, o que abarca uma multifacetada lista de atuações junto a diversos setores da sociedade. Em uma segunda parte do capítulo, ao fazer um recorte dessas atuações, abordarei o desempenho do cronista García Márquez junto a esse universo político.

Ao referir-me a tais contribuições acredito ser relevante esclarecer que não ficam restritas à prática jornalística as ações que envolvem a produção de textos para publicação em veículos de comunicação. Na ampla lista de atividades do jornalista, em particular, do repórter e do correspondente, cabe a circulação por variados espaços geopolíticos nacionais e estrangeiros para a realização, por exemplo, de coberturas especiais, o que acaba gerando a formação de uma rede de informações, vivências e convivências dificilmente possíveis a outras profissões. Essa última diz respeito diretamente à trajetória de García Márquez, que – ao exercer o jornalismo em uma época em que tais atividades ainda eram itens obrigatórios ao dia-a-dia de qualquer repórter e correspondente – pôde desfrutar desse ziguezaguear entre diferentes partes do mundo.

¹ SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós Studio, 1996.

Ao colocar em prática esse rol de atividades não restritas à sua escritura, atuando em prol de um determinado grupo de pessoas ou de instituições, García Márquez vem atendendo a um dos princípios fundamentais do papel do intelectual de seu tempo, que é a representatividade perante platéias, como assinala Said: “El intelectual es una figura representativa que importa: alguien que representa visiblemente un determinado punto de vista, y alguien que ofrece representaciones articuladas a su público superando todo tipo de barreras”.²

E foi como representante de uma classe de intelectuais engajada em causas sociopolíticas que o escritor colombiano teve participação efetiva em atos públicos nas décadas de 60, 70 e 80, como, por exemplo, contra a Guerra do Vietnã, contra a ditadura comandada por Pinochet, em solidariedade ao povo chileno, e em apoio aos sandinistas da Nicarágua. Ao lançar mão da voz parcimoniosa e compassada e pedir alento e alerta a povos que sofrem danos físicos e morais, vítimas da violência e da política, García Márquez integrou o Comité Permanente de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América e fez parte do Tribunal Bertrand Russel II.³

Justamente por ser uma figura representativa, o intelectual necessita atender a uma condição imprescindível, expressar-se diante do público sob variadas formas, de acordo com Said: “Lo que defiende es que los intelectuales son individuos con vocación para el arte de representar, ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión”,⁴ vocação com a qual García Márquez tem se identificado há pelo menos quatro décadas, quando passou a exercer um leque de diferentes atividades sempre voltadas aos campos da cultura, política e cidadania, como têm sido as aulas e oficinas de jornalismo na FNPI (Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano) em

² Idem. p. 31.

³ O Tribunal Russell II é uma organização voltada para a defesa dos Direitos Humanos. García Márquez fundou a organização Hábeas em defesa de presos políticos em Cuba, onde trabalhou conjuntamente com o historiador iugoslavo Vladimir Dedijer; Juan Bosch, ex-presidente da República Dominicana, e o escritor argentino Julio Cortázar.

⁴ SAID, E. W. *Op. cit.*, p. 31.

Cartagena de Indias, Colômbia, ou as palestras e cursos na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) e na Fundación Para el Nuevo Cine Latinoamericano, ambas em Cuba, ou suas participações como jurado ou homenageado em eventos ligados às artes cinematográficas, como o Festival Internacional de Cannes, à produção literária, como são as feiras internacionais de livro e concursos e à música, como os festivais de *vallenato*, uma das tradições musicais mais populares da cultura colombiana.

Essas intervenções garciamarquianas, ao manter um vínculo intrínseco com o âmbito político, permitem que o escritor colombiano projete na sociedade sua posição política sem abandonar o âmbito da cultura. Esta relação entre a atividade intelectual e a prática é apresentada por Said ao reforçar a idéia de que da política nenhum cidadão pode desvincular-se.

La política es onnipresente; no hay huida posible a los reinos del arte y del pensamiento puros o, si se nos permite decirlo, al reino de la objetividad desinteresada o de la teoría trascendental. Los intelectuales son de su tiempo, caminan vigilados por la política de masas de representaciones encarnadas por la industria de la información o los medios, y únicamente están en condiciones de ofrecer resistencia a dichas representaciones poniendo en tela de juicio las imágenes, los discursos oficiales y las justificaciones del poder vehiculadas por unos medios cada vez más poderosos.⁵

No entanto, essa prática não levou García Márquez a um comportamento de político profissional, fazendo com que se filiasse a uma facção política e, sob os princípios de tal facção, calcasse sua atuação intelectual ou passasse a ocupar um cargo político. A possibilidade de estreitar relações profissionais junto a uma instituição política recebeu do escritor a seguinte justificativa: “Siempre me negué a ser funcionario público, pero ese puesto lo rechacé porque no quiero representar ningún gobierno”.⁶

⁵ SAID, E.W. *Op. cit.* p. 38.

⁶ Afora sua simpatia pelo Partido Comunista Cubano e seus integrantes, García Márquez envolveu-se na fundação e criação do partido FIRMES na Colômbia.

Agir politicamente desde a cultura e exercer ações multifacetadas em vários setores da sociedade, como tem feito García Márquez, pode ser entendido como o exercício de uma força moral, como chamou Bobbio, o que leva à constatação de que, neste caso, o conceito de política não significa poder, mas um conjunto de atitudes desenvolvidas no campo em que se disputam as idéias a respeito do viver coletivo,⁷ distinção para a qual o escritor colombiano chamou atenção em uma de suas entrevistas à imprensa norte-americana, quando esteve em Nova York na década de 70:

Cuando los escritores queremos hacer política, en realidad no hacemos política sino moral, y esos dos términos no son siempre compatibles. Los políticos, a su vez, se resisten a que los escritores nos metamos en sus asuntos y por lo general nos aceptan cuando les somos favorables, pero nos rechazan cuando les somos adversos. Pero esto no es una catástrofe. Al contrario, es una contradicción dialéctica muy útil, muy positiva, que ha de continuar hasta el fin de los hombres, aunque los políticos se mueran de rabia y aunque a los escritores les cueste el pellejo.⁸

Manter-se sob a ação dessa força moral implicou também em insubordinação às exigências de empresas de comunicação, editoras, governos ou instituições privadas, opção que carrega implicitamente o risco, como assegura Said: “Esa vocación es importante en la medida en que resulta reconocible públicamente e implica a la vez entrega y riesgo, audacia y vulnerabilidad”.⁹ Em contrapartida, o compromisso de García Márquez junto ao público passou a intensificar-se e exigir um envolvimento maior, o que resultou pontualmente em uma galeria de ações e situações nada amenas. Uma delas, por exemplo, foi quando da retirada do ar do programa telejornalístico *QAP*, do qual era diretor, também consequência de pressões políticas do governo colombiano da época, que impedia a transmissão de notícias de teor político

⁷ BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea* (tradução de Marco Aurélio Nogueira). São Paulo: Unesp, 1997. p. 34.

⁸ In: *Entrevista con Rita Guibert, Siete voces*. México: Organización Editorial Novaro, S.A. 1974.
<http://www.literatura.us/garciamarquez/guibert.html>

⁹ SAID, E. W. *Op. cit.* p. 31.

com mais de duas linhas de texto. Essa ação acabou impulsionando-o na decisão de novamente deixar o país.¹⁰

O envolvimento de García Márquez em suas atividades intelectuais vem contemplando uma fatia específica de público, os leitores. É com essa parcela que a ligação do escritor traduziu-se em compromisso: “La idea de que estoy escribiendo para mucha más gente de la que imaginé alguna vez ha creado para mí una responsabilidad general, literaria y política”.¹¹ Tal comprometimento recebeu o reconhecimento de personalidades do cenário político internacional como o ex-presidente do governo espanhol, Felipe González, ao assinalar o estreito vínculo do escritor colombiano com a vida sociopolítica da América Latina e Caribe:

Detrás de la literatura de García Márquez hay una vida llena de compromiso, repleta de aventuras con riesgo, más allá del acierto o el error en las apreciaciones de la realidad o en la anticipación de futuros siempre en tinieblas de las tierras que ama. Así es García Márquez. Y no va a cambiar.¹²

Em síntese, o exercício intelectual de García Márquez ao longo das últimas cinco décadas vem reunindo um numeroso e variado conjunto de ações.¹³ Embora multifacetada, sua atuação tem reiterado uma marca política muito definida, a de intelectual de esquerda, força-motriz que o levou a um mergulho nas atividades sociopolíticas nas décadas de 70 e 80, especialmente na América Latina e no Caribe, o

¹⁰ O *QAP* foi exibido no final da década de 70 em uma emissora de televisão colombiana.

¹¹ STONE, Peter H. *Confesiones de escritores Los reportajes de The Paris Review Escritores latinoamericanos* (prólogo de Noé Jitrik). Madri: El Ateneo, 1981. p. 145.

¹² GONZÁLEZ, Felipe. “48 horas con Gabo”. Septiembre, 2002. Madri. *Revista Cambio*. www.cambio.co.

¹³ O rol de atividades intelectuais às quais García Márquez vem se dedicando ao longo de mais de cinco décadas abrange aspectos de diversidade e de quantidade. Digno de um estudo detalhado, seu desempenho pelas esferas da cultura e da política nunca cessou, levando-o a circular por todos os meios de comunicação: rádio, TV, cinema, jornal, revista, livro, internet, por boa parte dos países do mundo e pela maioria dos círculos intelectuais e políticos, públicos ou privados, da América Latina, Caribe, América Central, México e algumas regiões da Europa e Ásia. Enumerá-las ou descrevê-las é, portanto, tarefa para outro trabalho. No entanto, há que se salientar a pluralidade de tais exercícios que podem registrar o intelectual García Márquez coordenando uma mesa-redonda sobre qualidade do jornalismo atual, na FNPI, Fundación Nuevo, como o fez em agosto de 2004 no Museu de Arte Contemporânea de Monterrey, no México, ou inteirando-se de detalhes das filmagens da adaptação cinematográfica do romance *La Mala Hora*, realizada no interior do Rio de Janeiro pelo cineasta Ruy Guerra, o mesmo que, em 1983, filmou *Eréndira*, baseado no livro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada, Fábula da Bela Palomera e Me alquilo para soñar*.

que se reverteu ora em participações individuais, junto a instituições, entidades e tribunais internacionais, como foi no processo de reintegração do Canal do Panamá ao povo panamenho. Quando ao lado do general Omar Torrijos, ex-dirigente daquele país centro-americano, o escritor não mediu esforços durante os anos que a operação levou para ser concluída a partir da assinatura do acordo em 1977 com o governo de Jimmy Carter. Nessa mesma época García Márquez teve participação ativa junto ao movimento dos ativistas sandinistas na Nicarágua. Em paralelo, realizou atividades conjuntas com o grupo venezuelano MAS (Movimiento al Socialismo), também ligado ao movimento de guerrilhas, para o qual em 1972 destinou a quantia do prêmio Rómulo Gallegos obtido com o romance *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.

Nesse período, a exemplo de outros intelectuais de seu país, García Márquez incorporou-se pessoalmente na complexa tarefa de aproximar duas facções do poder colombiano: chefes do governo e responsáveis por movimentos guerrilheiros como o M-19 (Movimiento 19 de Abril) e as FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias Colombianas), ação justificável a um intelectual que se dispõe solidariamente a combater situações centradas no poder oficial e que, por isso, trazem prejuízos ao desenvolvimento das ações políticas entre a maior parte dos cidadãos. No entanto, não se pode delegar ao segundo plano o fato de que García Márquez e seus compatriotas viviam sob uma caótica situação político-econômica instaurada naquele território havia tempos, que o escritor denominou como “un drama bestial del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años”.¹⁴ Tamanho envolvimento recebeu críticas positivas e negativas, merecendo de outros intelectuais colombianos estudiosos do assunto justificativas como as expressas por Gonzalo Gómez:

El tipo de intelectual, crítico de la sociedad y deliberadamente marginado de la actividad estatal, que era el que había campeado en el panorama cultural desde los años sesenta, comenzó a ser desplazado desde comienzos de los años ochenta, a raíz de algunos virajes importantes en la política

¹⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, G. In: *Gratitudes. Noticia de un secuestro*. EUA: Penguin Books, 1996. p. 6.

nacional y en el contexto internacional. El principal de ellos en el plano nacional, tiene que ver, por supuesto, con el *replanteamiento de las relaciones entre la insurgencia y el Estado* (iniciación del proceso de reconciliación) que llevó también a los intelectuales a establecer nuevas representaciones de la sociedad, nuevas representaciones de las relaciones entre los intelectuales y el Estado, y nuevas alternativas para enfrentar la crisis de legitimidad de las elites y las instituciones vigentes.¹⁵

A aproximação e a convivência de García Márquez com os movimentos guerrilheiros latino-americanos têm recebido interpretações variadas. Uma facção de críticos e estudiosos como Pedraza via nesta atitude a única alternativa diante da incapacidade de diálogo entre os partidos políticos e os canais institucionais:

En las décadas de los '70 y '80, la guerrilla apareció como el único canal de expresión de las demandas sociales. Los partidos tradicionales atados a los viejos esquemas, sin la capacidad de producir una apertura del sistema, dejaron a una gran cantidad de ciudadanos sin ser representados, es así como estos movimientos aparecieron como protagonistas de una realidad sociopolítica, que parece escaparse a los sistemas tradicionales y demás canales institucionales.¹⁶

Tal posição não foi compartilhada por figuras como o ex-presidente colombiano César Turbay Ayala, que chegou a afirmar ser o escritor membro integrante do grupo M-19 e também um dos responsáveis pelas negociações junto a Cuba no sentido de fornecer treinamento de guerrilha e armas ao grupo, acusações que desembocaram no pedido de exílio de García Márquez junto ao governo mexicano no início dos anos 80.

¹⁵ GÓMEZ, Gonzalo S. *El compromiso social y político de los intelectuales*. Intervención con motivo del otorgamiento de la *Diskin Memorial Lectureship* por la Latin American Studies Association y Oxfam America. Miami, marzo 2000 in: www.mamacoca.org/sanchez_intelectuales

2.1. Conexões delicadas

O trânsito entre os campos opostos do poder colombiano trouxe ao escritor uma função para qual ele já vinha arrecadando conhecimentos desde o governo do general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Afinal, foram muitos os encontros entre as partes opositoras em que García Márquez estivera presente com a complexa incumbência de mediar conversações, função que vem se repetindo ao longo dos últimos 25 anos, quando esses encontros reúnem representantes do governo colombiano, líderes estrangeiros e os representantes dos movimentos de guerrilha.¹⁷ A circulação garciamarquiana entre os governantes estrangeiros e colombianos também tem gerado críticas, especialmente por colegas intelectuais contrários a ações do gênero. Na vertente oposta, esse poder de ação do escritor tem provocado inúmeras análises, ora no universo acadêmico, gerando um número expressivo de teses acadêmicas, particularmente nas universidades dos Estados Unidos – país que negou-lhe o visto de entrada e paradoxalmente condecorou-o, em 1971, com o título de *doctor honoris causa*¹⁸ – ora nos meios de comunicação, ao transformar-se em assunto principal para amplas reportagens, como a realizada pelo jornalista e escritor americano Jon Lee Anderson.¹⁹ Nesse texto, Anderson enfatizou uma das facetas responsáveis por um contínuo volume de desagradados dirigidos a García Márquez por conta dos companheiros dos âmbitos político e intelectual de todo o mundo. Sua estreita ligação com o poder – conservando-o como figura constante da intimidade de políticos como Bill Clinton, Mikail Gorbachov, Hugo Chávez, Felipe González, José Lopez Portillo,

¹⁶ DALLANEGRA PEDRAZA, Luis. *Colombia: actores y problemáticas* in: www.geocities.com/luisdallanegra

¹⁷ Feitos registrados em reportagens realizadas sobre García Márquez, como a que assinou Jon Lee Anderson para a revista *New Yorker* em setembro de 1999. “... García Márquez, que frecuentemente se ha referido a sí mismo como 'el último optimista de Colombia', ha estado estrechamente involucrado en las negociaciones de paz. Presentó a Pastrana y a Fidel Castro, quien podría facilitar las conversaciones con la guerrilla. También contribuyó a restaurar las buenas relaciones entre Washington y Bogotá. 'Yo no diría que fue Gabo quien organizó todo esto – dijo hace poco Bill Richardson, secretario de Energía –, pero sí fue un catalizador'. García Márquez fue invitado varias veces por los Clinton a la Casa Blanca y sus amigos dicen que no solamente llevaba en mente el objetivo inmediato de obtener un acuerdo negociado entre la guerrilla y el gobierno colombiano, sino también el de lograr una mejoría en las relaciones entre Estados Unidos y Cuba. Contribuyó a restaurar las buenas relaciones entre Washington y Bogotá. Reportagem reproduzida em: <http://www.quepasa.cl/revista/1488/26.html>

¹⁸ Além desse título outorgado em 1971 pela Universidade de Columbia, Nova York, García Márquez recebeu do governo francês em 1981 a condecoração de "Legião de Honra", no grau de comendador, o que se soma a uma extensa lista de premiações em outros países.

Carlos Andrés Pérez e, em particular, com Fidel Castro – tem extrapolado o território de suas ações culturais e políticas, como observou o jornalista Jesús Quintero: “Aunque detesta el poder, se codea con jefes de Estado y primeros ministros de medio mundo. A veces cumple el papel de mediador entre unos e otros, y trae y lleva recados al oído que con frecuencia acaban salvando vidas, poniendo presos en la calle o cerrando crisis”.²⁰ No entanto, entre os representantes do poder de seu país não se demonstrou inconveniente algum em convivência tão estreita. Como evidenciou outro ex-presidente, César Gaviria (1990-1994), em uma entrevista à imprensa espanhola:

En los momentos más difíciles de mi gobierno, siempre encontré el buen consejo desinteresado de Gabo, precedido por un análisis lúcido de la situación, producto sin duda de su capacidad para estar mejor informado que todo el mundo sobre los sucesos, y de su buen olfato de viejo periodista.²¹

À parte comentários positivos e críticas, como a que também se encarregou o jornalista Mauricio Vargas ao declarar ser García Márquez um *naif* em política,²² o ir e vir do escritor colombiano no cenário geopolítico mundial creditou-lhe um mérito a mais, o de resgatar a boa imagem de seu país, constatação endossada por Alfonso López Michelsen (1974-1984), ex-presidente da República da Colômbia: “Hasta el inicio de los años 80, Colombia era el país mas subestimado del Continente, García Márquez, al lado de unos pocos deportistas de renombre, rescataba en el mundo nuestra imagen”.²³ Imprimir à imagem da Colômbia atributos tão positivos tem conseguido reconhecimento também por parte dos compatriotas que o aproximam à popularidade de Simón Bolívar, o libertador da pátria colombiana,²⁴ afeição traduzida na frase do jornalista Dario

¹⁹ ANDERSON, Jon Lee. *El poder de García Márquez. El País Dominical*. Madri. 31 de outubro de 1999. p.116-28 in: <http://www.cvcervantes.es>

²⁰ QUINTERO, Jesús. *70 años de García Márquez y otros treinta en la soledad de la fama*: La Revista. El Mundo, 1996. <http://w3.el-mundo.es/larevista>

²¹ In: BENGOCHEA, A. de. *El Gabo político*. ABC versão on-line, www.abc.es

²² “Siempre ha sido aliado de los mandatarios que ven en él una persona que puede mediar, resolver, utilizar sus contactos para uno u otro fin. A veces se equivoca y lo utilizan o le dejan cuando ya no lo necesitan. Creo que ese es el punto flaco de esa generación del boom literario”, declaró Vargas. in: BENGOCHEA, A. de. *Op. cit.*

²³ MICHELSEN, Alfonso López. *El colombiano del siglo XX*. Biblioteca Virtual Cervantes. www.cvc.cervantes.es, Bogotá, setembro, 1999.

²⁴ AGUDELO, J. Dario. *Gabo para los que no saben dónde queda Colombia*. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 3, Volume XXII, 1985. www.banrep.gov.co

Jaramillo Agudelo: “Es que mientras el Libertador hizo el país, García Márquez ha sido quien más reveladoramente lo ha dicho”.²⁵ Essa imagem, segundo Agudelo, teve repercussão mais ampla:

Decir que se era colombiano y amigo de Gabriel García Márquez, llamándolo Gabo, era el sésamo abréte que superaba la cubierta verde del pasaporte colombiano que incitaba al maltrato de nuestros compatriotas por parte de funcionarios arrogantes de los países industrializados. En la proyección cultural del Continente, ningún otro colombiano, con excepción de José María Vargas Vila, había alcanzado un renombre semejante, no sólo en la comunidad hispano parlante sino en el mundo entero.²⁶

2.2. Militância zero

A atuação de García Márquez nesse universo de atividades intelectuais sob a marca indelével de um intelectual de esquerda remete diretamente a um dos pontos nevrálgicos das discussões abordadas por Said em *Representaciones del Intelectual*, a necessidade e a obrigatoriedade da intervenção no espaço político. Sem rodeios, Said sai em defesa da sociedade, necessitada de intelectuais que mediante seus papéis públicos desempenhem suas funções independentemente de seu posicionamento político partidário. “Ser alguien cuya misión es plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien al que ni gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente”,²⁷ posicionamento com o qual concorda Bobbio quando se refere à importância de se abandonar a posição de escravo de paixões partidárias e sagrar-se um cidadão cuja obra terá efeito e utilidade na sociedade à qual ele pertence.²⁸

²⁵ *Idem.*

²⁶ AGUDELO, J. Darío. *Op. cit.*

²⁷ SAID, E. W. *Op. cit.* p. 30.

²⁸ BOBBIO, Norberto. *Op. cit.* p. 23.

Tais posicionamentos levam a uma interrogativa com relação a García Márquez. Até que ponto é possível afirmar que o escritor colombiano mantém-se “totalmente liberto” dessas paixões partidárias a que se refere Bobbio quando do exercício de atividades intelectuais que, desde o âmbito da cultura, buscam interferir na esfera pública. E quando nos deparamos com o complexo emaranhado de ligações entre o escritor colombiano e líderes políticos de vários países, a pergunta volta à baila, razão mínima para questionar a autonomia de García Márquez.

Ainda que ele não transporte a opção política para as páginas de sua obra sob o formato militante-panfletário, é para as convicções políticas de esquerda que o escritor tem voltado o seu discurso, como confirma o crítico Cobo Borda, ao lembrar que “su obra y su ideología se vean como una totalidad no escindida. Sus convicciones políticas, inamovibles”.²⁹ E há várias décadas que García Márquez o tem feito publicamente, como consta em um de seus depoimentos ao jornalista e escritor Plinio Apuleyo.

“En mis opciones políticas personales soy un hombre comprometido, políticamente comprometido.

— Con el socialismo...

— Quiero que el mundo sea socialista, y creo que tarde o temprano lo será.”³⁰

Mais que sintonia, a identificação de García Márquez com a esquerda refletiu-se no colorido ideológico do discurso realizado durante a cerimônia de entrega do Nobel de Literatura,³¹ quando apresentou ao público o texto intitulado *La soledad de América Latina*, posteriormente publicado no formato de livro.

²⁹ COBO BORDA, Juan Gustavo. *Silva, Arcinegas, Mutis y García Márquez y otros escritores colombianos*. (Temas de Hoy) Bogotá: Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República, 1997.

³⁰ MENDOZA, Plinio A. *El olor de la guayaba Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*: Buenos Aires: Sudamericana, 1982. p. 85.

³¹ A cerimônia aconteceu em 11 de dezembro de 1982 e, por votação unânime dos 18 membros da academia sueca, a instituição consagrou-lhe o prêmio relevando seus dotes jornalísticos.

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.³²

Ao teor de tais palavras, o ultraje do traje. Sem o tradicional e cerimonioso *smoking*, só usado no jantar de gala realizado na cidade de Estocolmo, o escritor, com 54 anos na época, optou por uma tradicional e popular vestimenta de seu país, o *liquiliqui*,³³ e comemorou entre compatriotas, especialmente enviados à premiação pelo então presidente da Colômbia Belisario Betancur (1982-1986), a quem coube a tarefa de resgatar García Márquez de volta à terra natal, pois nessa época o escritor vivia na Cidade do México.

2.3. Perspectiva independente

O seu comportamento de intelectual não empenhado em se transformar em pacificador ou em fabricante de consenso, mas em grande defensor do senso crítico, negando-se a aceitar fórmulas prontas, como admite Said,³⁴ não impediu que muitas de suas atitudes políticas fossem parar na berlinda, na medida em que comprometiam uma

³² Trecho do discurso *La soledad de América Latina*, proferido por García Márquez na Academia Sueca de Letras, quando recebeu o prêmio Nobel de Literatura.

³³ Blusa de mangas compridas, abotoada e com bolsos retangulares na parte de baixo, geralmente forrada com seda. Juntamente com o chapéu, as calças compridas e as alpargatas, compõem o traje típico “llanero”, usado pelos colombianos da região de Arauca. <http://www.sinic.mincultura.gov.co>

³⁴ SAID, E.W. *Op. cit.* p. 40.

coerência absoluta dessa sua maneira de agir, o que de certa forma acabou colaborando com mais uma de suas atividades intelectuais, a de cronista. Não poderia ser diferente em se tratando de uma figura que – ao seguir o modelo do intelectual independente de partidos e do Estado – vem enxergando e pensando o mundo a partir de uma perspectiva política. E foi sob essa perspectiva que o escritor, repetindo uma de suas freqüentes tarefas jornalísticas desde os anos 50, dedicou-se semanalmente à redação de uma crônica para o jornal colombiano *El Espectador* durante os primeiros quatro anos da década de 80. Essa parcela da produção jornalística, assim como grande parte de suas reportagens, manteve-se pontuada por aspectos político-sociais, em especial aqueles tocantes a questões hispano-americanas e sempre em relação com sua literatura, como confirmam os comentários de López Lemus:

Esta participación de García Márquez en la problemática social de su época, no puede ser separada de su obra literaria, porque en ella se registra de muy diversas maneras, ya sea por medio de la mitificación o de la interpretación de mitos, o por alusiones directas y reelaboraciones de acontecimientos a partir de la realidad epocal. García Márquez comparte su dedicación a la creación literaria con numerosas labores periodísticas y cinematográficas y con vínculos con movimientos revolucionarios de su momento.³⁵

As crônicas reunidas no livro *Notas de Prensa 1980-1984*³⁶ somam o total de 176 e não possuem temática única. Ao contrário, os assuntos dividem-se em política internacional, literatura, aspectos corriqueiros da vida urbana e rural, comportamento, registros de viagens e de encontros com escritores, políticos e artistas plásticos, além de outros itens que zanzaram pelos corredores da vida intelectual e pessoal de García Márquez. No entanto, frente à densidade histórica dos anos 80, os próximos pontos deste capítulo abordarão uma parcela desse *corpus*, mais precisamente aquelas crônicas que têm a política como eixo central. Mas que não se equivoquem os leitores esperançosos de encontrar nesse conjunto textos panfletários ou militantes. Pois,

³⁵ LÓPEZ, Lemus. in: Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina. Venezuela: Biblioteca Ayacucho; Monte Avila, 1993. p. 1892-1893.

³⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995.

coerentemente com o papel de intelectual, García Márquez, ao assumir a função específica de cronista, pôde fazer uso de linguagem jornalístico-literária pontuada por aspectos ideológicos sem, contudo, utilizar clichês, frases prontas, jargões e outros elementos que desviassem a linguagem de sua função maior: a de informar e formar idéias e pensamentos críticos.

2.4. Anos 80: sob o vigor da violência

Na temporada em que se dedicava à produção dessas crônicas, entre outubro de 1980 e março de 1984, García Márquez passava a conviver com a década em que, segundo o pensador Raymond Aron, “a guerra era improvável, e a paz, impossível”.³⁷ A afirmação, embora alarmante, não beirou o exagero, pois foi um período considerado dos mais violentos da história, especialmente em países do Terceiro Mundo como Nicarágua, Guatemala, Panamá, Peru, El Salvador e Colômbia, que envolvidos em guerras civis³⁸ registraram um número de mortos elevadíssimo. Os conflitos ocorreram também em outros pontos nessa extensão territorial entre o Caribe e a América do Sul, como foi o episódio da Guerra das Malvinas,³⁹ na Argentina, e a invasão da ilha de Granada, no Caribe.

À América Latina, que paradoxalmente iniciava os anos 80 substituindo ditaduras militares por democracias em 26 países,⁴⁰ somava-se uma gama de questões igualmente graves: elevados índices de desemprego, inflação, violência social, narcotráfico, poluição ambiental, regressão da industrialização, debilitação geral dos sistemas políticos, polarização e exclusão social, além do início das delicadas negociações com o Fundo Monetário Internacional (FMI).

³⁷ ARON, Raymond. *Paz e guerra entre as nações*. São Paulo: IOESP, 2002. p. 111.

³⁸ Os registros apontam mais de 200 mil mortos na Guatemala, 75 mil em El Salvador e cerca de 50 mil na Nicarágua. Entre março de 82 e agosto de 83, mais de 440 aldeias indígenas foram totalmente destruídas e queimadas sob o comando militar do general Ríos Montt, genocídio que chegou a 200 mil vítimas. In: *Nosso Tempo* Volume II. Edição Brasileira: Klick /Jornal da Tarde, 1995. p. 539.

³⁹ Em 1983, mesmo ano da invasão da ilha de Granada, no Caribe.

Envolta nessa problemática latino-americana, a Colômbia – que curiosamente não vivia os problemas decorrentes da presença de governos militares, como ocorria com seus vizinhos⁴¹ – enfrentava a política de reação do então presidente Turbay Ayala (1978-1982) frente aos acontecimentos políticos pontuais, o que levou o país a amargar uma onda de assassinatos dos principais líderes da esquerda⁴² e massacres indiscriminados contra sindicalistas e camponeses em regiões do sul do país, onde o M-19 intensificou os ataques contra o regime. Esse episódio ficou conhecido como guerra suja.⁴³

A tensão se fazia presente não apenas no Terceiro Mundo da América Latina. Conflitos ocupavam o sudeste da Ásia, o Oriente Médio, a Ásia Central e o cone sul-africano. O número de mortos ultrapassava a casa do milhão devido a registros espantosos, como o extermínio de um milhão de pessoas em Ruanda e os choques entre as tropas militares dos Estados Unidos coligadas às guerrilhas contra-revolucionárias e os militantes da União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA), que se somavam à invasão do Afeganistão pela União Soviética no final de 1980, ano em que tiveram início a longa guerra entre Irã e Iraque e o ataque de Israel contra o Iraque,⁴⁴ provocando uma seqüência de combates entre os povos palestino e judeu sob o comando do líder palestino Menachen Begin, também responsável pela invasão do Líbano por tropas israelenses em 1982.

⁴⁰ O primeiro país a adotar ares democráticos foi o Peru (1980), seguido por Bolívia (1982), Argentina (1983), Uruguai (1984), Brasil (1985), Haiti (1986), Paraguai (1989) e Chile (1989).

⁴¹ Diferentemente dos demais países da América Latina os colombianos não viveram grandes períodos sob governos militares. A experiência civil na Colômbia é a mais longa de toda América Latina. No entanto, há uma preponderância em resolver todos os problemas por meio de armas. “Colombia lleva más de doscientos años de conflictos declarados o sin declarar, casi ininterrumpidamente. A pesar de ello, nunca las fuerzas armadas han ocupado funciones gubernamentales” in: PEREZ, Diego. *Realidad del desplazamiento interno en Colombia: las otras víctimas de la guerra*. www.desplazados.org.co

⁴² Como o presidente Jaime Pardo Leal da Unión Patriótica (UP), partido com raízes marxistas formado pelas FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias Colombianas), e os representantes políticos do movimento guerrilheiro M-19 e do EPL (Ejército Popular de Liberación). www.desplazados.org.co

⁴³ Foi uma ação das forças governantes que consistia em discutir o processo de paz e, ao mesmo tempo, insistir nas perseguições a guerrilheiros anistiados e pessoas consideradas simpatizantes da guerrilha, como advogados, defensores de presos políticos, representantes da esquerda. in: PÉREZ, Diego. *Op.cit.* www.desplazados.org.co

Esse complexo e denso cenário da década de 80 recebeu inúmeros estudos e análises, que em comum destacam o papel das super potências como causa principal de tais conflitos, como confirma o sociólogo mexicano Benítez Manaut:

En este período, todos los conflictos tienen incorporados elementos geopolíticos como parte sustancial de su génesis. O sea, las superpotencias y potencias regionales influyen decisivamente apoyando a alguno de los bandos, según el diseño de sus esquemas de proyección de poder. La Unión Soviética en Afganistán, Vietnam en Camboya, los Estados Unidos contra Nicaragua y Angola, Cuba respaldando al Gobierno de Angola con su ejército y al nicaragüense con asesores militares y apoyo económico, Sudáfrica impidiendo la independencia de Namibia.

Desde el fin del siglo XIX, con la lucha interimperial por la construcción del canal de Panamá, se observa esta modalidad de conflicto, los conflictos geopolíticos. Posteriormente, durante los primeros 30 años del siglo, con la recurrencia de intervenciones militares de EEUU (principalmente en Nicaragua), los conflictos internos se transforman también en geopolíticos, componente que después, desde los años setenta y durante los ochenta, fue el predominante.⁴⁵

Junto à complexidade desses tempos marcados igualmente pela explosão das descobertas tecnológicas e o *boom* da comunicação de massa, registraram-se expressivas mudanças no campo da política mundial, com o desaparecimento da URSS e, conseqüentemente, o socialismo, dada a ascensão da ideologia neoliberal,⁴⁶ acontecimentos que desencadearam, no final da década, a queda do Muro de Berlim e o desfacelamento do marxismo como prática política.

⁴⁴ O que provocou um revide de Israel, bombardeando a sede da OLP, em Beirute no Cairo, resultando na morte de 300 pessoas. in: Enciclopédia *Nosso Tempo*. *Op. cit.* p.596.

⁴⁵ MANAUT, Raúl Benítez. *Negociaciones de paz en el Tercer Mundo: análisis comparativo*. Centro de investigación, docencia, documentación y divulgación de Relaciones Internacionales y Desarrollo. In <http://www.cidob.es/castellano/index.cfm>

2.5. Nas crônicas, um olhar pontual

Exercitar-se em um cenário coalhado por questões sociopolíticas tão intensas não deixou García Márquez impune às reações. Uma delas foi a retomada da escritura literária, cujo registro de autoria do próprio escritor encontra-se no prólogo de *Doce cuentos peregrinos*.

Cuando empecé *Crónica de una muerte anunciada*, en 1979, comprobé que en las pausas entre dos libros (*El otoño del patriarca*, 1975) perdía el hábito de escribir y cada vez me resultaba más difícil empezar de nuevo. Por eso, entre octubre de 1980 y marzo de 1984, me impuse la tarea de escribir una nota semanal en periódicos de diversos países, como disciplina para mantener el brazo caliente.⁴⁷

Este período⁴⁸ coincidia com a finalização de *Crónica de una muerte anunciada*, livro que seria lançado em 1981 e trazia o enfoque jornalístico como subsídio ao eixo central da ficção. Como já foi assinalado, era o resultado do esforço de García Márquez, que na condição de repórter, debruçou-se em fatos e minúcias que envolveram a morte, por assassinato, do amigo Cayetano Gentile, na cidade de Sucre, na década de 50. Para tanto assumiu a narrativa em duplo papel, o de narrador e de autor, como explica o próprio escritor:

La solución fue introducir un narrador – que por primera vez soy yo mismo – que tuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de treinta años, descubrí algo que muchas

⁴⁶ A ascensão do sindicalismo na Polônia e, conseqüentemente, o fim do comunismo no Leste Europeu tiveram como protagonista o líder soviético Lecha Walesa, ganhador do Nobel da paz de 1983.

⁴⁷ *Prólogo Por qué doce, por qué cuentos y por qué peregrinos* in: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Doce cuentos peregrinos*: Barcelona: Mondadori, 1992. p.14-5.

⁴⁸ García Márquez acabava de regressar à Colômbia após um ano de ausência motivada por viagens de caráter político, como foi a visita ao rei Juan Carlos I, da Espanha, e outras de caráter jornalístico, para a realização de entrevistas com personagens de destaque no cenário internacional, como o papa João Paulo I, em Roma.

veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad.⁴⁹

À referência de García Márquez para o uso da verdade como alternativa para soluções literárias, apresento aqui alguns pontos esclarecedores. É consenso entre as diferentes perspectivas teóricas que o conceito de verdade dentro de um texto literário não se funda na sua correspondência exata com o real, pois ele constrói outra relação com a realidade, a de “modelização”, como afirma Aguiar e Silva.⁵⁰ O texto literário modela a realidade buscando criar uma aparência de verdade (a verossimilhança) e não exigindo uma verificação fora do texto daquilo que é representado. Portanto, a verdade em um texto como o romance *Crónica de una muerte anunciada* é uma verdade construída nos limites autônomos do texto. Para realizar tal operação, García Márquez optou por estabelecer uma relação de identificação entre seu nome de autor e a voz narrativa.

Passando para o cenário do cronista, como lembra Sato, “a possibilidade de o cronista inventar incidentes, contar histórias, traz para as páginas do jornal, um fazer literário por excelência que permite criar um outro real”.⁵¹ Este outro real a que faz referência a autora permite que – diante dos fatos acontecidos – o cronista, ao narrá-los, possa, sob a permissão do recurso literário, representá-los, por exemplo, alterando a ordem cronológica desses acontecimentos, mudando a sua frequência ou a duração, ou seja, abrindo uma dimensão ficcional na crônica que venha garantir o efeito da verossimilhança.

Tais operações demonstram uma vez mais que é possível entre o fazer literário e o fazer jornalístico um intenso e produtivo intercâmbio, contribuições que têm recebido do próprio escritor confirmações: “La ficción ha mejorado mi trabajo periodístico porque le ha dado un valor literario. El periodismo ha mejorado mi trabajo

⁴⁹ MARIN, Jorge. *Periodismo y literatura, enfoque sistémico en la novelística de Gabriel García Márquez*. <http://www.monografias.com/trabajos11/perilite/perilite.shtml#BREV>

⁵⁰ AGUIAR e SILVA, Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. p.221-2.

⁵¹ SATO, Nanami. “Jornalismo, literatura e representação” in: CASTRO, Gustavo de. & GALENO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 33.

de ficción porque ha servido para mantenerme en contacto con la realidad “.⁵² Com García Márquez concorda a crítica Isabel Rodríguez-Vergara, que assim expressou-se sobre o comportamento do escritor em *Crónica de una muerte anunciada*: “Su método es pues, el de un reportero investigativo, quien describe contraponiendo las acciones y los puntos de vista de numerosos testigos y participantes”.⁵³

Portanto, a prática jornalística que tomava conta dos ares do escritor, com intenso frescor nessa época, impulsiona-o a retomar as páginas da imprensa e acercar-se concomitantemente da literatura e do jornalismo. Em um movimento de extrema cumplicidade desses dois universos, García Márquez retornou às crônicas: “Textos que se abastecem com pesquisas e depoimentos, em livros e documentos, em interrogatórios e em enquetes”, como afirma o próprio escritor,⁵⁴ mas que ao mesmo tempo são unicamente dependentes do ponto de vista, subjetivo e crítico, do autor que – ao selecionar os fatos jornalísticos que compõem tais textos – mantém-se atento ao uso da prática da pirâmide informativa,⁵⁵ balizando o peso que cada um dos fatos ganhará, de acordo com o efeito de sentido, e a orientação ideológica da interpretação que deseja obter em relação ao leitor.

O conjunto desses textos adquiriu importância fundamental na obra garciamarquiana por constituírem uma série de crônicas que promoveram a intertextualidade entre os universos do jornalismo e da literatura, o que representa, entre outros fatores, a possibilidade de estudos e análises de elementos de ordem literária e, ao mesmo tempo, de aspectos relacionados à transmissão, interpretação e reflexão dos fatos no tocante ao campo jornalístico. Isso sem mencionar o aspecto histórico, já que a esse conjunto de textos coube também a função de registro e a

⁵² STONE, Peter H. *Confesiones de escritores*. Los reportajes de *The Paris Review*. Escritores Latinoamericanos (prólogo de Noé Jitrik). Madrid: El Ateneo, 1981. p. 148.

⁵³ RODRÍGUEZ-VERGARA, *Revista de Estudios Colombianos*, n. 12-14, 1994. p. 64. www.colombianistas.org/estudios/estudios12.html.

⁵⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Sofismas de distracción* Sala de Prensa . Artículos. Año III, Vol. 2, marzo 2001. <http://www.saladeprensa.org/art201.htm>

⁵⁵ Pirâmide é um conceito jornalístico que consiste em um relato que prioriza não a seqüência cronológica dos fatos, mas a escala em ordem decrescente dos elementos mais importantes, na verdade, os essenciais, em uma montagem que os hierarquiza de modo a apresentar inicialmente os mais atraentes, terminando por aqueles de menor apelo. in: PENA, Felipe. *Teoria do Jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 48.

interpretação dos acontecimentos da época, função intrínseca ao gênero crônica que traz no nome a relação direta e explícita com o tempo.⁵⁶

As crônicas aqui selecionadas, assim como o *corpus* em sua totalidade, foram reproduzidas em outros importantes veículos impressos estrangeiros, como os jornais *El País* e *The New York Times*. Ao obedecer à periodicidade semanal, a redação dessas crônicas atendeu às necessidades básicas de publicação em um veículo de comunicação: um número de linhas pré-determinado e a localização em um espaço fixo no periódico, condições que requisitaram do cronista García Márquez algumas limitações, pois ele dispôs de um tempo estipulado para redigir, da mesma forma que o leitor dispôs de um tempo determinado para ler. Tais fatores justificam a dimensão da crônica jornalística. Textos curtos, breves e leves, como admite Massaud Moisés,⁵⁷ mas comprometidos com o tempo presente, como afirmam as análises de Mateo:

La crónica como reveladora de la historia que se está haciendo y, por tanto, como medio informativo, adquiere un carácter público que participa del discurso periodístico y literario a la vez. O lo que es lo mismo, la esfera pública se incorpora al espacio de la escritura.⁵⁸

Da mesma maneira que mantém o caráter informativo, reproduzindo fatos, a crônica abriga em seu mecanismo de construção a interpretação, consentindo assim a intervenção do subjetivo sem a menor cerimônia, o que lhe concede o estatuto de gênero ambíguo, ao aproximar-se da opinião, da notícia e da narrativa ficcional.⁵⁹ A

⁵⁶ Do grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*). Não cabe dúvida ao afirmar que, antes do Modernismo hispano-americano, o conceito de crônica remetia-se a textos cujo objetivo era o de registro em ordem temporal dos acontecimentos de um espaço concreto – uma cidade, um reino, e portanto estavam ligados à História. E que uma vez liberto da conotação historicista, passou, a partir do século XIX, com o advento dos folhetins franceses, a ser utilizado dentro dos parâmetros literários, o que reforça o parentesco e a filiação do gênero com a literatura e o jornalismo.

⁵⁷ MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa*: 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979. p. 250.

⁵⁸ MATEO, Ángeles. *La crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (Del siglo XIX al XXI)*. In: Revista Chilena de Literatura, Estudios, n. 59, Novembro, 2001. Versão on-line: www.uchile.cl/facultades/filosofia/revista_literaria

⁵⁹ SATO, Nanami. “Jornalismo, literatura e representação”. in: CASTRO, Gustavo de & GALENO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 33.

ambigüidade consolida-se como uma das características mais fortes do gênero, ponto com o qual concorda Moisés, que assim se expressa:

A crônica é ambígua. Duma ambigüidade irreduzível, de onde extrai seus defeitos e qualidades. Difere, porém, da matéria substancialmente jornalística ... Não visa à mera informação; o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia-a-dia pela universalização de suas virtualidades latentes.⁶⁰

Utilizada em maior ou menor grau, a subjetividade, um dos alicerces para o desempenho de García Márquez como cronista, permeia toda a feitura da crônica, fator que vem ressaltar a inexistência da total objetividade do texto, já que nesse ato de seleção, registro, elaboração e transmissão do texto, o cronista discrimina, ordena, manipula e interpreta a realidade que pretende comunicar ao público.

Nesse processo de escolhas, o cronista também assume total responsabilidade sobre o seu repertório lexical, evidenciando mais uma vez seu ponto de vista. No caso de uma seqüência textual narrativa, muito comum nas crônicas, a seleção que García Márquez faz dos verbos, dos substantivos comuns e dos adjetivos ganha particular importância à medida que evidencia situações, dando-lhe valorações, positivas ou negativas.

O mesmo procedimento de inferência que García Márquez mantém na composição das crônicas, assumindo a autoria do texto e com isso legitimando-se como o sujeito do discurso, configura-se também como uma ação do intelectual de seu tempo. Ou seja, ao expor ao público idéias, versões, impressões, pontos de vista, interpretações, juízos de valores, opiniões, preferências, como elementos que embasam sua visão de mundo sobre alguns fatos ocorridos nos primeiros quatro anos da década de 80, García Márquez está exercendo o papel de representação do intelectual, função para qual Said credita extrema importância ao afirmar que: “El intelectual no sólo debe representar un mensaje o un enfoque de la realidad, sino también reflexionar concienzudamente sobre el público al que se dirige”.

⁶⁰ MOISÉS, Massaud. *Op. cit.* p. 247.

O resultado dessas ações em conjunto encontra-se neste *corpus* de textos que, a partir de um viés político do cronista, o que melhor permeia o rol de atividades intelectuais garciamarquianas, tratou de assuntos presentes naquele período na vida dos hispano-americanos e de outros povos que conviviam com inimigos comuns: entre tantos, a violência rural e urbana, o narcotráfico e a disposição norte-americana em alimentar tais inimigos. No papel de intelectual García Márquez manteve-se com voz própria, não reproduzindo o ponto de vista do periódico *El Espectador*, que ao publicar suas “notas de prensa”, fazia chegar ao público suas reflexões e seu posicionamento de esquerda, o que não o impediu de cumprir concomitantemente o papel fundamental de jornalista, o de levar a informação.

Proponho aqui a análise de uma dessas crônicas, *Beguin y Sharon*, “Premios Nobel de la Muerte”,⁶¹ em que García Márquez analisou de forma incisiva os aspectos políticos e ideológicos que contaminaram as ações de dois líderes judeus, publicada em 29 de setembro de 1982.

O cronista conduz o leitor à porta de entrada do tema, o título, sob a marca do subjetivo, pois já deixa ali suas impressões. Fazendo uso do juízo de valor, traço marcante na produção de García Márquez neste tipo de texto, ele expressa sua visão sobre os dois políticos judeus, vinculando-os à idéia de morte. Outro traço igualmente marcante em García Márquez também utilizado na construção deste título é a ironia,⁶² pelo emprego de uma palavra com o sentido de seu antônimo, segundo Ducrot e Todorov.⁶³ E irônica é a categoria da premiação mais consagrada do mundo proposta pelo cronista para coroar a “competência” da dupla integrada pelo então primeiro-ministro de Israel Ariel Sharon e seu antecessor, Menachem Beguin. Morte era também o que mais a dupla vinha provocando naquele momento à grande parte da população

⁶¹ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Norma, 1995. pp. 404-7.

⁶² Segundo Martha Cerda, “el empleo de la ironia puede reflejar la madurez de una tradición literaria”. in: CERDA, Martha. *Aspectos teóricos sobre la ironia*. Guadalajara. Jal. México, 1990. http://www.uv.mx/usbi_xal/bd/tesis_posgrado/pequeno/html/index.htm

⁶³ DUCROT, Oswaldó & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 3. ed. p. 254.

libanesa. E a referência era diretamente ao massacre de palestinos nos acampamentos libaneses de Sabra e Shatila por tropas israelenses ocorrido dias antes da publicação do texto.

As etapas que se seguem até o final da crônica enfatizam o estado de indignação do cronista diante do panorama que Sharon e Begin deixavam, o que justifica as tintas tão fortes já no parágrafo inicial, quando García Márquez parte para acusações literais, não recorrendo a eufemismos para promulgar o seu veredicto à dupla:

Lo más increíble de todo es que Menájem Begin sea premio Nobel de la Paz. Pero lo es sin remedio – aunque ahora cueste trabajo creerlo. Si existiera el Premio Nobel de la Muerte, este año lo tendrían asegurado sin rivales el mismo Menájem Begin y su asesino profesional Ariel Sharon.

Como condiz a esse tipo de texto que, por fazer parte do mundo jornalístico, precisa sobretudo informar, mas que também permite ao leitor ter acesso a emoções que a notícia pode provocar, a crônica tem como ponto de partida o fato cronologicamente mais recente e mais importante: a manifestação de 400 mil pessoas nas ruas de Israel, no dia 21 de setembro de 1982, em protesto contra o fim dos massacres e a renúncia de Sharon. A partir desse dado o cronista elege sob critérios subjetivos os demais elementos informativos que darão uma visão interpretativa em relação ao que estava acontecendo entre esses dois povos, mais precisamente nos últimos três anos, 1979-1982, sob os auspícios dos dois líderes. E vai buscar também no âmbito literário recursos para fazê-lo.

O produto dessa intercomunicação se apresenta nos cinco primeiros parágrafos em que o encadeamento de informações e interpretações detalha os antecedentes e as conseqüências dos episódios em que Ariel Sharon e Begin são protagonistas, revelando a mão contundente do cronista ao optar por um léxico voltado intencionalmente para expressar qualidades negativas dos dois. Por isso a abundância de adjetivos pejorativos em algumas frases que destaco:

1) Pero que hace pocos días propició *la masacre bárbara* de más de un millar de refugiados palestinos en un campamento de Beirut.

2) Si existiera el Premio Nobel de la Muerte, este año lo tendrían asegurado sin rivales el mismo Menájem Beguin y su *asesino profesional* Ariel Sharon.

3) Para quienes tenemos una edad que nos permite recordar las consignas de los nazis, estos dos propósitos de Beguin suscitan *reminiscencias espantosas*: la teoría del espacio vital, con la que Hitler se propuso extender su imperio a medio mundo, y lo que él mismo llamó la solución final del problema judío, que condujo a los campos de exterminio a más de seis millones de seres humanos inocentes.

4) Menájem Beguin trató de justificar esta *expedición sangrienta* con dos argumentos falsos.

Ao que se somam o uso de hipérboles:

1) Por último, la prudencia casi inconcebible de la Unión Soviética, y la fragmentación fraternal del mundo árabe acabaron de completar las condiciones propicias para el mesianismo demente de Beguin y la *barbarie guerrera* del general Sharon.

2) Tengo muchos amigos, cuyas voces fuertes podrían escucharse en medio mundo, que hubiera querido y sin duda siguen queriendo expresar su indignación por este *festival de sangre*, pero algunos de ellos confiesan en voz baja que no se atreven por temor de ser señalados de antisemitas.

Outro elemento que revela o horizonte axiológico do cronista e que colabora para legitimar um efeito acusativo é o uso de verbos que evocam claramente essa sua intenção:

1) En cambio, cuando las tropas de Israel *invadieron* y *ensangrentaron* Líbano, el silencio fue casi unánime.

2) Beguin *acusó* del atentado de Londres a la resistencia palestina y *amenazó* con represalias inmediatas.

Dentro do sistema de valores do cronista cabe assinalar o uso de outro elemento, o ditado popular que aparece no quarto parágrafo da crônica: “Contra el refrán según *el cual una guerra avisada no mata a nadie*, las tropas israelíes – que se consideran entre las más eficaces del mundo – mataron en las primeras dos semanas a casi 30.000 civiles palestinos y libaneses y convirtieron en escombros a media ciudad.” Tendo em vista um contexto politicamente complexo, essa escolha do cronista justificase no resultado, ou melhor, no efeito que tal recurso provoca no texto e, conseqüentemente, no receptor: a maior aproximação entre cronista e leitor. Essa proximidade permite avisá-lo mais uma vez da importância do tema em questão, e também que os dois, o cronista e o leitor, passam a gozar de uma confiança e de uma sinceridade somente expressas nas conversas ao vivo; portanto, faladas. Pois cabe à oralidade essa tarefa de aproximar o leitor, na medida em que a origem dos ditados populares está na fala. Se García Márquez cita o ditado, sua intenção é deixar mais acessível um assunto de tamanha seriedade. Levar a linguagem falada para o texto escrito é um dos propósitos da crônica, como admite Antonio Candido:

Porque ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo com que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força de seus valores próprios.⁶⁴

Mas se os elementos literários emergem, os jornalísticos igualmente o fazem. Entre eles, a referência aqui assinalada vai para dois veículos de comunicação, os jornais *Haclam Haze* e *Le Monde*, que citados como fontes noticiosas legitimam a credibilidade dos fatos, reforçando ao leitor o quanto as ações e intenções de Menachem Beguin são negativas desde sua perspectiva e que, segundo o cronista,

⁶⁴ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 15.

apesar de já terem sido anunciadas publicamente, não houve como impedi-las. Essas citações são encontradas nos seguintes trechos:

1) En realidad, la guerra sin corazón desatada por Beguin con base en aquellos dos pretextos no era nada nuevo para los lectores del semanario israelí *Haclam Haze*, que la había anunciado con todos sus pormenores desde septiembre de 1981. Es decir, nueve meses antes.

2) Ese acuerdo estaba al alcance de la mano desde el 4 de julio pasado, cuando Yasir Arafat, presidente de la OLP, aceptó el principio de un reconocimiento recíproco de los pueblos de Israel y Palestina, en una entrevista publicada por *Le Monde*, de París, en aquella fecha.

2.6. Narrador com identidade

Diante da característica mais expressiva da crônica, que é o entrecruzamento de elementos literários com jornalísticos, a figura do cronista ganha destaque. Porque é no cronista que recaem as responsabilidades do teor, do conteúdo e do desenrolar do texto, já que a ele lhe é conferido o sinal verde para inferências de todos os âmbitos. Munido dessa responsabilidade libertária, o cronista de *Beguin y Sharon*, “*Premios Nobel de la Muerte*” passa a explicitar o seu “eu” no quinto parágrafo, precisamente na metade do texto, chamando para si a autoria de tudo o mais que venha dali em diante.

A justificativa para tal possibilidade está na explicitação de uma perspectiva ou ponto de vista específico, elemento integrante do universo literário do qual o cronista lança mão e projeta para o texto jornalístico com o objetivo de garantir uma certa ordem entre o que acontece, envolvendo o tempo, os personagens e os fatos ocorridos. É ao cronista que cabe a condução dessa perspectiva, função idêntica àquela que no texto de ficção é assumida pelo narrador, ou seja, o responsável pela história que está sendo relatada.

Como cronista, García Márquez direciona a perspectiva na organização dos dados, dando-lhes maior ou menor relevância. Alinhava a essa seleção um conjunto de informações que podem estar contidas em relatos, em outras notícias, em depoimentos de pessoas envolvidas, em pesquisas bibliográficas e que dizem respeito a esse complexo universo das relações internacionais no que tange a palestinos e israelenses. Particularmente na década de 80, quando os conflitos entre os dois povos receberam uma chama propulsora de Begin, um dos incentivadores do projeto Grande Israel, justificativa encontrada na época para o investimento pesado em armamento bélico. Tal iniciativa teve como consequência o acirramento dos conflitos entre as duas nações.

Ao lançar mão do “eu” em um texto como a crônica, García Márquez acaba revelando uma estratégia em causa própria, pois ao assumir a primeira pessoa dá prioridade à sua voz no meio de tantas outras, como a de seus “muitos amigos de vozes fortes”. Ao mesmo tempo, convoca o leitor para aquele tom mais próximo, seduzindo-o a “ouvir” o que tem para contar, operação que pode ser confirmada no seguinte trecho de *Begin y Sharon, “Premios Nobel de la Muerte”*:

Yo estaba en París en junio pasado, cuando las tropas de Israel invadieron Líbano. Por casualidad estaba también el año anterior, cuando el general Jaruzelski implantó el poder militar en Polonia contra la voluntad evidente de la mayoría del pueblo polaco. Yo también por casualidad me encontraba allí cuando las tropas argentinas desembarcaron en las islas Malvinas. Las reacciones de los medios de comunicación ante esos tres acontecimientos, así como las de los intelectuales y la de opinión pública en general, fueron para mí una lección inquietante.

Ainda sobre a questão de assumir a primeira pessoa dessa narrativa, há um ponto mais a se destacar, o fator testemunhal. García Márquez, ao responder por esse “eu” do sujeito que conta o enredo, aciona o botão da testemunha e, assim, legitima o relato. Em outras palavras, ao presenciar os três episódios narrados na condição de repórter e de testemunha pôde imprimir a essa crônica a sua visão dos fatos e questionar a versão oficial, uma das missões prioritárias dos intelectuais. Essa condição

de estar presente ao ato histórico, García Márquez exerce agora, no papel de intelectual integrante do seletivo grupo que participou das festividades em homenagem aos poloneses, como ele nos conta nesta passagem:

Yo tuve la buena ocasión de agregar mi firma a la de los escogidos y muy notables intelectuales y artistas que suscribieron la invitación para un homenaje al heroísmo del pueblo polaco, que se celebró en el Teatro de la Ópera de París, patrocinado por el ministerio de Cultura de Francia.

2.7. Autocrítica

Outro tema que aparece nesta crônica, embora não ocupe tanto espaço, é a crítica aos meios de comunicação. Como jornalista e intelectual García Márquez não deixa amainar o tom crítico ao referir-se à passividade com que os colegas de profissão, assim como os colegas intelectuais, receberam as informações de episódios tão importantes que ele assim traduziu: “Las reacciones de los medios de comunicación ante esos tres acontecimientos, así como las de los intelectuales y la de la opinión pública en general, fueron para mí una lección inquietante.”

A crítica contra o jornalismo persiste. Desta vez o cronista – ao afirmar que seu conhecimento sobre os povos judeu e palestino veio da Bíblia – relewa a importância ao ato da leitura e à experiência de leitura, questionando a qualidade da imprensa, que insiste na transmissão de informações superficiais, imprecisas e tendenciosas.

A capacidade de criticar, colocando o dedo na ferida de quem cometeu desatinos políticos, ideológicos, sociais e humanos como Sharon e Begin, demonstra um cronista totalmente seguro em relação a seu posicionamento político, o que o motivou também a legitimar sua solidariedade a outras populações que sofrem as mesmas dificuldades das guerras como os poloneses e os argentinos. E mais, deixa-o em posição confortável para declarar seu posicionamento contrário aos anticomunistas

e, em particular, os Estados Unidos. Para esse inimigo assumido, García Márquez não usa nem metáforas nem eufemismos, ao contrário, na base da explicitéz afirma: “El gobierno del presidente Reagan, por supuesto, fue el cómplice más servicial de la pandilla sionista”.

O cronista sente-se em situação idêntica ao acusar a ausência de “muitas vozes amigas” nessa importante empreitada pela paz, cuja primeira providência seria o afastamento dos dois líderes israelenses, clara referência a intelectuais que não se alinhavam aos seus gritos de protesto contra as autoridades de Israel e, principalmente, contra o comunismo.

Tocado por essa falta de coragem dos escritores, políticos e artistas ao deparar-se com a notícia de uma manifestação popular tão grandiosa, o cronista abre mais um canal para expressar-se, o da emoção, traduzida na expressão “fuerza emocionante”, atalho literário que desemboca no fechamento do texto, ao responder com dose pessoal a toda onda de críticas que veio tecendo desde o título. García Márquez credita à sua identidade de escritor a solidariedade aos judeus e aos palestinos. No entanto, o intelectual, declaradamente de esquerda, retorna à cena para alertar mais uma vez que a saída para a paz não se encontra nos radicalismos religiosos ou políticos. O texto se encerra da seguinte forma:

Es con esa protesta interna con la que me siento identificado cada vez que conozco las noticias de las hostilidades de los Beguines y los Sharones en Líbano, y en cualquier parte del mundo, y a ella quiero sumar mi voz de escritor solitario por el gran cariño y la admiración inmensa que siento por un pueblo que no conocí en los periódicos de hoy sino en la lectura asombrada de la Biblia. No le temo al chantaje del antisemitismo, no le he temido nunca al chantaje del anticomunismo profesional, que andan juntos y a veces revueltos, y siempre haciendo estragos semejantes en este mundo desdichado.

2.8. Alternativa metafórica

Diante da ambigüidade da crônica que permite a coexistência de várias camadas do texto, tecidas a partir de pontos de vista distintos, o cronista encontra um outro caminho para abordar esse tema polêmico, que é a possibilidade de os líderes israelenses serem condenados à morte por conta das atrocidades que cometem. Movido pela indignação, García Márquez recorre às imagens ligadas ao universo religioso para produzir esse viés interpretativo. Por esse caminho ele vislumbra a possibilidade de compreensão para o comportamento aberrante de tais líderes.

Interpretar o fato sob tal viés nos remete ao universo religioso em que os radicalismos existem e persistem. Portanto, somente nesse universo radical é que as atitudes de Begin e Sharon teriam alguma possibilidade de compreensão se isso fosse possível. Essa via de interpretação vem à tona no texto por meio da adoção de um léxico com referências bíblicas, que na sintaxe do texto tomam o lugar de adjetivos, fator que enfatiza e qualifica as atitudes e ações de determinados líderes políticos. O cronista faz uso da expressão “exaltados jeremias” para destacar que inclusive aqueles que sempre reclamaram em um tom enfático mantiveram-se em silêncio durante a invasão do Líbano pelas tropas israelenses. Vale lembrar que, na língua espanhola, *jeremía* é o termo que se aplica àquela pessoa que vive constantemente se lamentando. A aproximação do universo bíblico está justamente no personagem homônimo, o profeta Jeremias, autor do *Livro das Lamentações*.⁶⁵ A idéia fica clara: nem mesmo os mais envolvidos na causa pela Polônia, que se comoveram diante da crise daquele país do Leste Europeu na década de 80, alçaram sua voz sobre o massacre israelense em terras libanesas.⁶⁶

⁶⁵ O *Livro das Lamentações* é um registro de angústias e lamentos de quando a cidade de Jerusalém foi tomada pelo rei Nabucodonosor, em 586 a.C.

⁶⁶ En cambio, cuando las tropas de Israel invadieron y ensangrentaron Líbano, el silencio fue casi unánime aun entre los más exaltados jeremias de Polonia, a pesar de que ni el número de muertos ni el tamaño de los estragos admitían ninguna posibilidad de comparación entre la tragedia. in: *Begin y Sharon, “Premios Nobel de la Muerte”* in: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de prensa. Op. cit.* p. 406.

Compreender os fatos que acometiam países palestinos de ataques israelenses realizados sob o comando de Begin e Sharon pela óptica do destempero, somente plausível ao universo comum dos “homens de bem”, leva o cronista a insistir em afirmar publicamente suas posições contra o radicalismo dessa dupla de líderes. E é com a expressão *pandilla sionista* que García Márquez descreve o grupo de países que apóiam Israel. O nome citado em primeiro lugar como integrante “desse conjunto de várias pessoas que se reúnem com o intuito de cometer atos ilícitos”, *pandilla*, é o dos Estados Unidos. O adjetivo *sionista*, que acompanha *pandilla*, explicita a posição política dos líderes e dos partidários à causa de Israel. Da mesma forma reitera a posição ideológica do cronista, que emite em tal escolha o seu juízo de valor. As atuações dos dois líderes, Begin e Sharon, só conseguem classificação no universo da barbárie religiosa, povoada por fanatismos dementes, idéia traduzida por García Márquez na expressão *mesianismo demente*.

Manter-se nessa linha alternativa de interpretação da crônica permite trilhar um caminho engenhoso de García Márquez no sentido de captar de cada expressão marcadamente religiosa o seu posicionamento de intelectual de esquerda e, conseqüentemente, o posicionamento radical da dupla de políticos israelenses. Ao cometerem tais atrocidades, como foi o caso da invasão das cidades de Shatila e Sabra, no Líbano, os líderes israelenses, por outro lado, mantêm-se em seus comportamentos religiosos igualmente sustentados pelo radicalismo, situação que pode ser entendida em uma das vias de leitura desta crônica ao nos depararmos com o trecho: “Pero algunos de ellos *confiesan en voz baja* que no se atreven *por temor* de ser *señalados de antisemitas*”.⁶⁷ A referência do cronista aqui é para os seus amigos intelectuais, políticos importantes de “voces fuertes”, que embora envolvidos em causas humanitárias, intelectuais e políticas sofrem com o medo de expor seu posicionamento político. Essa idéia do contraste entre as “vozes fortes” e o “confessar em voz baixa”

⁶⁷ Tengo muchos amigos, cuyas voces fuertes podrían escucharse en medio mundo, que hubiera querido y sin duda siguen queriendo expresar su indignación por este festival de sangre, pero algunos de ellos confiesan en voz baja que no se atreven *por temor* de ser señalados de antisemitas. In: *Begin y Sharon, “Premios Nobel de la Muerte”*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa. Op. cit.* p. 406.

revela de forma metafórica a relação política que intelectuais mantêm, nem sempre coerente, às vezes de aparência, exatamente pelas dificuldades em manter de forma harmoniosa a conjunção da ideologia, da política e da cultura.

Ainda dentro desse caminho de interpretação sob um contexto religioso, García Márquez traz para a crônica outras construções que, da mesma forma, impregnam de um juízo de valor, o ideológico, a outros sujeitos. Em particular destaque a União Soviética, que manteve um comportamento dotado de uma *prudencia casi inconcebible*.⁶⁸ De novo, a marca subjetiva do autor emerge em adjetivação ao classificar a atitude da URSS de uma “cautela inconcebível”, o que nos leva a pensar que, por ser a União Soviética um bloco de países comunistas (o Muro de Berlim não havia caído), deveria prestar solidariedade ao Líbano e, acima de tudo, manifestar-se contrariamente a Israel, dentro de uma certa coerência política e ideológica.

Incoerência igual ou maior que a política é a religiosa. É o que o cronista revela ao afirmar que, diante de uma guerra “suja” como foi a de Israel sobre o Líbano, fica evidente que para os líderes Sharon e Begin a noção de Deus é outra, muito distante daquela que a nação israelense conhece e mantém dentro dos princípios religiosos da igualdade e da complacência: “aquella guerra sucia no es la suya porque está muy lejos de ser la de *su dios*, que durante tantos y tantos siglos se *había complacido con la convivencia de palestinos y judíos bajo el mismo cielo*”.⁶⁹

2.9. Crítico voraz em favor da América Central

Este rasgo de intelectual que incomoda o mundo ao perturbar o *status quo*, como admite Said, provocando questionamentos e colocando em evidência as normas

⁶⁸ Por último, la prudencia casi inconcebible de la Unión Soviética, y la fragmentación fraternal del mundo árabe acabaron de completar las condiciones propicias para *el* mesianismo demente de Begin y la barbarie guerrera del general Sharon. In: *Begin y Sharon, “Premios Nobel de la Muerte”*. in: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa*. *Op. cit.* p. 406.

⁶⁹ In: “*Premios Nobel de la Muerte*”. *Op. cit.* p. 407.

dominantes, é possível ser reconhecido com bastante clareza em *Sí: ya viene el lobo*.⁷⁰ A exemplo do que ocorreu em *Beguin y Sharon, “Premios Nobel de la Muerte”*, o eixo central desta crônica é também um pedido de paz. Um pedido fortemente acentuado, um clamor para a América Central, em particular para a Nicarágua, país que se encontrava na iminência de invasão por tropas norte-americanas.⁷¹ Entre os temas transversais abordados nesta crônica está o questionamento sobre a ética e qualidade da informação jornalística, assunto recorrente no conjunto de *Notas de Prensa* e igualmente apontado na crônica anterior.

Para tratar de um tema árduo, a denúncia que o governo de Ronald Reagan concretizaria a invasão do território nicaraguense sob a alegação de terminar com outro foco de comunismo na América Central, o cronista, mais uma vez, vai buscar uma saída no entrecruzamento da literatura com o jornalismo. O resultado ele encontra no universo da fábula, em que personagens como o lobo, que representam o mal, defrontam-se com figuras de índole contrária representantes do bem, como o pastor. Dentro desse âmbito fabuloso, García Márquez utiliza metaforicamente a figura do lobo para representar os Estados Unidos e, à Nicarágua, conseqüentemente, cabe a figura do pastor, ou melhor, do bem. Seguindo a linha das histórias desse universo, sempre há uma contenda entre os inimigos e o resultado é único: a vitória do bem sobre o mal. Afinal tem que haver uma justificativa para a “moral da história”, ou melhor, para o aniquilamento do mal.

Mas como García Márquez está tratando de um fato histórico, o resultado do enfrentamento, ao contrário da fábula, poderá não consagrar o bem, ou seja, a Nicarágua, como o vencedor. Fora do faz-de-conta, a Nicarágua teme pela chegada do lobo em seu território, alerta que o cronista deixa bem evidente no título. Ao referir-se metaforicamente ao lobo, no caso os Estados Unidos, García Márquez já revela qual é

⁷⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Op. cit.* p. 469. Publicada em 2 de fevereiro de 1983.

⁷¹ A invasão se daria pelo país vizinho, Honduras. Os problemas começaram em julho de 1979 com a vitória dos sandinistas. “Se anuló la constitución somocista y se inició la obra de reconstrucción del país. Pronto empezaron los problemas. Una parte importante de la Guardia Nacional se refugió en Honduras y Costa Rica y, ayudada y financiada por Estados Unidos, inició una guerra contra el régimen sandinista”. in: *Una historia llena de tropiezos (1979 – Hasta hoy) /La Lucha del Frente Sandinista*. <http://www.gadcuba.org/in>

a gravidade do assunto. Tal revelação traz o traço de subjetividade, a voz do cronista que, mediante esse recurso literário, pode ser compreendido como o narrador, ou melhor, o contador dessa história que evoca a fábula.

Porém, é o universo jornalístico que abastece o cronista na tarefa de explicar ao leitor a veemência da afirmação sobre a chegada do lobo. Tanto que o parágrafo inicial da crônica responde às seis perguntas-chave do fazer jornalístico (Quem é o lobo? Quando vem o lobo? O que faz o lobo? Por que ele vem? De onde vem o lobo? Como vem o lobo?), o que, em teoria jornalística, chama-se de *lead* da notícia.⁷²

Muchos amigos de Nicaragua, inclusive algunos que están bien informados, piensan que las voces de alarma que los dirigentes sandinistas hacen oír cada cierto tiempo en el mundo entero no corresponden a una amenaza real en sus fronteras, sino que son como los gritos de diversión con que el pastor de la fábula anunciaba que ya venía el lobo.

Sin embargo, la amenaza desde territorio de Honduras no sólo es verdadera y constante, sino que cuenta cada vez con mayores recursos, y si no ha llegado hasta sus últimas consecuencias es porque distintos sectores del gobierno de los Estados Unidos no han logrado ponerse de acuerdo para una decisión final.

Dando seguimento a essa linha de construção literária, o segundo parágrafo da crônica inicia-se com a expressão *hace unos meses*, equivalente a *era una vez*, elemento comum ao gênero da fábula. É também uma marca de oralidade, pois remete à gênese deste gênero, a transmissão oral das histórias, o que configura a intenção do cronista em ganhar mais atenção do leitor com o intuito de conquistar sua confiança. Só desta maneira, sob o tom de cochicho, de conversa quase confessional, que García Márquez poderá fazer suas revelações, ou seja, expor dados desconhecidos. E é o que acontece nas linhas seguintes, dando conta de planos da CIA para invadir a Nicarágua a partir da confissão de um ex-militar argentino. Como fecho desse caminho da

⁷² Lead ou lide “nada mais é do que o relato sintético do acontecimento logo no começo do texto, respondendo às perguntas básicas do leitor: o quê, quem, como, onde, quando e por quê”. PENA, Felipe. *Op. cit.* p. 42.

literariedade, o parágrafo se encerra com a “moral da história”: “Una versión moderna de la fábula del lobo, pero al revés”.

Nesses dois primeiros parágrafos, a exemplo do que ocorre em toda a extensão do texto, o cronista ao se referir aos envolvidos nesse processo de invasão nicaragüense e seus desdobramentos lança mão de expressão marcadamente autoral, portanto carregada de impressões, juízo de valor, interpretações e sensações, traços pertinentes à subjetividade do cronista da qual a crônica se alimenta. A referência aqui é ao uso de adjetivos minuciosamente escolhidos, com o objetivo de reforçar uma imagem depreciativa dos responsáveis por essa operação prestes a ser iniciada.

Essas marcas são reconhecíveis quando o cronista se detém em revelar ao leitor que um grupo de países, incluindo a Argentina e os Estados Unidos, têm no uso da força militar um ponto em comum, especialmente quando o objetivo é o ataque à outra nação. O recorte de García Márquez é para a reincidência de governos argentino e americano em se valerem de treinamentos militares para a preparação de seus soldados, cujos programas se superam no abuso da violência física, moral e no uso de técnicas de tortura. Mais precisamente o foco do cronista se instala na continuidade do governo argentino em seguir com esse tipo de treinamento, daí a utilização de *escuelas siniestras*.⁷³ A referência ao plural remete à existência em grande número desses tipos de instituições entre o exército argentino, que se dispuseram a aperfeiçoar seus métodos de ações à base de truculência física e mental, em particular durante o período da ditadura argentina. O adjetivo *sinistro* fecha a questão da qualificação de tais “estabelecimentos de ensino”, pois designa “tudo o que causa dano, perda, sofrimento ou morte” e que, por causar o mal, é “assustador, temível, perigoso, trágico, calamitoso”.⁷⁴

A carga de desqualificação que os vocábulos produzem nessas construções apresenta-se como uma contraposição a esse jogo do literário-fabuloso. Assim, o léxico

⁷³ ... Todavía hoy continúan dando clases en sus escuelas siniestras, lo cual es – ahora sí – una versión moderna de la fábula del lobo, pero al revés. In “Sí: ya viene el lobo” in: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de prensa Op. cit.* p. 469.

⁷⁴ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Editora Objetiva.

contundente atribui não somente “qualidades” mas principalmente traduz um juízo de valores a respeito de personagens e situações. Entre as ocorrências, o outro exemplo que cito é o da utilização da palavra *patraña*, empregada duas vezes em parágrafos subseqüentes,⁷⁵ o que caracteriza a intencionalidade enfática de García Márquez em revelar “essa notícia mentirosa, fabulosa, inventada”.

A palavra que na língua espanhola significa “embuste o enredo; cosa falsa que se cuenta como verdadera; particularmente, cuando la falsedad es muy grande y hay mucha complicación de sucesos”⁷⁶ por sua acepção já justificaria sua utilização pelo cronista. Porém, levando-se em conta o contexto e o fato de que o universo da fábula está sendo usado como uma alternativa para dar um tom mais compreensível à narrativa, a carga de significado que o termo adquire é ainda maior. Diante de sua determinação em atacar os Estados Unidos, o cronista resgata para a crônica revelações de um ex-oficial argentino dando conta de que não somente a Argentina, mas outros países, como o Chile e Israel, e um grupo de “mercenários do mundo inteiro” estariam envolvidos nessa possível invasão nicaragüense.

O emprego de *patraña*, portanto, demonstra mais uma vez o preciosismo de García Márquez junto ao trabalho de eleição do léxico, dentro do projeto maior que é o da carpintaria do texto. O emprego em duas ocasiões do vocábulo ressalta o posicionamento político do cronista sobre a questão. Não se pode deixar de assinalar que García Márquez esteve envolvido com as questões políticas nicaragüenses, especialmente com a causa sandinista. Nesses dois exemplos é possível confirmar que a escolha do sistema axiológico de García Márquez em crônicas como essa, voltadas para o universo político, tem visivelmente um objetivo, o de despertar no público leitor um senso crítico.

⁷⁵ Este convencido de última hora permitía pensar también que había sido, una patraña del gobierno argentino el retiro anunciado de sus maestros de represión en América Central, también por la actitud de los Estados Unidos en la guerra de las Malvinas. La patraña acabó de confirmarse con visos de burla sangrienta hace algunas semanas. In “Si:ya viene el lobo”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de prensa. Op. cit.* p. 469.

⁷⁶ MOLINER, María. Diccionario de uso del español. V.2. Madrid: Gredos. 1992. v.1. p. 669.

A importância da escolha do léxico na crônica vai mais além, pois é através do vocabulário que o cronista constrói a sintaxe e, com esses dois elementos, dá a base ao seu estilo. Na crônica prevalece o hibridismo, como afirma Moisés: “O estilo direto, espontâneo, jornalístico, de imediata apreensão, nem por isso deixa de manusear todo o arsenal metafórico que identifica as obras literárias”.⁷⁷ É justamente essa textura misturada que permite ao cronista a elasticidade de se apegar aos acontecimentos jornalísticos – pois é aí que reside o seu tema – e usar o que Moisés chamou de “inquietação lírica” como caminho para desenvolver o assunto. Porém, nessa equação não há lugar para devaneios que, por exemplo, distanciem ou seqüestrem o assunto em questão. O que, sim, vale é a utilização da polissemia da metáfora, admite Moisés. Em outras palavras, o cronista leva o assunto adiante sob um ritmo diferenciado, em que as palavras e as construções sintáticas reproduzem o seu ponto de vista. García Márquez ao eleger cada palavra escolhe também toda a sua carga semântica, ou seja, as conotações sociais, políticas, emotivas que ela carrega. Na tessitura da crônica essa escolha resulta em um reforço “para que o leitor sinta a palavra na força de seus valores próprios”, como afirma Antonio Candido.⁷⁸

Entremeando informações às opiniões, García Márquez dedica-se a completar o panorama daquele pedaço do Caribe a que ele chamou de *esquina caliente* da América Central, utilizando dados e relatos pessoais que dizem respeito a Honduras, a ilha de Mosquitia e também à mobilização de governos e instituições latino-americanos e caribenhos no sentido de buscar soluções legais a tais ações norte-americanas. Para tanto, o cronista recorre a elementos predominantes nesse estilo jornalístico em que se encontra a crônica, como as digressões ou histórias paralelas, recursos que, segundo Mark Kramer, são muito úteis em uma narrativa jornalística.

La mayor parte del periodismo literario es principalmente narrativo, cuenta historias, construye escenas. Lleva a los lectores a través de una historia, y con frecuencia también a lo largo de una segunda y una tercera. La secuencia de escenas y digresiones, algunas de las cuales están apenas esbozadas y otras tratadas con más detenimiento,

⁷⁷ MOISÉS, Massaud. *Op. cit.* p. 256.

⁷⁸ CANDIDO, Antonio. *Op.cit* p. 15.

junto con la posición móvil del narrador en relación con estas historias y comentarios al margen, conforman la estructura narrativa. En un momento dado el lector puede estar situado en una línea de sucesos a partir de la cual se pueden desarrollar, por lo menos, una historia.⁷⁹

As chamadas digressões, que podem ser diálogos, monólogos, citações, são usadas também para introduzir um personagem ou um fato novo ao tema em questão, elemento que esta crônica em particular traz em vários momentos. O primeiro deles ocorre quando García Márquez retira dos arquivos jornalísticos e de sua memória o episódio da invasão da Baía dos Porcos (1961) em Cuba pelos Estados Unidos como exemplo de atrocidades cometidas pelo governo norte-americano, passagem que o cronista assim nos conta:

Todo eso recuerda, a quienes tenemos una buena memoria de periodistas, las vísperas del desembarco en bahía de Cochinos, en abril de 1961. En esa ocasión, como todo el mundo sabe ahora, se llegó hasta el extremo de pintar las insignias de la aviación cubana en el fuselaje de aviones de guerra de los Estados Unidos, los cuales bombardearon la base de San Antonio de los Baños, en Cuba, con el propósito – cumplido a medias – de destruir a los pocos aviones cubanos que podían enfrentarse al desembarco.

A justificativa deste recorte recai sobre a posição ideológica do cronista, que a esta altura já havia assumido o sujeito coletivo, “a quienes tenemos una buena memoria de periodistas”. A escolha por este episódio não se justifica nem nos recursos literários, tampouco nos jornalísticos. A opção representa a voz do intelectual de esquerda, simpatizante e defensor da Revolução Cubana, que não perdeu a oportunidade de retornar à memória dos leitores a invasão de Cuba pelos norte-americanos.

⁷⁹ KRAMER, Mark. *Reglas quebrantables para periodistas literarios* (traducción de Mercedes Guhl y Mario Jursich Duran). in: http://www.elmalpensante.com/32_reglas_quebrantables.asp

Mas ao incorporar-se à terceira pessoa do plural García Márquez assume a profissão de jornalista e, como tal, questiona a ética e qualidade da informação entre os companheiros da imprensa, que a seu ver tiveram falhas graves ao relatar o episódio da Baía dos Porcos, “falhas” visivelmente decorrentes do ponto de vista ideológico. Ao mesmo tempo o cronista deixa claro que foi a proximidade com o governo cubano, mais que suas qualidades de jornalista, que lhe proporcionou esse arsenal de dados reveladores a respeito do episódio de 1961. O tema, de colocar em xeque a missão jornalística no tocante à qualidade da notícia e à ética na prática da profissão, é outra marca constante nas crônicas de García Márquez reunidas em *Notas de Prensa*. Em “Sí, ya viene el lobo”, o assunto volta à cena uma vez que ocupa as linhas iniciais da crônica:

Muchos amigos de Nicaragua, inclusive algunos que están bien informados, piensan que las voces de alarma que los dirigentes sandinistas hacen oír cada cierto tiempo en el mundo entero no corresponden a una amenaza real en sus fronteras, sino que son como los gritos de diversión con que el pastor de la fábula anunciaba que ya venía el lobo.

2.10. Envolvimento total

Fazendo jus à sua intensa atividade intelectual, nesta crônica García Márquez, além de jornalista, aparece como o escritor premiado com o Nobel de Literatura. Mas é ao intelectual politicamente engajado que os jornalistas recorrem diante da iminência da invasão do território nicaragüense, como ele relata na seguinte passagem:

A los numerosos periodistas que vinieron a mi casa de México el 21 de octubre pasado, a las seis de la mañana les expresé mis temores de una invasión inminente a Nicaragua desde el territorio de Honduras, y les dije que había que hacer lo imposible por evitarla. No hablaba por decir algo resonante en la mañana del Nobel, no; el proyecto de invasión a Nicaragua desde Honduras lo había preparado la CIA bajo los auspicios del anterior

secretario de Estado de los Estados Unidos, Alexander Haig, y su sucesor, George Shultz, lo había encontrado servido cuando tomó posesión del cargo.⁸⁰

A atuação do intelectual reaparece mais uma vez no texto sobrepondo-se à ação do jornalista. Desta vez é García Márquez o intelectual, portanto com trânsito livre junto aos representantes do poder que tem acesso exclusivo às informações oficiais sobre a iminência da invasão, ação que fica traduzida em sua fala: “Yo tenía versiones directas de esas conversaciones cuando dije lo que dije a los periodistas”.

Ainda sobre o seu desempenho como intelectual que, como tal, faz uso de sua voz para expressar solidariedade a causas que ferem os direitos humanos, soma-se o teor das linhas que encerram esta crônica, das quais destaco no final do parágrafo. Como tal, García Márquez não se cala e imprime um tom enfático ao pedido de paz para a Nicarágua e, por extensão, para a “cintura da América”. O cronista pede também um olhar mais severo das autoridades mundiais ao denunciar a entrada desmesurada de material bélico em Honduras, país vizinho da Nicarágua e aliado dos norte-americanos, armas que causaram a disseminação de outras guerras em território nicaragüense, como as mantidas por partidários de Anastácio Somoza e que distanciavam cada vez mais a possibilidade de um cessar-fogo naquela região.

Sin embargo, en lugar de prestar atención al clamor ya casi mundial, por un acuerdo político que los propios gobernantes nicaragüenses y los mismos rebeldes salvadoreños están dispuestos a patrocinar, el gobierno del presidente Reagan prefiere seguir mostrando sus dientes de lobo, de lobo, de lobo, en unas maniobras de ya viene el lobo que, en el menos grave de los casos, habría que repudiar de todos os modos como una impertinencia estúpida.

⁸⁰ “Sí: ya viene el lobo”. In *Notas de Prensa*, p. 471.

2. 11. Alerta para uma nação tomada por armas

Se as crônicas *Beguin y Sharon*, “*Premios Nobel de la Muerte*” e “*Sí: ya viene el lobo*” tratam de política internacional, em *¡Manos arriba!*⁸¹ García Márquez fixa o foco na Colômbia. Para abordar o assunto principal, a violência, o cronista opta por um tema específico, a livre circulação de armas em seu país. E prefere fazê-lo por meio de um personagem. A opção recai na figura de um militar de alta patente, o general Omar Torrijos Herrera, ex-presidente do Panamá, que funciona como elo entre as várias situações que a narrativa apresenta. Dentro das possibilidades que a crônica oferece ao cronista no tocante à subjetividade, tal escolha justifica-se por um critério ideológico-afetivo. García Márquez nutria por Torrijos amizade e admiração desde os tempos da luta pela reintegração do Canal do Panamá ao país centro-americano, nos idos de 1973. Porém, o fato de Torrijos ser um militar ganha peso maior para a questão central da crônica, as armas, escolha que também justifica a extensão do parágrafo inicial, aqui reproduzido em alguns trechos:

Muy pocos años antes de su muerte, el general Omar Torrijos visitó varias haciendas ganaderas de la costa caribe de Colombia.

... Sin embargo, lo que más le impresionó, en definitiva, fueron los ejércitos privados con que los magnates de la industria ganadera protegían sus bienes y sus vidas de las incursiones frecuentes de guerrilleros o bandoleros comunes.

... “Uno termina por no saber si lo están protegiendo o si lo están vigilando”, dijo alguna vez, con su humor de siempre, y decidió renunciar, contra su propio corazón, a uno de los pocos placeres solitarios de su edad adulta, que era el de viajar de incógnito por los países vecinos.

⁸¹ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa*. Op. cit. p. 495. Publicada em 23 de março de 1983.

... Por muy inocente y explicable que sea la intención, es un delito grande entrar en Brasil e inscribirse e los hoteles con la identidad tergiversada y sólo la comprensión del gobierno impidió que la travesura del general Torrijos se convirtiera en un incidente grave, y se mantuvo en secreto. Hasta este momento, supongo.

Ao apresentar o general panamenho ao leitor, García Márquez opta em reproduzir situações de seu comportamento, como a insistência em recusar a segurança particular e manter-se no anonimato sob falsa identidade quando estava fora do país, atitudes raras a um general do exército, acostumado a uma rotina disciplinar severa. A intenção do cronista não é outra senão a de humanizar a figura de Torrijos. Tanto, que utiliza um léxico capaz de revelar qualidades pueris do militar. Paradoxalmente, o general panamenho funciona como um porta-voz junto às autoridades colombianas, no sentido de pedir mais proteção aos militares e civis quanto ao uso indevido de armas pela população colombiana, especialmente nas zonas rurais.

A digressão do parágrafo de abertura da crônica termina quando García Márquez assume o “eu” narrador. Ele o faz lançando mão da carpintaria literária, escolhendo e esculpindo com precisão de técnico e habilidade de artista o que vai ser dito e de que forma será dito. O verbo *suponer*, na língua espanhola, conjugado na primeira pessoa do tempo presente do indicativo resulta em *supongo/suponho*, palavra que tem como carga de significado a dúvida, a hipótese, ou também a desconfiança. Em língua portuguesa equivale à idéia de “será mesmo?”. Em outras palavras, *supongo* representa a pergunta que ecoa na cabeça de quem a leu na medida em que deixa a questão em aberto, ou seja, a repetição ressonante da indagação do cronista: “Será mesmo que isso que acabei de revelar manteve-se em segredo?”.

Ao utilizar *supongo* como o fecho da frase, o cronista consegue produzir um efeito que também fica ressonando em sua memória, que abriga as imagens e os feitos de um Torrijos que já não existia mais, pois o general tinha morrido havia quase dois

anos.⁸² Há, portanto, um corte na narrativa e o cronista retorna da digressão retomando o assunto principal. Para tanto, García Márquez usa a expressão “lo que viene a cuento”. A palavra *cuento* evidencia tratar-se de um recurso literário que, aplicado dessa forma, tem como objetivo conquistar um pouco mais a atenção do leitor.

Fazer uso de tais mecanismos operativos pertinentes à narrativa literária é uma das competências de García Márquez, que as utiliza em seu processo de escritura de ficção, tanto para os romances como para os contos. Neste caso, na condição de cronista, esses aplicativos foram também utilizados adequadamente por se tratar de um texto como a crônica, em que tais operações são comuns, como confirma Kramer:

La narración lúcida, y una hábil selección de momentos para hacer las digresiones pertinentes y luego volver al punto donde dejó la historia, son algunos de los elementos esenciales a partir de los cuales los periodistas literarios construyen sus ensayos. En literatura, el lector nunca está seguro de si el autor se alejó de la historia, y tampoco puede evitar pensar que incluso los comentarios más distantes de la historia puedan llegar a convertirse en otro hilo de la misma. Cuando el periodista literario se desvía y luego vuelve a su historia, el conocimiento del mundo real que tiene el autor se yuxtapone sobre ella.⁸³

2.12. De geração para geração

Sendo Torrijos o elemento-condutor da narrativa, a crônica arranca a partir de um dado factual, suas visitas às fazendas de gado da Colômbia, cujo interesse estava centrado nos avanços da genética bovina. Porém, a escolha da palavra *genética* no final da primeira frase não só indica o tópico de interesse de Torrijos junto à pecuária colombiana, mas também aponta para a questão da hereditariedade da violência na

⁸² Torrijos morreu vítima de acidente aéreo em 31 de julho de 1981, cujas causas não foram esclarecidas. Cerca de 15 dias antes de sua morte García Márquez esteve em sua companhia durante um passeio à ilha de Contadora, no Caribe. Passagem registrada na crônica *Torrijos*, publicada em *Notas de Prensa*. Desde 1968 quando assumiu a presidência do Panamá, o general se converteu em um líder carismático devido às mudanças que promoveu no país nas áreas da educação e agricultura, implantando reforma agrária e um programa de alfabetização.

⁸³ KRAMER, Alan. *Reglas quebrantables para periodistas literarios*. *Op. cit.*

Colômbia. Da mesma forma que os caracteres hereditários são transmitidos aos animais ou aos seres humanos, a violência colombiana também vem sendo transmitida em caráter hereditário,⁸⁴ justificado, entre outros fatores, pela livre circulação de armas. Essa hipótese é defendida por García Márquez no seguinte parágrafo:

De una manera u otra, con mayor o menor intensidad, con diferentes motivos y razones distintas, mi país ha vivido una guerra interna con cuentagotas *desde el primer instante de su ser natural. De modo que ha sido siempre un país de gente armada, y me temo que sea ésa su naturaleza real*, por debajo del manto de legalismo con que tratamos de convencer al mundo, e inclusive a nosotros mismos. No parece probable que en ningún otro país haya tanta gente armada, ni con tantos ánimos para usar sus armas.

Na interpretação do cronista, o número de armas é grande a ponto de causar indignação a um experiente especialista militar, situação que García Márquez traduz na seguinte frase: “Torrijos, que como todo el mundo lo sabe, era un hombre de armas, se sorprendió no sólo de la cantidad de gente armada y con instrucción militar que lo escoltaba durante sus visitas, sino de la cantidad y la clase de armas de guerra que llevaban consigo”.

No encadeamento dos fatos, a surpresa de Torrijos remete-lhe à lembrança de um episódio promovido pela ação das armas, sob o crivo da violência, o assassinato do bispo Oscar Arnulfo Romero, na cidade de San Salvador. É com a expressão “Así empezó todo” que Torrijos toma a palavra e recupera um dos acontecimentos mais aberratórios ocorridos na América Central durante a década de 80, a morte do líder religioso durante o apogeu da missa, o momento da celebração, com uma saraivada de tiros.

⁸⁴ Aspecto assim interpretado pelo escritor Ariel Dorfman: “Pero que lo envuelve desde antes, desde un lejano, intangible antes, casi como un pecado original, la estructura que nuestros padres nos han legado y que ellos a su vez recibieron de sus padres, de generación en generación cambiando y siendo determinadas, esta herencia de temprana muerte posible”. in: DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 1970. p. 11.

Para que o militar panamenho relembre esse acontecimento ocorrido em março de 1980, portanto quatro anos depois, García Márquez lança mão de um engenhoso trabalho de carpintaria com a estrutura do texto que permite, entre outros recursos, a inclusão do monólogo de Torrijos. Essa carpintaria garciamarquiana faz com que Torrijos assuma o papel de narrador desse fato, creditando o assassinato do bispo salvadorenho à ação de grupos envolvidos com o terrorismo. Portanto, é novamente ao general panamenho que o cronista recorre para “mandar um recado” às autoridades colombianas no sentido de alertá-las sobre o perigo da circulação de armas sem controle.

Da mesma forma que o cronista se esmera na carpintaria da estrutura da crônica, o faz em relação ao trabalho com a linguagem, permitindo que ela se torne clara e seja, ao mesmo tempo e sobretudo, evocadora e lúdica. Afinal, trata-se de um texto permeado por um registro poético que capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas, segundo afirmações de Angélica Soares.⁸⁵

É o que podemos reconhecer quando o cronista busca nesse garimpo da linguagem uma forma também diferenciada de dizê-lo e encontra na expressão *extremo inimaginable* esse diferencial, que repercute a indignação sobre o fato, porém sob um tom poético. Porque é lírica a visão de García Márquez em relação ao tema. E para expressar de maneira sensível a cena do assassinato de um líder religioso diante do altar – durante um momento especial da celebração religiosa – ele faz uso da linguagem poética. Expressões como essa vão se acomodando na nova espessura do texto híbrido que a crônica vai formando, a do texto literário, como admite Arrigucci: “A crônica, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, acaba tornando-se uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história”.⁸⁶

⁸⁵ SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2002. 6. ed. p. 64.

⁸⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 53.

É precisamente esses meandros sutis e históricos, alertados por Arrigucci, que o cronista adentra em *¡Manos arriba!* para seguir tratando de seu tema principal, as armas e a violência. A sutileza de García Márquez se reitera em outros pontos desse trabalho artesanal com o texto, escolhendo com precisão e sensibilidade o conjunto semântico e sintático que traduzirá a idéia, tradução essa que reconhecemos também em “bandas de criminales a sueldo que sembraban el terror en El Salvador”.⁸⁷ Aqui, o verbo *sembrar* – que em língua portuguesa significa semear, realizar um cultivo por meio de semente utilizando-se da terra – aparece como a ação. O objeto de tal ação é o terror. O contraste é evidente e intencional. A intencionalidade dessa sintaxe quer provocar reação de leitura. E o consegue quando nos damos conta de que semear é um vocábulo de uso em contextos religiosos. Não são poucas as acepções de semear no universo católico; semear a terra, que faz brotar o trigo e que, por sua vez, resulta no pão, alimento de conotação bíblica. Religioso-católico é o ambiente onde ocorre o assassinato do bispo Romero. Feitas as correspondências semânticas e metafóricas, o cronista cruza os dois contextos, o religioso e o do terror, o que nos leva a entender que o terror passou a ser semeado e cultivado no lugar da religiosidade.

Jogando com esses elementos informativos e literários, o cronista chega ao cerne da questão, a situação da violência e do terrorismo na Colômbia. A solução encontrada por García Márquez para tanto é a inserção de outra digressão, agora o diálogo entre Torrijos e o Ministro da Defesa da Colômbia, Camacho Leyva. A conversa entre as duas autoridades é colocada no texto com a intenção de produzir um efeito específico de leitura, o da verossimilhança. O cronista, ao fazer uso desse recurso comum à literatura, cria a conversação entre os dois personagens para que o leitor tome conhecimento do fato – a falta de controle sobre a circulação de armas na Colômbia e a conseqüente disseminação da violência – sem, contudo, assumir a narração desses fatos. O leitor toma conhecimento desses acontecimentos por meio da conversa de Torrijos e Camacho Leyva. Para introduzir essa conversa na história, o

⁸⁷ “Así empezó todo”, decía, refiriéndose a las bandas de criminales a sueldo que sembraban el terror en El Salvador, y que habían llegado al extremo inimaginable de acribillar a un arzobispo en el altar mayor de la catedral y en el instante de la elevación. in: *¡Manos arriba!* in: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa. Op.cit.* p. 496.

cronista provoca um corte na narrativa linear, o que intencionalmente resulta em uma ruptura, chamando a atenção do leitor para esse dado importante.

Somente o caráter maleável da crônica, como já foi anteriormente comentado neste capítulo, propicia condições favoráveis para que o autor realize uma tal intromissão participativa, promovendo a inserção de várias vozes no texto, sob o formato de confissão ou de diálogo, como admite Angélica Soares.⁸⁸ O diálogo termina com uma frase bastante contundente do ministro colombiano Camacho Leyva em resposta à observação de Torrijos: “– No se equivoque, general, le dije al general Torrijos –. En este país hay paz social.”

No entanto, a inferência de García Márquez em *¡Manos arriba!* tem mais amplitude na medida em que faz uso de outros recursos literários para expressar seu ponto de vista totalmente crítico a respeito de situação tão calamitosa. A ironia é o caminho que o cronista escolhe para qualificar o comportamento do presidente Turbay Ayala (1978-1982) diante do diálogo de Camacho e Torrijos, ao afirmar que o presidente colombiano ouviu-o com um *paternalismo sarraceno*, ou seja, em vez de dar ouvido crítico à informação de Torrijos, comportou-se como um “xerife seguidor de Maomé”, alguém que simplesmente ouve pela obrigação quase cega (ou surda) de fazê-lo. Um burocrata.

Porém, o auge do recurso irônico, que coincide com um dos pontos altos da crônica, encontra espaço no trecho em que García Márquez entra firme nas críticas sobre o aumento do comércio de armas em seu país, situação que já havia alcançado o *status* da banalização. Tanto que, segundo o cronista, uma arma de fogo podia ser adquirida em qualquer estabelecimento comercial com a mesma facilidade de um objeto doméstico. A pitada de ironia não ameniza o pedido de alerta sobre outro agravante, o de que o comércio de armas de fogo vinha obtendo o aval do governo. Paradoxalmente, é o ministro Camacho Leyva quem confirma e ainda justifica o elevado índice nas vendas. Para ilustrar a passagem, destaco o seguinte trecho:

⁸⁸ SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2002. 6. ed. p. 64.

Si no recuerdo mal, fue el mismo general Camacho Leyva quien recomendó hace unos tres años a los civiles pacíficos que aprendiéramos a defendernos de agresores que las autoridades no estaban en condiciones de prevenir o contrarrestar. Aquello fue como el anuncio de lanzamiento de una nueva marca de pomada con virtudes afrodisíacas, pues el propio Instituto de Industrias Militares abrió a los civiles su tienda bien surtida de armas para matar.

A crítica afiada do cronista não contém a indignação frente à situação colombiana e prossegue em detalhes:

La suma es astronómica: entre los militares, guerrilleros urbanos y rurales, los terroristas, los traficantes de droga y todo lo demás, los contrabandistas de toda índole, los atracadores comunes, los asesinos a sueldo, los celadores y guardaespaldas, y los ya incontables civiles de buena índole con licencia para no dejarse matar.

... Esto quiere decir que desde el anuncio de promoción del general Camacho Leyva deben haberse vendido unas 200.000 armas cortas con licencia, y solo en el almacén de Bogotá.

2.13. Apelo à ficção

Em sua decidida empreitada por ações que efetivamente impedissem ou freassem o aumento das vendas de armas em seu país natal, García Márquez tenta de todos os recursos, até um relato que envolve suas memórias:

Mi abuelo, que era un coronel revolucionario con vocación pacífica, durmió siempre con el revólver debajo de la almohada, y para mí era algo cotidiano desde que tengo recuerdos que todo el que entrara en la casa y saliera de ella llevara sus armas a la vista en los tiempos intrépidos de Aracataca. Supongo que lo único que ha cambiado desde entonces es que ahora se llevan un poco más escondidas.

Nesse parágrafo, o tom que o cronista escolhe é o testemunhal. Novamente García Márquez promove uma troca entre elementos da ficção e da realidade, resultando em uma narrativa não obrigatoriamente comprovada e datada. Ao usar esses dados da infância em Aracataca junto ao avô materno, o cronista não precisa necessariamente comprová-los, fornecendo ao leitor, por exemplo, a idade do avô, o endereço da casa da família, o tamanho da arma, como seriam necessários em um texto jornalístico informativo. Ele pode contar tal episódio sem que tais fatos tenham efetivamente acontecido da maneira como ele os relata. O que importa é o efeito que isso traz ao texto. Leva o leitor a entender melhor que antigamente o cidadão colombiano comum tinha a posse de uma arma de fogo, o que não justificava um comportamento violento. Essa é uma das medidas que o cronista pode lançar mão, como explica Kramer:

Al narrar una escena, un periodista literario puede querer citar comentarios que se hicieron en otra parte, o incrustar escenas secundarias o recuerdos personales; es posible hacer todas esas cosas conservando la fidelidad, sin que lo que sucedió y el momento en el cual sucedió se hagan borrosos o equívocos, simplemente explicando lo que se hace a medida que se hace.⁸⁹

O recurso acaba funcionando como estímulo duplo para que o leitor prossiga na leitura. Primeiro, porque divide com ele, leitor, uma passagem intimista de sua vida, compartilhando algo que lhe é querido, a família, ou melhor, o avô; segundo, que sob outro ponto de vista, este avô real a que se refere García Márquez pode ser entendido como o avô da ficção, o consagrado Aureliano Buendía, também coronel que, do alto de seus quase 100 anos de idade, conduz a história mais premiada do escritor no romance *Cem anos de solidão*. Nesta segunda possibilidade o leitor se vê projetado no mesmo patamar do consagrado avô-personagem.

⁸⁹ KRAMER, Mark. *Reglas quebrantables para periodistas literarios*. http://www.elmalpensante.com/32_regras_quebrantables

No afã de reafirmar os traços positivos do avô, que pela ordem natural da vida foi quem lhe transmitiu os caracteres de hereditariedade, García Márquez enfatiza demasiadamente o lado humanitário do avô, *coronel revolucionario con vocación pacífica*, o que deixa evidente o raciocínio: se o avô possuía uma arma e mantinha um comportamento pacífico, o cronista, como seu neto e descendente, mantém-se longe das armas e dentro da bandeira do pacifismo.

Seguindo o paralelismo, García Márquez usa da mesma fórmula para ressaltar a qualidade maior do general Torrijos, um militar, porém de ações pacíficas, que lhe serve como encerramento da crônica: “El general Omar Torrijos, un militar de buen corazón que tenía más de visionario que de guerrero”.

2.14. Um contexto ácido

Como se evidenciou nas outras duas crônicas anteriormente comentadas, às tiradas irônicas de García Márquez acrescentaram-se críticas mais ácidas, fator que reflete seu posicionamento ideológico de intelectual atrelado ao agir político. Em particular, as críticas aqui estão dirigidas a Turbay Ayala (1978-1982), presidente antecessor de Belisario Betancur (1982-1986), cujo governo foi marcado pela repressão militar, especialmente a grupos guerrilheiros e pessoas envolvidas com os movimentos de esquerda. E García Márquez registra em seu alto grau de envolvimento político junto a organizações hispano-americanas e a liderança do movimento FIRMES, que reuniu todas as forças esquerdistas para compor um bloco único em apoio à candidatura de um governante de esquerda, no caso Betancur, em oposição a Ayala. O FIRMES não conseguiu êxito e quem se elegeu foi Ayala, o presidente que acusou García Márquez de envolvimento junto ao Movimento Revolucionário 19 de Abril, o M-19, fato que o levou a pedir exílio no México em 1981 e rompeu relações com Cuba, sob a alegação de que os guerrilheiros do M-19 receberam treinamento e armamento cubanos. Ayala foi o responsável pela implantação da Lei de Televisão, obrigando as programações televisivas a submeter-se a uma supervisão do Estado, motivos que foram suficientes

para García Márquez quebrar o compromisso moral junto a seu país de não se expressar sobre o assunto violência, passagem assim descrita na crônica *Punto final a un incidente amargo*:⁹⁰

En ninguna de mis ya incontables entrevistas a través del mundo entero – hasta ahora – había hecho nunca ninguna declaración sobre la situación de Colombia ni había escrito una palabra que pudiera ser utilizada contra ella. Era una norma moral que me había impuesto desde que tuve conciencia del poder indeseable que tenía entre las manos, y logré mantenerla, contra viento y marea, durante casi 30 años de vida errante. Cada vez que quise hacer un comentario sobre la situación interna de Colombia lo vine a hacer dentro de ella o a través de nuestra prensa.

O rompimento desse compromisso ao qual se refere García Márquez constitui-se em uma outra possibilidade de interpretação da crônica *¡Manos arriba!*. Pois ao promover a liberação de informações sobre essa questão da violência e seus desdobramentos, o cronista revela tais dados ao leitor, retirando essas informações de um lugar secreto e colocando-as em lugar público. Este ato de trazer a público, no entanto, só se concretiza no momento oportuno, como o próprio García Márquez afirma: “También aquel incidente quedó como un secreto entre muy pocos. Hasta este momento, en que me ha parecido oportuno evocarlo ante la imprevisible carrera de armamento civil y militar que está padeciendo Colombia.”

Há para esta crônica uma outra via de leitura, baseada na mesma idéia de revelação. Tal possibilidade de interpretação se justifica no reconhecimento do emprego de um léxico incisivo pelo cronista no sentido de identificação do que está escondido e do que está às claras. Transportando essa opção para o tema central da crônica, é possível fazer a leitura de que há uma violência que está escondida, encoberta, neste caso, sob o consentimento das autoridades colombianas e outra, a olhos nus, da qual o governo colombiano igualmente compartilha; conseqüentemente é

⁹⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Norma, 1995. p. 108, publicada em 8 de abril de 1981.

possível estender esse quadro à questão das armas: àquelas que de forma escancarada circulam e aquelas que não se vê, ambas, no entanto, possuem o respaldo governamental.

O duo de intenções esconder/revelar permeia a trajetória da narrativa que vai apresentando o general Torrijos. Fiquemos apenas, como exemplo, no parágrafo inicial da crônica em que a figura do militar panamenho começa a ser traçada. Ali o cronista lança mão de expressões que efetivam o jogo do escondido e do visível: “Torrijos, como todo mundo lo sabe, era un hombre de armas”. A confirmação de que ele é um homem que usa e tem armas, ação justificada pelo fato de ser um militar, vem a público agora através da crônica e funciona como um reforço: é público e notório que Torrijos tem armas, portanto ele passa a partir deste ato de revelação a ficar isento e ileso de qualquer acusação sobre o uso ou o porte das armas. Essa isenção que o cronista imprime à figura de Torrijos vai prosseguindo progressivamente. Para deixar claro ao público leitor que o general é um homem de bem e que não faz uso nem das armas nem da violência, García Márquez recorre a um conjunto de expressões que mantêm esse duplo de visível e encoberto. O cronista vai destampando seu passado e, assim, revela sua história, tornando-a pública.

Ao viajar incógnito, ou seja, escondido de certo modo, soma-se o fato de Torrijos hospedar-se em hotéis com a identidade alterada,⁹¹ duas atitudes não recomendáveis a um general, que exerce também a chefia de uma nação. Porém, ambas as idéias se contrapõem à revelação pública sobre suas armas. Outra possibilidade desse jogo de esconder e revelar pode ser verificada no contraste de situações vividas por Torrijos, de viajar incógnito e não correr perigo, probabilidade muito distinta de ele viajar pela Colômbia sem proteção policial. Com isso, a crônica pode criar perspectivas de leituras que envolvem a situação colombiana, país onde o militar de alta patente tem

⁹¹ “Uno termina por no saber si lo están protegiendo o si lo están vigilando”, dijo alguna vez, con su humor de siempre, y decidió renunciar, contra su propio corazón, a uno de los pocos placeres solitarios de su edad adulta, que era el de viajar de incógnito por los países vecinos, y en especial por Colombia.

(...)Por muy inocente y explicable que se la intención, es un delito grave entrar en Brasil e inscribirse en los hoteles con la identidad tergiversada y solo la comprensión del gobierno impidió que la travesura del general Torrijos se convirtiera em um incidente grave, y se mantuvo en secreto. in: *¡Manos arriba!*. in: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa. Op. cit.* p. 495.

que andar escoltado, devido ao perigo iminente de que alguma arma dispare, e o civil fica desprotegido, o que contrasta com outros países latino-americanos, em que militares andam incógnitos e não se sentem ameaçados pela violência das armas.

Este ato de trazer ao público o que estava escondido é acima de tudo ação de um intelectual que, como reitera Said, precisa desenterrar o que estava esquecido. “Establecer relaciones que eran negadas, señalar cursos alternativos de acción que podrían haber evitado la guerra y sus secuelas concomitantes de destrucción humana”.⁹² E para dar sentido a esse ato, o cronista faz uso de sua arma própria, que é a palavra. Arma para a qual García Márquez chama atenção ao afirmar: “Tal vez los escritores somos los pocos colombianos que ya no tenemos más armas que la máquina de escribir”. Isso ganha reforço na seguinte afirmação de Bobbio:⁹³

Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico que se exerce não sobre os corpos, como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de idéias, de símbolos, de visões do mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra (o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante).

Com o intuito de que esse instrumento tão eficiente não permaneça no limite do papel de uma página de jornal, o cronista – com seu poder evocador – transporta-o para a sua voz em chamamento ao leitor, convidando-o a refletir, “nem que por cinco minutos”, um tema tão arrepiante quanto a violência. Entre a palavra escrita e a conversa ao pé do ouvido, o cronista pode então cumprir o seu papel social, “provocando uma tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio,

⁹² SAID, E. W. *Op. cit.* p. 39.

⁹³ BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea* (trad. de Marco Aurélio Nogueira). São Paulo: Unesp, 1996. p. 11.

caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre o criador e o público”, como bem observou Candido.⁹⁴

⁹⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História da Literatura*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. 8. ed. p. 74.

III. Gabriel García Márquez e a tradição da crônica na América Hispânica

Se Gabriel García Márquez tivesse nascido e vivido em alguma outra parte do planeta talvez não estivesse consagrado por mais uma de suas expressivas aptidões de escritor, a de cronista. Mas, justamente por pertencer ao mundo da Costa Atlântica da Colômbia, e por isso comportar-se como um *caribe*¹ e não com um *cachaco*,² o escritor legitimou-se no cânon da literatura e do jornalismo como um autor desse gênero efêmero, cuja filiação fincou raízes em território hispano-americano.

Ser cronista em um universo caribenho é uma condição que, longe de qualquer explicação dos estudos antropológicos, tem sido tema de interesse para investigações literárias. O que ressalto é apenas tratar-se de um dado que serve como ponto inicial de um traçado que nos levará à localização do escritor colombiano em um território que abriga a tradição desse gênero que, como bem observou Aníbal González, “tem uma árvore genealógica bem complicada”.³

¹ *Caribe* é a forma como são chamados os colombianos que nascem na Costa Atlântica do país, região onde se localiza a cidade natal de García Márquez. O *caribe* é reconhecido por seu comportamento extrovertido, brincalhão, com um pé na ironia; por estar sempre de cabeça fresca e fazendo piadas, às vezes é mal compreendido pelos compatriotas mais comedidos, os *cachacos*.

² *Cachaco* é a maneira como os colombianos da Costa Atlântica, os *costeños*, chamam os compatriotas “do interior”, em especial os de Bogotá, mais comedidos em seu comportamento. García Márquez evidencia essa forma de tratamento justamente por trazer à sua escritura um traço popular da cultura colombiana. Traço esse reconhecido pelo professor Jacques Gilard, responsável pela recompilação dos trabalhos jornalísticos do escritor colombiano no período entre 1948 e 1960, a ponto de nomear o segundo dos quatro volumes dessa coleção de *Entre cachacos*. Esse volume reúne as críticas de cinema de García Márquez para o jornal *El Espectador*, publicadas entre março e julho de 1955.

³ “La crónica modernista es, pues, la heredera – digamos así – de un árbol genealógico complicado, cuyas raíces se hallan en el artículo de costumbres inglés (los trabajos del *Spectator* de Addison), francés (los escritos de Jouy y de Balzac) y español (sobre todo, los artículos de Larra), y cuyas ramificaciones se extienden hasta las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma, y la *chronique* parisiense (en diarios como *Le Figaro* y *La Chronique Parisiense*), y de ahí hasta los escritos de Manuel Gutiérrez Nájera, en México, alrededor de 1875. Sabemos, sin embargo, que las genealogías producen una impresión de continuidad que es, en buen medida, ajena a lo que en realidad ocurre en la historia literaria: entre la *chronique* y la crónica, y los anteriores artículos de costumbres y “tradiciones”, existen semejanzas y diferencias significativas. In: GÓNZALEZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983. pp. 64-5.

Entre a teoria e a prática que as pesquisas vêm reunindo sobre o tema *A crônica no Caribe* considere importante destacar um exemplo mais prático, um pequeno trecho do escritor porto-riquenho Edgardo Rodríguez Juliá, que assim se manifesta a respeito dessa relação no prólogo de seu livro *Crónicas caribeñas*:

La crónica es seguramente el género caribeño por excelencia. Desde Colón, que creyó ver palmas como el primer escenario del paraíso hasta Martí que vio en la palma la promesa del huerto republicano, la crónica ha sido el diario de navegación y el ensayo de arribo de una cultura que ha registrado sus descubrimientos y sus fundaciones como si fuesen el recomienzo del mundo. Si Alejo Carpentier construyó un museo para esa saga, Antonio Benítez Rojo le dio un mapa abierto y creciente. Si García Márquez registró el nomadeo funambulesco de las costas, Luis Rafael Sánchez dio cuenta de la prosa callejera de las islas. El Cronos caribeño, que ya había auscultado Rubén Darío, es una frase que se prolonga para demorar la fugacidad del habla.⁴

Ainda sobre o ponto inicial deste traçado, o da nacionalidade do escritor, a ênfase justifica-se por se tratar de um aspecto que, ao conjugar traços de sua personalidade e do contexto cultural que o acompanhou, certamente resultou em marcas que o distinguem de outros literatos e que contribuiram para o seu desenvolvimento como cronista, elementos que tratarei de abordar um pouco mais adiante.

Nessa relação cronista-crônica há que se ressaltar a importância do território hispano-americano em que se localiza o escritor colombiano, por se tratar do espaço em que o gênero literário ganhou um realce muito diferenciado, a partir do final do século XIX, com o movimento Modernista, graças à participação efetiva do jornalismo, motivos que justificaram o êxito do gênero, em particular, junto aos

⁴ JULIÁ, Edgardo Rodríguez. *Crónicas caribeñas*. San Juan. Puerto Rico. Editorial del Instituto Puertorriqueño, 2002. In: http://www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/Juliortega/index.html

escritores hispano-americanos contemporâneos que, em maioria expressiva, vêm mantendo a produção desses textos que mesclam as informações dos dados jornalísticos com a visão de um mundo fictício e, portanto, literário de seu autor, sempre enriquecidas pelo conteúdo crítico e reflexivo. Tal situação recebeu o endosso do argentino Tomás Eloy Martínez:

Todos, absolutamente todos los grandes escritores de América Latina fueron alguna vez periodistas. Y a la inversa: casi todos los grandes periodistas se convirtieron, tarde o temprano, en grandes escritores. Esa mutua fecundación fue posible porque, en cada una de sus crónicas aun en aquellas que nacieron bajo el apremio de las horas de cierre, los maestros de la literatura latinoamericana comprometieron el propio ser tan a fondo como en el más decisivo de sus libros.⁵

É precisamente para essa correspondência entre a crônica e o seu autor, no sentido de analisar e balizar a importância do gênero na obra de Gabriel García Márquez, que este capítulo final ajustará seu foco. Por isso, antes de deter-me mais detalhadamente na gênese do cronista, considero importante revisar a filiação da crônica na América Hispânica. E aqui a referência é à crônica *moderna*, nascida sob os ares do movimento Modernista hispano-americano e que, em comum com o cronista García Márquez, teve no jornalismo o seu principal espaço de divulgação e aprimoramento. Como confirma Vieira:

El modernismo y el periodismo van cogidos de la mano en esta época de transición, en un proceso de democratización del campo letrístico hispanoamericano – según la tesis que Angel Rama arguye en *Las máscaras democráticas del modernismo*. El modernismo rompe con la tradición literaria anterior al establecer conexiones con otras lenguas, otros preceptos estéticos, otros espacios y otros patrimonios culturales. Estas nuevas conexiones se elaboran en un espacio internacional y cosmopolita. La ciudad y el sujeto urbano

⁵ Discurso proferido durante o seminário *Situaciones de crisis en medios impresos*, realizado na cidade de Bogotá, na Colômbia, em 15 de março de 1996, na Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. In: www.fnpi.org/

presentan localizaciones de conflaciones de diversas influencias. El escritor se puede esconder bajo la máscara del narrador, el periodismo aboga por la autenticidad del discurso.⁶

Diferentemente do que ocorreu na Europa, onde manteve suas origens históricas, o gênero crônica ganhou no final século XIX em toda a América Hispânica um impulso grandioso. Tanto que os textos produzidos para os jornais denominavam-se crônica *moderna*. O adjetivo *moderna* nesse momento revestiu-se de dupla conotação, pois passou a ser sinônimo de nova – em oposição àquela que já existia, ou seja, a crônica histórica, conceito que remetia às suas origens européias do século XII, quando se aproximou estreitamente da história, “não sem ostentar acentuados traços de ficção literários”, segundo Moisés⁷ – e, da mesma forma, produto textual de um gênero literário novo praticado por autores hispano-americanos modernistas.

Assim, na última década do século XIX, impulsionados pelo movimento Modernista, escritores da América Latina, América Central e Caribe começaram a tomar as páginas de muitos dos jornais com textos que traziam, entre várias novidades estéticas, a autoria de um sujeito que se expunha. O “eu” literário dava-lhes direito a expor a subjetividade, como assinala Susana Rotker: “En un medio discursivo heterogéneo como aún era el periodismo, los literatos recurren a la estilización para diferenciarse del mero reportero, para que se note el sujeto literario y específico que ha producido la crónica”, complementa a autora.⁸ Em outras palavras, o autor lançava mão de sua personalidade e capacidade poética, para acompanhar o que acontecia ao seu redor, não mais na condição de espectador, como ocorria até então com os textos românticos e simbolistas, e sim como sujeito, o responsável pela ação. Nessa nova forma de relacionamento do

⁶ VIEIRA, Hugo. M. *El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo*. Smith College. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>

⁷ MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1979. 9. ed. p. 245.

⁸ ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1992. pp. 123 e 133.

autor com a produção literária, o escritor modernista passava também a “ler” esse entorno, segundo nos confirma Vieira:

El escritor modernista lee, traduce y establece nuevas genealogías literarias que residen fuera del espacio nacional para fomentar nuevas prácticas de lectura. Este proceso acelerado de información requiere entonces de una especie de sistema, una escuela o movimiento de traducción. En otras palabras, podríamos argumentar que el modernismo – concomitante a la mecanización del sistema de consumo del proyecto de la modernidad – acarrea consigo una mecanización del proceso de escritura.⁹

Como se vê, a crônica moderna e o jornalismo passaram a caminhar concomitantemente, na medida em que o jornalismo constituiu-se em um espaço fundamental e único para a publicação e divulgação dos novos textos que esses escritores começavam a criar. Por novos textos convencionou-se denominar àqueles que o grupo de escritores, poetas e prosadores da América Hispânica empenhavam-se em colocar numa receita experimental e, claro, novidadeira, uma série de elementos pertencentes basicamente ao binômio estética/estilística ou, como preferiu González, “literatura/filología”.¹⁰

A produção literária modernista, no entanto, apresentava diferenças nos traços particulares de seus escritores e nas particularidades de recepção de cada país em que o movimento se instaurava. Porém, de forma mais ou menos unânime, os textos enfatizavam um trabalho estilístico da língua, com temas voltados basicamente para o cosmopolitismo, a necessidade de uma reforma cultural e o misticismo, como destaca González,¹¹ traços comuns às propostas do movimento literário: “Era un enfrentamiento entre racionalización y subjetivismo, entre técnica y emoción, entre el mito y la invasora cotidianidad, entre el desencanto y la fe en el porvenir; un deseo de conciliar las contradicciones de la

⁹ VIEIRA, Hugo, L. *Op. cit.*

¹⁰ GONZÁLEZ, Aníbal. *Op. cit.* p. 54.

realidad, un deseo de novedad y de ruptura incesante y cosmopolita”, aclara Susana Rotker.¹²

Essa série de contrastes que marcavam o comportamento da época encontrou acolhida, principalmente nas capitais hispano-americanas que viviam uma espécie de convulsão novidadeira em praticamente todos os setores da sociedade, da cultura à indústria, da economia ao comportamento: “El constante desesperado afán de lo original”, como sintetizou Ángel Rama,¹³ o que configurou-se em um contexto que, sob o ritmo de “recuperar o tempo perdido”, impôs rapidamente às grandes cidades inovações científicas, tecnológicas, culturais e espirituais que vinham acontecendo na Europa e nos Estados Unidos desde o final do século anterior, o XVIII.

Nessa “desesperada busca pela novidade” alterou-se o modo de vida, e aquela sociedade com bases rurais dava passagem a uma outra, oligárquica, que, enriquecida às custas da venda de matéria-prima para empresas americanas e europeias, adotava os costumes do cosmopolita: consumindo, de máquinas a cultura, em grau elevado. Sob a conivência dos avanços tecnológicos e dos meios de comunicação, a imprensa ganhou prestígio maior. O número de jornais aumentou sensivelmente, crescimento auxiliado com o surgimento das rotativas de impressão e a linotipia.¹⁴

Não se pode negar que, além da divulgação de uma substancial carga literária por meio das crônicas e a democratização das notícias, os jornais também atendiam ao apelo das empresas jornalísticas, que – salvo poucas exceções –

¹¹ *idem*.

¹² ROTKER, Susana. *Op. cit.* p. 39.

¹³ RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*: Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1970. p. 76.

¹⁴ Vale lembrar que em 1866 surgem: o sistema de impressão por rotativas e a linotipia, que eleva a tiragem dos jornais diários, imprimindo milhares de exemplares em poucas horas. A lista de periódicos criados nessa época é imensa. Destacam-se, entre eles: *La Prensa* (1869), *La Nación* (1870) e *La Razón* (1905), de Buenos Aires, *El Mercurio* (1900) e *Últimas Noticias* (1902), de Santiago do Chile, *El Imparcial* (1896) e *El Universal* (1916), da Cidade do México, *El Día* (1886), de Montevidéu, *La Prensa* (1903), de Lima, *El Universal* (1909), de Caracas, *El Espectador* (1887) e *El Tiempo* (1911), de Bogotá. Fonte: MATEO, Ángeles. *Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (Del siglo XIX al XXI)*.

fixavam seus interesses na comercialização dos periódicos. Pois o jornal, a exemplo do que acontecia com toda a sociedade, que já havia entrado na era da industrialização e, portanto, da mercantilização, enfrentava as pressões de mercado, fator que por sua vez se refletia entre os cronistas, encarregados de escrever sobre temas que agradassem e provocassem a curiosidade do leitor. Nesse aspecto concorda González:

La crónica desde su nacimiento como género periodístico está sujeta a exigencias de actualidad, de novedad y a lo que podríamos llamar de “leyes de oferta y demanda”, ya que, desde el punto de vista del periodismo, la crónica es una mercancía; es una mercancía de lujo: su valor es menos informativo que recreativo.¹⁵

Diante das leis de mercado, que acenavam com a máxima da Economia, a da oferta e procura, havia-se criado um círculo de necessidades. Esse movimento de necessidades acabou por favorecer aos escritores hispano-americanos que, embora pouco acostumados à prática de redigir textos mais curtos, com a fluidez do dia-a-dia, aceitaram o desafio. Sem alternativas no campo profissional, esses escritores – que, em número reduzido, eram obrigados a lidar com a nova realidade que afastava de cena a figura do mecenas, o patrocinador artístico e financeiro de muitos deles – enfrentavam ainda a falta de opções das editoras, situação que Mateo assim descreve: “El artista en la sociedad burguesa – sociedad de fines y medios que valora el trabajo productivo particular especial – se siente un ser marginado; no cuenta ya con protectores o mecenas que 'cuiden' de su arte, por lo cual se verá obligado a buscar un empleo que le garantice el sustento”,¹⁶ o que praticamente obrigou-os a dizer sim à imprensa. Uns movidos pela concreta necessidade de sobrevivência financeira, outros poucos pelo prazer de contar com um espaço em que pudessem discutir suas obras e expressar suas ambições estéticas. Surge então um fenômeno social, a profissionalização do

¹⁵ GONZÁLEZ, Aníbal. *Op. cit.* p. 75.

¹⁶ MATEO, Angeles. *Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (Del siglo XIX al XXI)*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España.
http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/revista_literaria/sumarios/n59/28v#28v

escritor, aspecto marcante desse período, como confirma Aníbal González: “El escritor hispanoamericano gravitó, pues, hacia el periodismo como una forma de poder sacar a la luz su labor; pero, a la vez, comenzó a sentir las severas limitaciones que éste le oponía a su trabajo creador”.¹⁷

As limitações a que faz referência González recaíram especificamente entre os poetas modernistas que, por essas particulares circunstâncias sociais, acabaram assumindo a função de cronistas dos jornais e produzindo um estilo de texto diferenciado. “Por tanto, los textos en prosa que estos escritores destinaron a la prensa periódica, generalmente denominados ‘prosa de no-ficción’, son los que hemos de considerar como crónicas”, afirma José Olivio Jiménez.¹⁸

Esse novo gênero, a prosa não-ficcional, passa a ter com o jornalismo de final de século uma relação intrínseca justamente pelo ponto em comum, as estratégias de escritura. Essa semelhança, presente tanto na prosa modernista como no discurso jornalístico, provocou estudos críticos, entre outros, de Ángel Rama, ao reconhecer como características do jornalismo “a novidade, a atratividade, a velocidade, o choque, a excentricidade, a intensidade e a sensação”, marcas que se assemelhavam ao que as tendências estilísticas da arte modernista ressaltavam: “la búsqueda de lo insólito, el acercamiento de elementos disímiles, la renovación permanente, la audacia temática, el registro de los matices, la mezcla de sensaciones, la interpenetración de distintas disciplinas”, como complementou o crítico uruguaio.¹⁹

Diante desse cenário em que a diversidade dos eixos espaciais, temporais e subjetivos predominava, a narrativa de não-ficção que os cronistas modernistas assinavam diariamente para as páginas dos jornais hispano-americanos – e alguns estrangeiros, como foi o caso do cubano José Martí e do nicaraguense

¹⁷ GONZÁLEZ, Aníbal. *Op. cit.* p. 221.

¹⁸ JIMÉNEZ, José Olivio (ed.). "Acerca de José Martí y su obra". in: *José Martí: ensayos y crónicas*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995. p. 332.

¹⁹ RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970. p. 76.

Rubén Darío²⁰ – acarretou uma inclusão de sujeitos, de tempos e de espaços novidadeiros que acabaram por causar rupturas de fronteiras estéticas, sociais, nacionais, lingüísticas e epistemológicas, provocando, por exemplo, a divulgação desses textos fora do âmbito regional. Como assinala González:

... los modernistas hicieron de la crónica no sólo un género más literario que periodístico, sino la convirtieron en un vehículo de intercambio e intercomunicación literaria, aprovechando el vasto alcance y difusión de diarios como *La Nación*, de Buenos Aires, *La Opinión Nacional*, de Caracas y *El Partido Liberal*, de México.²¹

Portanto, frente ao conjunto de aspectos com que a crônica modernista fincou as ramas de suas raízes, o conceito que mais se aproxima da gênese hispano-americana desse gênero literário é o de González: “Generalizando, pues, podríamos afirmar que, desde sus inicios, la crónica se sitúa en la encrucijada de esas tres instituciones textuales desarrolladas en el siglo XIX: la filología, y aquí me refiero fundamentalmente a la crítica literaria, la literatura y el periodismo”.²²

3.1. Modernismo e Jornalismo

O fato de que a crônica modernista tenha tido como base esse triângulo de forças a que se refere González, construindo seu discurso a partir de uma equação entre elementos da literatura, do jornalismo e da crítica literária, não quer dizer que o triângulo tenha sido sempre equilátero, como comenta o autor.

²⁰ José Martí passou boa parte da vida em Nova York e na Europa, como correspondente. Suas crônicas eram publicadas em uma série de jornais, como *La América*, de Nova York, e reproduzidas em tantos outros da América Hispânica. Rubén Darío, da mesma forma, colaborou como cronista em vários periódicos do Chile, Costa Rica, Espanha e Nicarágua. Vale destacar que a produção de crônicas de ambos foi, a exemplo de uma extensa lista de nomes como o de José María Vargas Vila e Enrique Gómez, extremamente volumosa, segundo apurou Susana Rotker.

²¹ GONZÁLEZ, Aníbal. *Op. cit.* p. 221.

²² *Idem.* p. 75.

Hay crónicas que van más al lado del Periodismo, o da Filología, o de la Literatura. Pues la crónica percibe la historia a partir de la noción de la novedad. En ese sentido la crónica participa plenamente del interés del periodismo, de lo nuevo. Lo nuevo, es por supuesto, lo que rompe la cotidianidad, la rutina, lo que sale de la norma.²³

Justamente por acompanhar as alterações desse final de século XIX e abordar temas corriqueiros ao novo estilo de vida é que a crônica modernista manteve-se sob um tom também inovador, como observa o professor Julio Ortega: “Con su cosmopolitismo, buen ánimo exploratorio, y gusto por el exotismo, la crónica se demora en la pequeña historia, y se alimenta de las vidas no heroicas sino domésticas, de la interioridad de la biografía y de las habitaciones interiores”.²⁴

O interesse pelo exótico citado por Ortega era um dos temas em voga nesse período que – juntamente com a dúvida, o desencanto e a valorização das sensações – compunham a estética que os artistas modernistas cultuavam. Essa espécie de idealização sensorial, herdada do Romantismo europeu, como assinala Bella Jozef,²⁵ resultou em um apego às experimentações voltadas para o campo do espiritual, do religioso e das drogas, o que acabou aproximando essa geração de artistas da cultura oriental, que por reunir traços tão particulares passou a ser vista para os Modernistas hispano-americanos como uma “cultura exótica”.

Tais assuntos, considerados um tanto quanto intelectualizados, chegavam para a grande massa de leitores diariamente, em linguagem mais popular do que a utilizada pelos autores modernistas, por meio das crônicas. A democratização do fato noticioso e também das novas idéias e criações literárias vieram enfatizar a importância do jornalismo no encerramento do século XIX como um marco na cultura popular hispano-americana, feito com o qual concorda Vallejo Mejía ao remeter-se ao período compreendido entre 1910-1950 na Colômbia:

²³ Entrevista feita com o professor Aníbal González em 5 de maio de 2002, no Instituto Cervantes, São Paulo.

²⁴ ORTEGA, Julio, C. *Nueva crónica de las islas*. In:

http://www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/Juliortega/Entrevistas.htm

En un país iletrado como era el nuestro hasta hace pocas décadas, las gentes adquirían su cultura general en la prensa y los intelectuales diaristas la brindaban con verdadera pasión y generosidad. Así que gracias a los medios periodísticos, esas promesas de la literatura pudieron vivir y hasta alcanzaron su momento de gloria.²⁶

3.1.1. Parcerias preciosas

A exemplo do que aconteceu em toda a América Hispânica, a Colômbia também registrou um entusiasmo especial pelo gênero crônica, ao reunir um número expressivo de cronistas a partir dos últimos anos do século XIX. Reflexo dessa nova onda de mudanças políticas, sociais e culturais, o país começou a praticar na última década do século XIX um jornalismo com traços modernos: “Para aligerar la pesadez del comentario de opinión decimonónico. Por ello, desde que en los periódicos se abrieron secciones especializadas de crónica, se advirtieron las posibilidades del género para experimentar con nuevas fórmulas estilísticas. Con la crónica, pues, entró la modernidad literaria a la prensa colombiana”, confirma Vallejo Mejía.²⁷

Já na primeira metade do século XX um grupo de cronistas colombianos formado por escritores, humanistas, políticos e intelectuais que viviam nas cidades de Bogotá, Barranquilla e Cartagena se destacavam em suas produções jornalísticas diárias. Entre eles, estavam alguns dos que seriam mais tarde grandes incentivadores e referências profissionais para o futuro cronista García Márquez, como o poeta Héctor Rojas Herazo, assim citado por Garcia Usta: “Si Zabala aportará elementos de estilo básicos, Rojas Herazo insistirá en la exploración del mundo caribe, en la intensificación de lo periodístico y do literario,

²⁵ JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 3. ed. pp. 111-2.

²⁶ MEJÍA VALLEJO, Maryluz. *La crónica en Colombia: medio siglo de oro*. Santafé de Bogotá: Presidencia de La República, 1997. p. 33.

²⁷ MEJÍA VALLEJO, Maryluz. *Op. cit.* p. 246.

en la revolución integral del lenguaje”.²⁸ Juntam-se a Herazo: Germán Arciniegas (*El Tiempo*), Clemente Manuel Zabala (*El Universal*), Eduardo Zalamea Borda (*El Universal*), Alfonso Fuenmayor (*El Universal*) e Clemente Manuel Zabala (*El Universal*). Essa geração já apresentava como um traço a ser destacado a presença de aspectos literários, como observou Valejo Mejía:

Las crónicas de muchos autores permiten hablar de antecedentes directos del género. Los pioneros se caracterizaron por el soplo poético de sus relatos y la sobriedad narrativa que correspondía a la manera como se expresaba la literatura de la época.

Ya en, Gabriel García Márquez, Cepeda Samudio y Rojas Herazo – caso colombiano – encontramos un tipo de crónica más acorde con el desarrollo de la literatura que se prolonga, alcanzando formas aún más avanzadas en estructura y técnicas narrativas – quienes aprovechan la sucesión de hechos estremecedores o situaciones curiosas, y el progreso de la literatura latinoamericana con la intención marcada de engrandecer un género que ha venido a cobrar una vigencia inusitada. Y todo ello, sustentado en lo que hemos llamado el arte narrativo.²⁹

A importância desse grupo de jornalistas e escritores na trajetória profissional e intelectual de García Márquez já foi abordada no primeiro capítulo deste trabalho em linhas gerais. Porém, a retomada do tema aqui é precisamente para ressaltar a contribuição que eles tiveram, em particular, na consolidação do leitor García Márquez. Pois foi no contato com esses jornalistas, em períodos próximos, porém em cidades diferentes, que se iniciou a formação de cronista de García Márquez. O convívio literário com ambos os grupos foi muito proveitoso, importância reconhecida por Vázquez:

²⁸ GARCIA USTA, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Lealon, 1995. p. 246.

²⁹ MEJÍA VALLEJO, Maryluz. In: *La crónica* (Primer capítulo del libro *La Crónica*, de la colección Biblioteca Moderna de Periodismo, editada por la Universidad Autónoma del Caribe de Barranquilla, Colombia). *Sala de Prensa*, n. 36. Octubre, 2001. Año III, Vol. 2. <http://www.saladeprensa.org/art276.htm>.

La aparición en Barranquilla de la revista *Voces* en 1917 propicia que se introduzca una vanguardia *autóctona* en Colombia (especialmente en la zona costeña) que genera el desarrollo de la obra de autores como Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor o el mismo García Márquez. Simultáneamente, en Bogotá surge Los Nuevos, grupo de intelectuales que forman la revista del mismo nombre, donde escritores dispares se expresan marcando nuevas tendencias, que finalmente no consiguen cimentar en la literatura colombiana. Es el colombiano José Félix Fuenmayor (1885-1966) – precursor de la narrativa de la época – el orientador e ideólogo del inicio del Grupo de Barranquilla. La influencia que ejerce en García Márquez es significativa, puesto que contribuye a la formación literaria temprana de nuestro autor. La llegada del librero catalán Ramón Vinyes a Barranquilla en 1914 es el germen que produce el desarrollo del grupo y el nacimiento de la revista *Voces*, que difunde textos renovadores tanto en narrativa como en poesía, abriéndose a nuevos valores europeos, latinoamericanos y colombianos. La difusión de la literatura norteamericana y especialmente la de William Faulkner (del que traducirán sus textos) será de gran influjo en el grupo de narradores de los años 40, configurado ya el Grupo de Barranquilla.³⁰

A necessidade da leitura para o cronista é vital. A alusão é à leitura literária. Basta recordar que o gênero que hoje conseguiu atingir um âmbito transcendente às fronteiras, constituindo-se em uma nova linhagem de escritura, o jornalismo literário, tem sua origem na literatura. Segundo Miguel de Amado: "La primera condición para escribir bien es leer bien. Los que mejores han escrito eran ante todo omnívoros lectores. Hay algo de caníbal en el oficio de escribir. Si no se deglute letra impresa no se vomita letra impresa. Claro que el proceso digestivo produce también excrementos".³¹

³⁰ VÁZQUEZ, María Ángeles. *Entorno literario*.
http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/entorno.htm

³¹ AMANDO, Miguel de. *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona: A.T.E. 1982. p. 39.
<http://www.monografias.com/trabajos11/perilite/perilite.shtml#BIBLIO>

Em relação ao cronista, há uma especificidade, pois ele precisa imprimir à escrita a mesma intensidade que imprime à leitura, para assim acompanhar sua produção diária ou semanal. Portanto, formar-se um cronista é igualmente formar-se um leitor exemplar, que acima de tudo tenha um trabalho de leitura atenta, seja assíduo e crítico junto às obras literárias, o que acaba colaborando de forma prática e objetiva na construção da crônica, como confirma Villoro:

La crónica combina el sentido de los datos del periodismo con la capacidad de introspección de la literatura. En este sentido, no hay crónica objetiva. El único compromiso ético que me parece válido consiste en explicitar el punto de vista del cronista. Y como se trata de un género muy versátil y que mejora por asociación: conocer las guerras púnicas y *La Ilíada* puede ser decisivo al momento de narrar un deporte.³²

Miguel de Amando afirma ainda que García Márquez, por ser um leitor contumaz, faz uso desse trabalho de leitura como um de seus instrumentos na sua produção ficcional: “Se considera un omnívoro lector, procaz y constante, analítico en cuanto al estilo que empleaban los escritores contemporáneos para descubrir sus secretos y llevarlo a la práctica”.³³

Ao manter-se na condição de leitor literário ativo, García Márquez não só transita entre os universos dos autores, dialogando com o estilo literário de cada um, como também conversa com o universo cultural que cada escritor cultiva, prática que resulta no melhor dos suprimentos para o que Jacques Gilard chamou de ideário cultural e que, na versão de Rosa Nívea Pedroso, recebeu o nome de bagagem cultural pessoal, itens imprescindíveis a um cronista, como já

³² VILLORO, Juan. *El ornitorrinco de la prosa*. Revista *Lateral* n. 75, marzo. 2001. <http://www.lateral-ed.es/index.html>

³³ AMANDO, Miguel de. *Sociología de las páginas de opinión*, Barcelona: A.T.E., 1982. p. 39. <http://www.monografias.com/trabajos11/perilite/perilite.shtml#BIBLIO>

comprovamos na abordagem de *Beguín y Sharon*, “*Prémios Nobel de la Muerte*”, por exemplo.

3.1.2. Verve marcante

Outro dos traços marcantes dessa geração de cronistas foi a utilização do humor, fator que na avaliação de Vallejo Mejía se justificou não apenas por ser um dos elementos comuns ao gênero crônica, mas como uma das características inerentes à personalidade do povo colombiano: “El tono humorístico en todos sus registros, desde la leve ironía hasta la sátira más cruda, pasando por el humor llano y silvestre de los costumbristas es el recurso estilístico que ensambla esta miscelánea de textos. Una mirada festiva de la vida que va aparejada con la intención poética del escritor”,³⁴ marca que o cronista García Márquez manteve desde as primeiras edições da coluna *Punto y Aparte*, a partir de 1948 no jornal *El Universal*, e que prosseguiu com a seqüência de *Jirafas*, que levou como assinatura o pseudônimo de *Septimus* no período entre janeiro de 1950 e maio de 1960, quando então García Márquez publica sua última colaboração para o periódico *El Herald*o, uma longa crônica dirigida ao fotógrafo e amigo Guillermo Angulo, da qual recorto o trecho a seguir como um exemplo da verve bem-humorada ou *mamagallista*³⁵ de García Márquez, como preferem denominá-la os colombianos:

La experiencia europea le dejó algunas costumbres que en Colombia pueden costarle la vida, como la de saludar con un beso a las esposas de los

³⁴ VALEJO MEJÍA, Maryluz. In: *Prólogo. La crónica en Colombia: medio siglo de oro*. Santafé de Bogotá: Presidencia de La República, 1997 p. 16.

³⁵ “Mamar gallo”, de donde vienen “mamagallismo” y “mamagallista”, es una expresión popular, de uso corriente hoy en toda Colombia, que designa el particular sentido de humor de los habitantes de la Costa Atlántica. En general, suele usarse como sinónimo de tomar el pelo, pero en términos garciamarquianos “mamar gallo” es el humor fino, carente de mal gusto. In: SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez El viaje a la semilla La Biografía*. Madrid: Alfaguara Santillana, p.486.

amigos, pero no le quitó el apetito. En París, donde pasaba días enteros viendo películas antiguas, entraba a los cines de barrio con un queso y tres barras de pan de medio metro y salía a medianoche buscando dónde comer. Hace apenas un mes, en la carretera de la Cordialidad, para distraer el hambre mientras arrancaba el bus, se comió 14 empanadas de huevo.³⁶

O humor e a ironia seguiram-se muito presentes na coleção de crônicas para *El Espectador* a partir de outubro de 1980. A retomada do escritor colombiano ao gênero é uma prova do interesse e da atração que a crônica sempre despertou, de acordo com González:

El género sí se ha vuelto mucho más atractivo para un escritor, siempre lo fue en gran medida. La crónica ejerció una atracción a los escritores desde la época del modernismo, precisamente por lo monetario supongo, había un elemento de remuneración envuelto pero también por la oportunidad que les daba de mantener el caliente el brazo o, como dicen, de utilizar ese texto como pretexto para ensayar ideas, técnicas, narrativas y todo tipo de enfoque, funcionando como un taller literario. Eso sigue siendo la fuente de su atractivo.³⁷

3.2. Herança enviesada

Na trajetória histórica da crônica hispano-americana desde o final do século XIX até os dias de hoje, o gênero enfrentou suas idas e vindas em relação ao prestígio canônico, como observa González. Chegou a ser considerada por um bom tempo pela crítica literária como um gênero menor, condição com a qual Antonio Candido não discordou, ao argumentar que, se fosse “um gênero maior, ela não ficaria perto de nós”.³⁸ Em outros períodos, o gênero híbrido desbotou, distanciando-se do brilho dos tempos do modernismo hispano-americano.

³⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, G. In: “Angulo, un fotógrafo sin fotogenia”. *Obra periodística 3 De Europa y América*. Buenos Aires: Sudamericana. 1983. pp. 582-3.

³⁷ Da entrevista realizada com o professor Aníbal González em 5 de outubro de 2002 no Instituto Cervantes, em São Paulo.

³⁸ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In *A crônica. Op. cit.* p. 13.

“Después de los modernistas siguieron escribiendo textos muy parecidos a crónicas y hasta a veces llamados crónicas por otros autores de menor envergadura durante los años 20 y 30”, explica González ao fazer menção a alguns cronistas que, nas primeiras décadas do século XX, conseguiram êxito com seus textos voltados mais para o entretenimento.

Entre os cronistas modernistas hispano-americanos e os contemporâneos colombianos a García Márquez há como ligar os pontos deste traçado da gênese do cronista, pois estamos localizados no período compreendido entre as duas primeiras décadas do século XX e 1950, quando o escritor já havia confirmado com suas colunas diárias, parte dessa filiação literária, vendo no jornalismo um espaço efetivo para uma escrita que sempre se aportou na literatura, posição bem diferente daquela que seus antecessores modernistas insistiam em levar a público mediante queixas constantes de que o jornalismo os impedia de produzir uma narrativa não-ficcional e literária. González toma partido dessa pendenga e assim se manifesta:

La crónica ha seguido siendo un vehículo de expresión habitual – al margen de los demás géneros establecidos, y con muy distinta escritura, por supuesto – de los escritores hispanoamericanos, desde la generación de Borges, Carpentier y Lezama, hasta la de escritores más jóvenes, como Vargas Llosa, García Márquez, Cabrera Infante y muchos otros. Sin embargo, algo que distingue a los escritores contemporáneos de sus antecesores modernistas en su relación con el periodismo es su eficaz crítica de epistemología empirista que sustenta al periodismo, la cual les ha permitido ver a la prensa sólo como otra manifestación textual, ni más ni menos autorizada o ‘verdadera’ que la literatura.³⁹

Mesmo levando-se em conta as oscilações de prestígio por que passou o gênero literário “mais moderno que os modernistas cultivaram” em relação ao cânon, é inegável sua importância dentro da tradição hispano-americana e, em

particular, a contribuição significativa junto à prosa latino-americana, fatores que não distanciam de todo García Márquez dessa filiação, não sendo possível localizá-lo como um herdeiro direto do gênero. A herança se pode aventar de forma oblíqua e indireta, como admite González, ao lembrar que o escritor colombiano, antes de consolidar-se como cronista, já havia escrito contos e muitas colunas de opinião:

En el caso de figuras como García Márquez es una feliz coincidencia que el hecho de que de nuevo, como en la época de los modernistas, tenían autores que se destacan en otros géneros, en este caso en la novela, se volvieron en autores célebres. Pero él es quien vuelve a dignificar la crónica. La crónica que estaba marginada, relegada a columnas de opinión o vocacionales a figuras de menos relieve, de repente cuando un García Márquez se ocupa de escribir crónicas levanta el nivel del género y levanta su visibilidad.⁴⁰

3.3. Leitura com descontração

Ao optar pela empreitada dominical de produzir uma crônica para o periódico bogotano *El Espectador*, García Márquez confirmava sua faceta de cronista, talvez a menos conhecida entre leitores, especialmente das novas gerações, quando “alcanza su plena madurez como columnista”,⁴¹ segundo confirma Mejía Vallejo. Esse fator se soma à exigência da imprensa contemporânea, que a partir dos anos 80 impôs às edições de domingo um tratamento especial aos cadernos de cultura, acrescentando como item obrigatório a presença do gênero nos grandes jornais.

A consagração como cronista recai no reconhecimento da imprensa, dos leitores e dos colegas de profissão como Alma Guillermoprieto, que ao se referir à dedicação de García Márquez às crônicas, destaca a necessidade de “uma quase

³⁹ GONZÁLEZ, Aníbal. *Op. cit.* p. 223.

⁴⁰ Aníbal González em entrevista realizada com o autor em 5 de maio de 2002 no Instituto Cervantes, em São Paulo.

devoção” para dar ao texto um acabamento de artesão. Acima de tudo, é uma atividade que demanda muito tempo, como confirma o próprio escritor: “Un oficio tan completo que no se noten jamás las cuatro horas que le dedicamos a un párrafo”.⁴² Mais que isso, proporcionou ao escritor imprimir aos textos jornalísticos o *status* de um trabalho verdadeiramente artístico-literário, “con una nueva voz propia , latinoamericana”, complementa a escritora.

A produção de quatro anos ininterruptos resultou em 167 textos.⁴³ São crônicas que registraram aspectos do universo cronológico, sociopolítico, econômico, cultural e emocional dos quatro primeiros anos da década de 80, especialmente conturbados e efervescentes. Esses últimos fatores não comprometeram outra marca acentuada do gênero, a descontração.

Preocupado em propiciar também entretenimento ao leitor, o cronista tem entre seus princípios de autor a disposição de provocar um certo grau de deleite no ato da leitura, o que passa a ganhar mais peso quando a crônica é publicada em uma edição de final de semana, entendendo que o leitor conta com mais tempo e tranqüilidade para fazê-lo, proposta defendida pelo próprio escritor:

Estoy absolutamente convencido de que en la situación en que está hoy el periodismo en el mundo, una gran esperanza de los periódicos escritos contra la fuerza de la televisión y la radio y otros medios informativos, para recuperar el interés de los lectores que sin duda está decayendo todos los días, está en las ediciones del domingo, cuando el lector tiene más tiempo para leer.⁴⁴

⁴¹ VALLEJO MEJÍA, Maryluz. *Op. cit.* p. 246.

⁴² GUILLERMOPRIETO, Alma. *El olor a tinta*. Revista *Cambio*, 28 de Octubre, 2004. In: www.revista-cambio.com

⁴³ Há divergências neste número de artigos. Segundo John Benson, professor da University of Wisconsin, em artigo intitulado “La trampa de la nostalgia en las columnas de García Márquez”, são 173, publicadas a partir de 14 de setembro de 1980. Ou seja, um mês antes da data que *Notas de prensa* traz a primeira coluna, em 10 de outubro de 1980. Daí a diferença de três edições. In: COBO BORDA, Juan Gustavo (compilación y prólogo) *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. (Serie La Granada Entreabierta, 78). Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. p. 219.

⁴⁴ SIMANCA, Jaime de la Hoz e SAAD, Anuar Saad. *La crónica* (Primer capítulo del libro La Crónica, de la colección Biblioteca Moderna de Periodismo, editada por la Universidad Autónoma del Caribe de Barranquilla, Colombia). Sala de Prensa, n 36. Octubre, 2001. Año III, Vol. 2.

Para manter esse tom mais descontraído, a esfera de atuação de García Márquez troca de rumo, deixa a política para outras páginas, como já vimos no segundo capítulo, e se instala na esfera do cotidiano, de acordo com as observações de Vallejo Mejía:

La crónica, en su estructura de columna, se convierte en un espacio autobiográfico, donde el autor narra los pequeños o grandes eventos que lo conmueven, la situación cómica o dramática que puede compartir con el lector. Con una filosofía de andar por casa opina sobre los temas más diversos de la vida cotidiana y de la condición humana, y se enfrenta a esta escritura gozando de todas las licencias creativas, con el único afán de cautivar a los lectores y de refrendar un pacto de fidelidad.⁴⁵

Ao situar-se no âmbito do corriqueiro, García Márquez abarca uma gama ricamente diversificada de assuntos nesse conjunto de *Notas de Prensa*: “Sus temas oscilan entre el censo de curiosidades, el anecdotario y el puro reclamo social: memorias de la superstición americana, cuentos de fantasmas, alegatos económicos, políticas culturales”, confirma Vallejo Mejía.

No entanto, para a temática garciamarquiana o cotidiano toma outros tons, marcadamente pessoais, sem sombra de dúvida, mas intrinsecamente ligados ao universo da escritura, o que também se caracteriza em um rol especialmente amplo de pautas a serem desenvolvidas nas crônicas, em se tratando de uma figura cuja marca maior é justamente a pluralidade e que vem atuando há mais de 50 anos nas esferas da política e da cultura num raio de extensão que há muito deixou os limites hispano-americanos.

<http://www.saladeprensa.org/art276.htm> GARCÍA MÁRQUEZ, G. In: Discurso durante a abertura do encontro realizado em Cartagena pela Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano em 1999. O texto foi editado no jornal *La Patria de Manizales*, vol. I.

⁴⁵ VALLEJO MEJÍA, Maryluz. In: *Prólogo. Op. Cit. p. XII.*

No *corpus* de crônicas agrupado em *Notas de Prensa* é possível passar muitas horas em companhia de personagens velhos conhecidos dos leitores de outras páginas, as dos livros, ou então compartilhar das atividades miúdas que autores e personagens desempenham sem a menor preocupação com o enredo oficial, como apontar um lápis ou tomar café na casa de parentes numa tarde de domingo. É nessa variedade de assuntos voltados para a escritura que Vallejo Mejía acredita estar a melhor porção do cronista. Os motivos, a autora assim os expressa:

Sin embargo, son sus páginas sobre literatura las que mejor dibujan la imagen del autor. En ellas es certero, e incluso didáctico, aunque algo arbitrario; sanguíneo en sus comentarios y a ratos furibundo, pero entrañable y perpetuamente decidido a olvidar la endeble frontera que media entre la realidad y la ficción.⁴⁶

Como a temática desse corpus está delimitada entre a ficção e o jornalismo, ficará com os leitores do cronista colombiano a tarefa ou o deleite de identificar nas tantas camadas que o gênero literário fornece ao texto quem é personagem e quem é autor nesse traçado. Imerso nessa espécie de missão do cronista, de encontrar o lado engenhoso da realidade, García Márquez aplica nesse conjunto de textos toda a carga que veio acumulando em seu entorno sociocultural ideológico-artístico, confirmando assim a sua gênese.

3.4. O ofício de escrever

O capítulo anterior deteve-se na temática política das crônicas de García Márquez. Neste capítulo final serão enfocados assuntos que compõem um tema em particular, que é o complexo universo do escritor. Complexo justamente porque envolve aspectos de ordem pessoal e profissional – de ordem subjetiva e objetiva, de ordem interna e externa ao ato da escritura, ou seja, todo o entorno

⁴⁶VALLEJO MEJÍA, Maryluz. *Op. cit.* pp. 244-5.

cultural que rodeia a figura do escritor no dia-a-dia, quando da feitura de suas páginas para a narrativa ficcional e também quando da produção de outras linhas das crônicas jornalísticas. O investimento de García Márquez nessa temática é alto durante o período de 1980 a 1984. Do conjunto de 176, mais de 100 dessas crônicas abordam tópicos relacionados ao universo do escritor e da escritura, motivo que me levou a eleger as crônicas “Un domingo de delírio”, “Se necesita un escritor” e “El amargo encanto de la máquina de escribir” como amostras representativas de tal temática e que permitirá, através de uma leitura apurada, prosseguir com o traçado proposto no início do capítulo, chegando à gênese do cronista. Esse trio de crônicas tem em comum o tema do ofício de escritor, que, por bifurcar sua escritura entre as crônicas e a ficção narrativa, acaba por nos revelar esse território fronteiro que, atualmente, já não mais existe. Falo da fronteira entre o jornalismo e a literatura, limite não tão definido assim, que, na opinião de Aníbal González, ainda existe e persiste:

Pero es una frontera móvil. Justamente lo que sucede es que los límites entre periodismo y ficción narrativa en Hispanoamérica se han movido y redefinido muchísimas veces. En ocasiones, al calor de sucesos históricos y el propio desarrollo del periodismo como institución. Así que ha habido épocas en que la que los dos discursos se han asemejado mucho y otras épocas en las que han insistido en sus diferencias.⁴⁷

Com o intuito de ir completando o traçado proposto para (re)conhecer o cronista García Márquez, descendente dos cronistas do Modernismo hispano-americano e representante exemplar dos contadores de histórias do Caribe, destaco “Un domingo de delirio”, crônica publicada em 10 de março de 1981. O relato da visita do amigo espanhol ao cronista durante um domingo é talhado sob um tom descontraído, em que o humor requintado e perspicaz de García Márquez se faz reconhecidamente marcante, característica do cronista também relevada por Plinio Mendoza: “En realidad , su medio de expresión favorito es la anécdota.

Por este motivo es novelista y no ensayista. Se trata, quizá, de un rasgo geográfico, cultural: las gentes del Caribe describen la realidad a través de anécdotas.⁴⁸

Em concordância com Mendoza, se poderia dizer que esta crônica é um retrato em alto relevo da realidade cotidiana “das gentes do Caribe” e tem na cidade de Cartagena o cenário do encontro entre os dois. Por conveniências práticas e afetivas, o cronista, na pele de anfitrião, recebe o amigo no aeroporto e de lá partem ambos para uma programação intensiva que inclui almoço, recepções, um *tour* por alguns pontos turísticos da cidade e um prosaico café na casa dos pais de García Márquez.

A crônica se apresenta dividida em três partes definidas a partir de três espaços geográficos diferentes da cidade litorânea: o aeroporto, a zona do cais da baía de las Ánimas e a residência dos García Márquez. Por meio desses espaços o cronista vai revelando como é a vida de alguns colombianos, que como ele e sua família, oriundos da Costa Atlântica, portanto *caribes*, encaram sob uma maneira descontraída e muito peculiar o dia-a-dia.

É com essa alternativa dos três episódios, que têm começo, meio e fim e se assemelham a mini-contos ou capítulos de um pequeno seriado, que o cronista nos conduz ao assunto principal da crônica, a relação do colombiano com a sua realidade cotidiana, tema que percorre todo o relato sob a forma de uma indagação: quais são os limites entre o inventado e o real? E por que haveria de se pensar em imaginação e realidade em uma crônica, gênero que se abastece de notícias, portanto de acontecimentos não-ficcionais? Particularmente porque o cronista é García Márquez, um escritor que em várias oportunidades explorou, na sua escritura de ficção, o realismo mágico, modalidade narrativa em que o jogo do real e do inventado é preponderante, razão mais que pertinente para a pergunta.

⁴⁷ Aníbal González. Entrevista citada.

⁴⁸ APULEYO MENDOZA, Plinio. *Gabriel García Márquez. El olor de la guayaba Conversaciones con Plinio A. Mendoza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. 5. ed. p. 138.

Integrante do grupo de escritores latino-americanos que a partir dos anos 60 apresentam uma nova forma de narrar histórias, lançando ao mundo cenários pouco ou nada comuns aos leitores, García Márquez, a exemplo de outros escritores como Juan Rulfo, passa a legitimar a modalidade narrativa, que tem raízes no conceito do real maravilhoso cunhado por Alejo Carpentier, conceito que o escritor cubano assim detalhou, tendo como referência a América Latina:

Os dicionários nos dizem que maravilhoso é o que nos causa admiração, por ser extraordinário, excelente, admirável. E a isso associa-se imediatamente a noção de que todo maravilhoso tem de ser belo, bonito e amável. Quando na verdade, a única coisa que se deveria lembrar da definição dos dicionários é o que se refere ao extraordinário. O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito é maravilhoso.

...

Em contrapartida, o real maravilhoso, que eu defendo, e que é o nosso real maravilhoso, é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano.⁴⁹

Ligando os novos pontos apresentados não se pode relegar a outro plano que, em seu traço caribenho, o humor é elemento que dá à crônica o tempero desse caldeirão, que vê no insólito um aspecto do real e da maior naturalidade no dia-a-dia dos compatriotas de García Márquez. Como reafirma Daniel Pizano, “si hubiera que definir el humor de Gabriel García Márquez sería preciso echar en la licuadora una serie de conceptos que corresponden a distintas épocas y distintos textos: burlón, tierno, satírico, paródico, grotesco”.⁵⁰

⁴⁹ CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do maravilhoso*. (tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina). São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Vértice, 1987. pp. 122 e 125.

⁵⁰ PIZANO, Daniel Samper. *Gabo, el mamagallista*. In: *cariabianmagize*. www.wecindario.com

Portanto, é em clima de descontração e bom humor que o cronista sintetiza no primeiro parágrafo de *Un domingo de delirio* o que de tão extraordinário havia ocorrido naquele dia da visita do amigo europeu à cidade colombiana, a ponto de justificar o adjetivo do título da crônica. E a exemplo do que fez no romance *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez já nos revela nesse primeiro parágrafo o final da história. Neste caso, as duas frases do amigo ao despedir-se do cronista no final da tarde funcionam como palavras-chave sobre o que virá daí em diante: “No has inventado nada en tus libros, me dijo al despedirse. Eres un simple notario sin imaginación”.

Ao afirmar que García Márquez é um notário, ou seja, um escrivão, e como tal limitado à redação de documentos cujo formato e conteúdo nunca mudam, e que por isso mesmo não realiza nenhum tipo de intervenção na função que exerce, o amigo anuncia mais uma pergunta. Se o cronista é um mero escrivão que sobrevive copiando o que está a seu redor, o que será que ele copiou? A primeira tentativa de resposta para tal questão vem em forma de justificativa. Teriam sido os feitiços do Caribe os responsáveis por provocar no amigo europeu um tipo de atordoamento para que ele chegasse a tal constatação? Assim, García Márquez “responde” pelo amigo, creditando aos encantos caribenhos os motivos que levaram o amigo a tal conclusão.

Como num jogo de adivinhações, o cronista vai munindo o leitor de pistas para alcançar a resposta. Esse mecanismo de operar o texto empresta de outro gênero literário, o conto, elementos que imprimem à narrativa marcas muito diferenciadas de um texto jornalístico, como já foi visto anteriormente. São alternativas que dão espaço de convivência comum a relatos curtos que envolvem personagens, lugares e ações correlatos ao tema central.⁵¹

⁵¹ “El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto”. In: *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México: Fondo de Cultura Económico, p. 8.

O primeiro desses episódios começa no aeroporto, justamente com palavra *delirio* que já havia aparecido no título, funcionando como um duplo sinal, gráfico e semântico. Trata-se de um aviso sobre o teor das ações que irão se desenrolar nesse espaço geográfico da cidade que, metaforicamente, é um dos pontos de entrada de estrangeiros, ou melhor dizendo, uma das portas de entrada daqueles que vêm de fora. Ali, no lugar destinado a receber os estrangeiros, o problema principal está, coincidentemente, nas portas que, por questões estruturais, acabam transtornando a entrada e a saída de passageiros. Porque entre outras razões elas são mal sinalizadas. A confusão segue por outros meandros do aeroporto, mas o cronista opta em encerrar este primeiro episódio com uma frase precisa: “Aquí todo el mundo sabe por donde entra y por dónde se sale”, de autoria de um agente. No entanto, o precedente da declaração é igualmente interessante: “Es que no hay que hacerle caso a los letreros”.

O tom bem-humorado dessa primeira parte e que acompanha toda a extensão do relato não neutraliza a ação da ironia, presente nessas duas frases finais. A idéia central desse recurso literário utilizado pelo cronista, a ironia, é “um contraste entre uma realidade e uma aparência”, segundo afirma Muecke.⁵² Em outras palavras, García Márquez nos diz que, embora o aeroporto de Cartagena, talvez o segundo em importância do país, não consiga fornecer satisfatoriamente as informações sobre como embarcar e desembarcar, os colombianos têm total domínio de como fazê-lo. Porém, ao lançar mão de uma frase com sentido ambíguo, como o faz, o cronista deixa claro que todo cidadão colombiano sabe muito bem como entrar e sair do país, ato que necessariamente não precisa ser consumado através das portas de um aeroporto, muito menos por portas que indiquem saídas e entradas oficiais. Tais possibilidades se estendem quando no lugar de portas passamos a utilizar fronteiras, ou seja, há mais opções de entradas e saídas na Colômbia daquelas que indicam os letreiros oficiais. Retomando o que nos afirma Muecke sobre a ironia, aparentemente as portas

⁵² MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 52.

oficiais existem mas, na prática, as entradas e saídas podem ser outras, oficiosas talvez.

3.5.1. Diálogo literário

Em direção oposta ao bom humor crítico e irônico, o cronista elege um outro tom, o da nostalgia, para narrar o episódio seguinte, a segunda parada do passeio turístico em companhia do editor de Barcelona. O cenário também mudou. Em uma passagem brusca, sem elementos de ligação entre o parágrafo anterior, que trata do episódio do aeroporto, sem qualquer conectivo ou modalizador que indique continuidade, o cronista faz um corte na narrativa linear e se aporta no cais, em frente à baía de las Ánimas, aquele que é, a seu ver, “o cantinho mais nostálgico da cidade”. Essa afirmação, que é a frase inicial desse trecho em que descreve o cais ao amigo, está no tempo presente: “Para mí, el rincón más nostálgico de Cartagena de Indias es el muelle de la Bahía de las Ánimas”.

Porém, para justificar essa dose saudosista já sinalizada com o uso da expressão “más nostálgico”, o cronista altera o tom e o tempo. E é com o tempo do pretérito perfeito *estuvo/estuvo*, verbo com acepção de *existiu*, que o cronista prossegue na mesma frase com a descrição do lugar. Essa passagem marcada pela sutileza – fruto da preocupação esmerada de García Márquez com a carpintaria da narrativa – pode, em um primeiro momento, passar despercebida por um leitor, em particular um leitor de crônicas de jornal, que costumeiramente o faz de maneira mais ligeira. Mas é justamente por se tratar de uma crônica que García Márquez lança mão de operativos dotados de tanto requinte. O contraste entre o tempo que ele leva para montar cada uma das passagens e das construções e o tempo que o leitor emprega para realizar sua leitura é de notável proporção, o que ressalta a preocupação do escritor com o apuro da narrativa. E é o que menos importa. Vale mesmo é sua dedicação para com esse gênero que o trouxe de volta ao lufa-lufa da prática jornalística.

O trabalho de artista artesão em relação à estrutura da narrativa não pára por aí. Ao dar continuidade a essa seção de *flashback*, o cronista mais uma vez troca de tempo verbal e passa a usar o pretérito imperfeito – *era, sentaba, preparaban* – para descrever aquele pedaço da cidade, parada obrigatória de bêbados e jornalistas, onde melhor se comia. As referências são pontuais ao tempo passado, mais precisamente ao seu primeiro ano de jornal *El Universal*, quando iniciou sua carreira, entre 1948 e 1949, e a utilização do tempo verbal no pretérito imperfeito comunga com a idéia de uma ação que não foi finalizada.

Tomado pela nostalgia, mas muito mais preocupado em seguir com o trabalho esmerado de nos contar a história com um estilo particular, García Márquez inicia uma outra seqüência descritiva do cais que reproduz uma cena de seu romance *El otoño del patriarca*, publicado no ano de 1975, que aqui transcrevo:

Allí estaban, frente a las mesas de comida al aire libre, las goletas que zarpaban al amanecer cargadas de marimondas y guineo verde, cargadas de remesas de putas biches para los hoteles de vidrio de Curazao, para Guantánamo, para Santiago de los Caballeros, que ni siquiera tenía mar para llegar, para las islas más bellas y más tristes del mundo.⁵³

Esse mecanismo operativo de García Márquez de buscar na obra de ficção, no caso o romance, um trecho e transportá-lo para outra obra literária, mas não-ficcional, como é a crônica, nos dá o teor exato de sua habilidade em mesclar a literatura e o jornalismo. Mais que isso, promove a identificação do cronista com o autor. Esse cruzamento da ficção (da cena retirada do romance *El otoño del patriarca*) com o momento presente (em que o cronista está em companhia do amigo editor no cais da baía de las Ánimas) nos remete novamente à pergunta já mencionada: quais são os limites da imaginação e da realidade “dessas gentes” que vivem no Caribe e contam histórias como essas que acabamos de ler?

⁵³ GARCÍA MÁRQUEZ, G. *El otoño del patriarca*. Madrid: Espasa Calpe, 1996. 3. ed. p. 135.

Talvez a resposta à questão-chave desta crônica esteja na mobilidade do autor, que lhe dá sinal verde para mudar seu lugar de enunciação. Em outras palavras, García Márquez se *enuncia*, portanto faz sua declaração, desde o seu posto de cronista. Mas também pode fazê-lo desde o lugar do escritor. E essa operação fica lá nas páginas do romance. Aqui acrescento uma terceira situação dessa enunciação. Nela o próprio García Márquez, na condição de entrevistado, responde ao amigo Plínio Mendoza, que faz as vezes de repórter. No caso, se trata de uma seqüência encadeada de questões específicas sobre a feitura de *El otoño del patriarca*, quando Mendoza indaga:

- En este libro te permitiste toda suerte de libertades: con la sintaxis... con el tiempo, quizá también con la geografía, y algunos sostienen también que con la historia.

E García Márquez responde:

-¿Y con la geografía?
- También. Sin duda el del dictador es un país del caribe. Pero es un Caribe mezcla del Caribe español y del Caribe inglés. Tú sabes que conozco el Caribe isla por isla, ciudad por ciudad. Y allí lo he puesto todo. Lo mío en primer lugar. El burdel donde vivía en Barranquilla, la Cartagena de mis tiempos de estudiante, las cantinas del puerto adonde yo iba a comer a la salida del periódico, a las cuatro de la mañana, y hasta las goletas que al amanecer se iban para Aruba y Curazao cargadas de putas. Allí hay calles que se parecen a la calle del Comercio de Panamá, rincones que son de La Habana Vieja, de San Juan o de La Guaira. Pero lugares a que pertenecen a las Antillas inglesas, con sus hindúes, chinos y holandeses.⁵⁴

Afora a intimidade do cronista em manejar o entrecruzamento de elementos literários à narrativa da crônica, essa operação de cessão de espaço a

⁵⁴ MENDOZA, Plinio Apuleyo *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. p. 125-6.

uma citação de fora, no caso o trecho da descrição do cais, confirma uma vez mais a capacidade fragmentária do gênero crônica, que acomoda democraticamente em suas camadas de tessitura do texto digressões como esta, fator que colabora para o estado fundamental da crônica, palavras de Eduardo Portella para denominar o processo por que passa a crônica jornalística ao superar “sua base jornalística e urbana em busca de transcendência, seja construindo uma vida além da notícia, seja enriquecendo a notícia com elementos de tipo psicológico, metafísico, ou com o humor, sobrepõe-se à preocupação objetiva do cronista”.⁵⁵

Ainda falando sobre esse trecho da crônica, em que García Márquez nos conta como era o clima de agitação desse antigo ponto da cidade, a idéia que ele nos passa ao ignorar o tempo presente, trocando-o pelo passado, é de um lugar que fixado em sua memória. E aqui o registro é para as lembranças da juventude como repórter, que mais tarde lhe serviriam como referência afetiva ou novelística para a prática de sua escritura na realização do romance *El otoño del patriarca*.

Essa justaposição de idéias e também de construções literárias é revelada para o leitor por uma estratégia que também pertence ao universo literário, a leitura, ponto que o cronista enfatiza quando diz que foi por meio da descrição do romance que o amigo reconheceu o cais da baía de las Ánimas. Nesse momento García Márquez lança mais uma de suas peças para o jogo com o leitor ao lhe dizer que, assim com o amigo espanhol, aquele que reconhece o cais é porque leu o livro. É configurado então um pacto de leitura: só pode fazer o reconhecimento quem conhece a obra de ficção. Tal pacto releva o ato da leitura e ao mesmo tempo questiona a leitura jornalística, meramente informativa. Pois dentro dessa “conversa cifrada” só consegue entender as intenções do cronista quem tem o conhecimento dos fatos, mas aqui são os fatos literários que estão em voga. Tanto que a próxima questão a ser decifrada para que o jogo prossiga e assim se

⁵⁵ AFRANIO COUTINHO. *Antologia brasileira de literatura*. v. 3. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1967. p. 98.

compreenda a intencionalidade do cronista é descobrir quem é o monsenhor Demetrio Aldous⁵⁶ e o que faz “o postulador da fé” naquele pedaço de Cartagena, referência ao personagem do romance.

Para terminar esse segundo episódio, García Márquez deixa o tempo passado e retorna ao presente. Diferentemente da seqüência anterior, a passagem do cais para o outro ponto da cidade é intencionalmente linear. Ao não reconhecer o lugar, porque a paisagem local foi totalmente modificada, o amigo espanhol vai tomar conhecimento do que foi construído no lugar da antiga zona do cais e do mercado central, um imenso centro internacional de convenções.

A atualidade desse ponto geográfico querido ao cronista transformou-se em um edifício de proporções gigantescas, cópia de uma construção norte-americana, obra descabida para a cidade e, conseqüentemente, para o país. O grau de descontentamento do cronista com a mudança se efetiva com o uso de expressões hiperbólicas, a começar por *esperpento descomunal*. A palavra *esperpento*⁵⁷ quer dizer grotesco, desatinado, descabido, conceito que – unido à idéia de *descomunal*, “muy distante de lo común en su línea, enorme”, retrata perfeitamente o tipo do complexo. As conseqüências desse empreendimento também ganham do cronista classificações pejorativas. Tanto que em um exercício, para melhor exemplificar ao amigo espanhol o destempero da obra, o cronista diz, se o funcionamento se efetivasse, a quantidade de três mil usuários que se deslocariam até o local com seus veículos provocaria um “embotellamiento apocalíptico”, ou seja, um engarrafamento “de fim do mundo”.⁵⁸

⁵⁶ “Demetrio Aldous , conocido como el eritreño, a quien se había encomendado la misión de escudriñar la vida de Bendición Alvarado ... auditor de la Sagrada Congregación del Rito y promotor y postulador de la fe”. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *El otoño del patriarca*. *Op. cit.* p. 133.

⁵⁷ Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado. In: MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. V.2. Madri: Gredos, 1992. v.1.

⁵⁸ En efecto, 3.000 convencionalistas necesitan por lo menos diez jumbos de los más grandes para llegar a la ciudad, y por lo menos un mes para salir con la capacidad actual de las siete puertas del aeropuerto. Será necesario paralizar un día completo el tráfico de la ciudad para llevarlos desde sus hoteles hasta el centro de convenciones, y otro día completo, para el viaje contrario, y aun así se formará un embotellamiento

Sem abandonar o humor, García Márquez dispara em argumentações contrárias a tal empreendimento, o que pode ser entendido, à luz do recurso irônico, como uma crítica direta ao país, no sentido de atender a apelos de modelos estrangeiros que visam basicamente lucros e que ignoram as tradições e a memória do lugar. A ironia é também a responsável pelo fechamento do parágrafo, com a seguinte frase: “Pero los promotores locales se empeñaron en hacerlo con un argumento magistral: ‘La ciudad lo necesita para coronar todos los años a la reina de la belleza’, o que confirmam as palavras de Pizano sobre esta característica garcimarquiana: “A veces es herramienta subversiva y a veces mero encantamiento de lectores. Pero la risa está siempre presente en su periodismo y en su literatura”.⁵⁹

A intenção do cronista em prosseguir com a questão que não quer calar continua. Por isso a indagação retorna até onde o imaginado invade o real ou o inventado suprime a realidade. Em outras palavras, há projetos – como o centro internacional de convenções – tão descabidos que somente a ficção daria conta de respaldá-los. Tanto assim que para encerrar esse segundo episódio o cronista traduz o descabimento afirmando “que tamanha monstruosidade de feiúra do complexo será para receber as candidatas ao título de rainha da beleza”. O concurso de *miss* é um evento do qual a Colômbia mantém tradição, mas que demonstra ao mesmo tempo um certo provincianismo. Descabimento idêntico se aplica aos valores gastos no tal empreendimento quando se tem um país como a Colômbia, dentro de uma pobre realidade hispano-americana, fatos que só mesmo a ficção amparada pelas vias teóricas de que nos alerta o escritor Alejo Carpentier, “que o maravilhoso na América Latina é também o feio, e também o insólito”, podem justificar.

apocalíptico con sus propios vehículos. Por otra parte, la mayoría de los convencionalistas, si en realidad valen la pena, serán hombres de empresa que deberán estar en contacto permanente con sus centros financieros. Pero el servicio telefónico de Cartagena es tan rudimentario que, para hablar por teléfono, hay que dejar la ventana abierta, porque lo que uno dice se oye más por la ventana que por el teléfono. Sólo para conseguir que las operadoras de larga distancia les contesten a 3.000 convencionalistas agónicos, se necesitarán 32 años.

⁵⁹ PIZANO, Daniel Samper. *Gabo, el mamagallista*. In: *cariabianmagize*. www.wecindario.com

3. 5.2. A imaginação é uma das loucas da casa

O terceiro episódio começa com o retorno do amigo à cena. É com o adjetivo *agobiado/sufocado* que García Márquez abre o parágrafo. Uma vez mais o escritor segue com sua intenção do jogo de palavras e com o pacto de leitura ao utilizar a expressão *realismo fantástico*, em trecho que reproduzo: “Agobiado por tanto realismo fantástico, mi amigo me agradeció, como una pausa de alivio, que lo invitara a tomarse un café en casa de mis padres”. Como já foi abordado anteriormente, a expressão de uso literário faz referência a acontecimentos insólitos. Portanto, o editor nesse momento quer mais colocar uma pausa ao frenesi de “insólitos e maravilhosos fatos caribenhos”. Daí os dois se dirigirem à residência dos García Márquez.

Nessa passagem há mais um ponto de parada, ou melhor, de alerta, antes que o jogo continue. Como tem feito até agora, o cronista vai distribuindo as palavras-chave para que o leitor passe para a próxima cena. No entanto, antes de fazê-lo, García Márquez, lançando mão de seu pacto de leitura, adverte: “Más le hubiera valido no aliviarse”. Ou seja, antes o amigo editor não tivesse pedido essa parada estratégica, pois mal sabia o que estava por vir. Ao mesmo tempo em que alerta, o cronista atiza a leitura com um toque de suspense, seguindo os moldes dos seriados. Pois a pergunta será imediata: “por que será que o editor não deveria ter ido?”

A narrativa começa a ganhar seu ápice. O tom mais acentuado do humor fica por conta dos fatos que vão se desenrolando nessa terceira parte da crônica, cujo cenário, a residência dos pais de García Márquez, pode ser perfeitamente lido como um recorte do universo colombiano-caribenho. Esse trecho do relato nos permite compartilhar com o editor espanhol – que adentra a casa onde vivem o

patriarca e a matriarca da família, responsáveis por 16 filhos e 54 netos – a sensação de visitar uma família *caribe*. A exemplo dos episódios anteriores, mesclam-se informações de âmbito jornalístico à narrativa. Porém, não se trata de qualquer clã daquela parte do território hispano-americano. É a morada do casal que gerou García Márquez, o que equivale dizer que, sob o mesmo pacto de leitura, na mesma casa, é possível encontrar parentes do cronista e, por assim dizer, parentes dos personagens de García Márquez numa convivência pacífica.

A esta altura, como a conversa já toma um teor mais afetivo e, portanto, íntimo, o cronista evidencia esse clima com marcas estilísticas. Precisamente lançando mão de verbos e elementos modalizadores dos turnos de conversa. É o que ocorre na frase de início do parágrafo: “Mientras conversábamos, llegó una nieta a contarnos que la noche anterior se había desdoblado. “Cuando regresé del baño”, me dijo, “me encontré conmigo misma que todavía estaba en la cama”. *Mientras/enquanto* é um marcador de turno usado nas conversações que, transposto para a crônica, passa a funcionar como uma marca de informalidade e também como o anúncio de um relato subsequente, elemento nada comum ao contexto jornalístico e corriqueiro nos relatos literários.

Ao contrário do texto jornalístico, que exige a necessidade de uma voz neutra para transmitir a notícia, aqui é a voz personalizada de um autor que o faz, e cabe ao cronista trazer novos fatos ao relato. E quantidade é a palavra de ordem no episódio final dessa crônica. Os números também são altos na casa dos García Márquez. Além de altos não são precisos, informação ilustrada por duas das quase dez cenas distintas que presencia o amigo. Ao conferir que a marcenaria não fez as tábuas das prateleiras com as mesmas medidas, um dos irmãos de García Márquez afirma que no Caribe não existem dois metros iguais. Ainda falando de números, a outra referência recai sobre um título que o patriarca dos García Márquez havia adquirido “para garantir uma velhice tranqüila à sua esposa”, que havia completado 76 anos. Os bônus tinham validade para o ano

2000, quando a mulher já não estaria mais disponível para resgatá-lo, pois estaria morta.

A intensidade deste episódio final toma o parágrafo único e acirra as gargalhadas do leitor, que passa a tomar conhecimento do *modus vivendi* da família através do olhar do visitante espanhol, que estranha a naturalidade da garota cujo corpo se “desdobrou”. É ao mesmo tempo o olhar do estrangeiro desambientando com tanta fartura de gente, de barulho, de emoções, e também o olhar indagador de quem, ao ter feito o pacto de leitura com o autor, conhece muito daquelas cenas por meio das páginas da ficção de seu amigo.

É óbvio que em se tratando de um autor que tem boa parte de sua filiação literária no *realismo mágico/real maravilhoso* e que, por criar obras sob esse estilo consagrou sua escritura mundialmente, na casa onde vive a sua família não poderiam faltar elementos “maravilhosos e insólitos”, como a chegada inesperada da tia Elvira com o feliz intuito de despedir-se da numerosa família de sua irmã. Como competente artesão, García Márquez reserva para o final a cena responsável pelo total aturdimento do editor espanhol, que a esta altura repetia para o cronista as frases do início do texto: “você não passa de um copista”. Também cabe à triunfante visita da tia mais uma dose dessa picante indagação que tempera o relato: o que é fato inventado, o que é fato vivido. E para apimentar um pouco mais essa que é a questão central da crônica, transcrevo aqui dois segmentos. Primeiramente um trecho da crônica relatando a visita-relâmpago da tia:

En esas estábamos cuando tocó a la puerta una hermana de mi madre, la tía Elvira, de 84 años, a quien no veíamos desde hacía quince años. Venía de Riohacha, en un taxi expreso, y se había envuelto la cabeza con un trapo negro para protegerse del sol. Entró feliz, con los brazos abiertos, y dijo para que todos la oyéramos: “Vengo a despedirme, porque ya casi me voy a morir”.⁶⁰

⁶⁰ *Un domingo de delirio*. In *Notas de Prensa*. p. 94.

Na seqüência, um trecho em que Plínio Mendoza descreve o clã dos García Márquez nos tempos da infância do escritor. O texto, retirado do livro de Mendoza, que é uma grande entrevista com García Márquez, ilustra o assunto principal dessa crônica que pode ser entendido também sob a luz do binômio jornalismo /literatura, além do que já foi anteriormente abordado.

Después del matrimonio, Gabriel Eligio y Luisa se fueron a vivir a Riohacha, una vieja ciudad a orillas del Caribe, en otro tiempo asediada por los piratas.

Así fue como Gabriel creció en aquella casa, único niño en medio de innumerables mujeres. Dona Tranquilina, que hablaba de los muertos como si estuvieron vivos. La tía Francisca, la tía Petra, la tía Elvira: todas ellas mujeres fantásticas, instaladas en sus recuerdos remotos.

La tía Francisca Simonosea, por ejemplo, que era una mujer fuerte e infatigable, se sentó un día a tejer su mortaja. “Por qué estas haciendo una mortaja?”, le preguntó Gabriel. “Niño, porque me voy a morir”, respondió ella. Y en efecto, cuando terminó la mortaja se acostó en su cama y se murió.⁶¹

Fechando esse círculo familiar do cronista, nesse mesmo livro de Mendoza aparece uma referência bem pontual que diz respeito à figura do patriarca, o telegrafista de Aracataca, cujo interesse pela leitura, mesmo em uma “casa de loucos”, sempre foi grande. É o que nos conta este trecho, que é a resposta de García Márquez ao entrevistador Plínio Mendoza sobre as lembranças que o escritor tem do pai e como ele o vê naquele momento:

Que cuando uno llega a la casa no tiene que preguntar donde está, porque todos lo sabemos: está leyendo en su dormitorio, que es el único lugar tranquilo en una *casa de locos*, donde no se sabe nunca cuántos seremos a la mesa, porque hay una incontable población flotante de hijos y nietos y

⁶¹ MENDOZA, Plinio Apuleyo. *Gabriel García Márquez. El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. 5. ed. p. 13.

sobrinos, que entramos y salimos a toda hora, y cada uno con su tema propio.⁶²

Com essa cadeia de acontecimentos familiares o cronista confirma o ponto central da crônica, o de traçar um retrato à sua maneira do povo costenho, trazendo à tona um contexto que pode ser mágico e fantástico somente no âmbito semântico, dos adjetivos. Mas que é corriqueiro e natural para quem, como García Márquez, nasce e vive nesse mundo, onde o dia-a-dia tem muito de real e maravilhoso, como nos adverte Carpentier, e a pergunta volta: quando o cronista está ancorado na imaginação, prefere a realidade para nos contar suas histórias e puxa para a cena um elemento capaz de responder a tal dúvida. Refiro-me à questão da verossimilhança.

Levando-se em consideração as questões primordiais do fazer literário, a verossimilhança, como já foi visto neste trabalho, é ferramenta imprescindível aos relatos. Esse efeito criado pelo escritor ajuda e muito na hora de contar uma história, em jornal ou em livro. Mas diante da peculiaridade garciamarquiana, no sentido de dosar em sua escritura elementos tão próximos à sua gênese familiar e literária, acrescento aqui um trecho do depoimento do escritor colombiano sobre o eixo temático que permeou *Un domingo de delirio*:

En América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto de que no hay en nuestra literatura escritores menos creíbles y al mismo tiempo más pegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias. También ellos – para decirlo con un lugar común irremplazable – se encontraron con que la realidad iba más lejos que la imaginación.⁶³

3.6. Um profissional como outro qualquer

⁶² MENDOZA, Plínio Apuleyo. *Op. cit.* p. 28.

⁶³ GARCÍA MÁRQUEZ, G. “Fantasía y creación artística”. In: *Notas de Prensa 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Norma, 1995. p.146-9.

A intenção de García Márquez em *Se necesita un escritor* não é outra que não a de revelar ao leitor a complexidade que envolve o mundo do cronista e o do ficcionista, dois pólos tão próximos e aparentados mas muito distintos em suas essências. Logo nas primeiras frases da crônica a informalidade da sintaxe colabora para que um tema, que diz respeito muito mais ao cronista do que propriamente ao leitor, se torne um bom motivo para uma leitura interessante e prazerosa. Tal caminho, o da linguagem coloquial, encontra defensores como Kramer, que corrobora com o uso de frases objetivas e vocabulário mais simples quando se trata de uma crônica:

La formalidad del lenguaje protege devociones, fes, tabúes, apariencias, verdades oficiales. El tono intimista elude esas prohibiciones, dice cosas del modo que los enterados usan cuando, al dejar el trabajo, hablan en confianza con amigos o amantes. Es la voz con la que dejamos ver cómo son realmente las personas y las instituciones. Es una característica fundamental del periodismo literario y, también, algo nuevo en el periodismo.⁶⁴

A informalidade está expressa antes mesmo das linhas iniciais, no título. A referência explícita é ao anúncio classificado de jornal que, por sua vez, não deixa de ser uma forma coloquial de expressar um pedido. Ao eleger esse formato, García Márquez faz jus ao que seus antecessores modernistas tanto insistiram, o uso de recursos estéticos da linguagem como prova dos novos tempos, incorporando ao texto impresso elementos outros da linguagem falada, como, por exemplo, ocorre neste caso.

De linhagem informal, o anúncio classificado sob o âmbito jornalístico é um texto padrão, utilizado com uma função específica, a de comunicar uma transação comercial. Portanto, ao intitular a crônica com o anúncio, que é também um pedido, García Márquez coloca o escritor na categoria de um profissional que

⁶⁴ KRAMER, Mark. *Reglas quebrantables para periodistas literarios* (traducción de Mercedes Guhl y Mario Jursich Duran). In: http://www.elmalpensante.com/32_reglas_quebrantables.asp

pode ser arregimentado por seleção, mediante testes de avaliação, ou seja, o escritor passa a ser então funcionário de uma empresa e, conseqüentemente, cumpre uma rotina de horário e tarefas.

Menos humanizada, uma outra possibilidade de interpretação do título em formato de anúncio é a intenção do cronista em colocar o escritor no mesmo plano da mercadoria, um tipo de produto que circula no mercado e que, por isso, sofre todas as pressões da lei da oferta e da procura. E tal qual uma mercadoria, o escritor está disponível em vários exemplares, como convém ao produto industrializado.

Em ambas as alternativas a proposta é única: desmistificar a imagem do escritor romântico, desfazendo a idéia ultrapassada de que alguém para escrever uma obra literária ou uma crônica de jornal necessite ser portador de poderes extraordinários. Se o propósito do cronista é desmascarar a imagem mítica do escritor, o primeiro passo é anunciá-lo em público, para que venham os candidatos. Porém, a indefinição registrada no pronome *se* deixa em aberto o sujeito da ação e, assim, não se sabe ao certo quem está pedindo e também que tipo de escritor é solicitado. É precisamente esse o eixo questionador da crônica: dependendo da especificidade do pedido se saberá que tipo de escritor é requisitado. Pode ser o profissional, aquele que escreve por encomenda, aquele que é funcionário de uma empresa jornalística ou editorial e passa atender às necessidades de produção de texto ou aquele que sobrevive por obra e graça de sua produção ficcional, sem nenhum tipo de vínculo comercial.

Embora o rol de possibilidades seja ainda maior, a dicotomia para qual o cronista se volta é mais objetiva: a exemplo de qualquer outra atividade, profissional ou artística, a questão é ter ou não talento. García Márquez admite que, se preciso, escreve um conto de 15 páginas em uma noite, porém não garante a qualidade do texto. Em compensação, leva pelo menos uma semana para redigir uma carta de felicitações ou de pêsames. Essa afirmação, vinda de

um escritor que, na época, se encontrava a dois meses de ser laureado com o Nobel de Literatura e que ocupava as listas de mais vendidos com o romance *Cien Años de Soledad*, é no mínimo instigante. Nada mais coerente para um autor que começa a crônica fazendo uma provocação já no título. Porque quem fala aqui é o cronista e não o escritor. E para atender plenamente os requisitos de manter-se cronista, além de talento e competência é preciso sobretudo ter ritmo de escritura. É para este alvo que García Márquez mira, olhando-se no espelho quando afirma: “La escribo todos los viernes, desde las nueve de la mañana hasta las tres de la tarde, con la misma voluntad, la misma conciencia, la misma alegría y muchas veces con la misma inspiración con que tendría que escribir una obra maestra”.

A questão de manter-se em forma, ou “com o braço quente”, como enfatiza Aníbal González, é traduzida por García Márquez dentro do âmbito físico e não somente intelectual. Tanto que ele pegará como referência os jogadores de beisebol que são craques em arremessos, ou seja, os “peloteros”.⁶⁵ A questão em si, de manter-se em forma com o ritmo da escritura literária, é de tamanha importância para o cronista que toma praticamente toda a crônica. Tamanho destaque encontra suas razões em dois motivos. O primeiro deles é o retorno do cronista aos jornais após um intervalo de vinte anos, dado já abordado em outro ponto deste trabalho. A necessidade de tal quesito, como ele mesmo deixou registrado no prólogo de *Doce cuentos peregrinos*, foi justamente a de não perder o ritmo. Diferentemente de seus antecessores modernistas, o escritor colombiano nos anos 80 não dependia da publicação das crônicas para sobreviver financeiramente. O outro motivo é também relacionado com a prática jornalística, pois, com o compromisso semanal de escrever uma crônica, García Márquez acercava-se novamente à reportagem. É à reportagem, a que ele já atribuiu o título de madrinha do ofício, que um bom jornalista atribui parte de seu sucesso. Sem reportagem não há notícia, não existe crônica, não se redige nota nem

⁶⁵ Particularmente na Colômbia e em Cuba, os jogadores de beisebol são chamados de “peloteros”, e os que jogam a “pelota” são os “jugadores del fútbol”.

artigos, declarações que ele e todos os jornalistas compromissados com a profissão repetem e praticam diária e incansavelmente, idéia que o cronista leva para o texto quando descreve seu processo de feitura das crônicas. Neste trecho ele assim nos conta:

Sin embargo, casi siempre tengo varios temas pensados con anticipación, y poco a poco voy recogiendo y ordenando los datos de distintas fuentes y comprobándolos con mucho rigor, pues tengo la impresión de que los lectores no son tan indulgentes con mis metidas de pata como tal vez lo serían con el otro escritor que me hace falta.⁶⁶

Aí está a expressão “com muito rigor” para legitimar o seu envolvimento com o jornalismo nesse processo de produção de crônicas. Rigor idêntico García Márquez dedica à produção do texto. Prova disso se encontra na expressão “decisión artesanal”. A precisão da escolha do léxico nos mostra que foi uma decisão, uma escolha, e não uma imposição. Mas uma escolha artesanal, aquela em que a mão do artista se funde aos dedos do escritor para resultar em um texto trabalhado sob um requinte estilístico, onde cada palavra é única para aquela construção.

Embora seja um ponto que tem gerado fartas discussões entre literatos e jornalistas, há na crônica, como alega García Márquez, um equilíbrio de forças dos dois âmbitos, equilíbrio que os autores Saad e Simanca também destacam com as seguintes ponderações:

Crónica es sinónimo de autosuficiencia, en el sentido que debe sostenerse por sí misma. El cronista debe ser lo suficientemente audaz para mantener cautivo al lector y permitir su "liberación" sólo al final del relato, cuando la historia ya ha sido degustada y asimilada a través de la multiplicidad de sus detalles. Y como la expresión concreta de éstos hace de la crónica un género esencialmente

O trecho que aparece a citação é este que aqui reproduzo: “Esta servidumbre me la impuse porque sentía que entre una novela y otra me quedaba mucho tiempo sin escribir, y poco a poco -como los peloteros- iba perdiendo la calentura del brazo”.

⁶⁶ “Se necesita un escritor”. In *Notas de Prensa. Op. cit.* p. 408.

informativo – con las correspondientes recreaciones y envolturas estéticas y narrativas – de ahí la necesidad de una labor de reportería que bien podría alcanzar los límites de la "saturación". Es, en otras palabras, el llamado superávit de información: un porcentaje de material obtenido en el trabajo de campo, superior al que va a ser utilizado en la conformación de la crónica.⁶⁷

Se existem divergências entre os estudiosos e teóricos sobre o equilíbrio das atividades jornalísticas e literárias na feitura da crônica, em um ponto há unanimidade, o trabalho com o texto requer tempo. E nesse aspecto é possível pensar em diferentes modos de produção dos escritores. O ficcionista tem a possibilidade e, às vezes, a obrigação de parar todas as outras atividades e mergulhar na escritura de um romance ou de uma seleção de contos. Já o cronista, especialmente aquele comprometido com os periódicos, precisa adequar-se aos prazos estabelecidos pelas publicações. O grau de precisão na criação do texto não mede tempo, tornando muitas vezes o cronista, como tão bem definiu Arrigucci Jr., “um artesão ilhado no meio da indústria da informação”.⁶⁸

No caso de García Márquez a dedicação chega a ser quase obsessiva quando se trata de manter-se no ofício da escrita. O esmero com a palavra é condição imprescindível ao escritor colombiano, compromisso que ele assume com a carpintaria do texto, escolhendo e experimentando léxico, sintaxe, emoção, sonoridade em um eterno redigir. No entanto, García Márquez estende esse compromisso junto ao leitor, ponto que por várias vezes é reiterado na crônica, como, por exemplo, no uso da expressão “esta servidumbre me la impuse”. A acepção de *servidumbre* é a de prestação de serviço por criados, ou seja, a

⁶⁷ SIMANCA, Jaime de la Hoz e SAAD, Anuar Saad. *La crónica* (Primer capítulo del libro *La Crónica*, de la colección Biblioteca Moderna de Periodismo, editada por la Universidad Autónoma del Caribe de Barranquilla, Colombia). Sala de Prensa, n 36. Octubre, 2001. Año III, Vol. 2.

<http://www.saladeprensa.org/art276.htm> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. In: Discurso durante a abertura do encontro realizado em Cartagena pela Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano em 1999. O texto foi editado no jornal *La Patria de Manizales*, vol. I.

⁶⁸ A referência do autor é o cronista Rubem Braga. In: ARRIGUCCI, JR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura*. Op. cit. p. 50.

criadagem, o que demonstra que essa tarefa de escrever semanalmente é também um ato de submissão à escritura. O ofício de escrever lhe impõe uma tarefa e ele a cumpre, diferentemente de um escritor que se senta para escrever a seu bel prazer.

A auto-referência do cronista encontra respaldo na jornalista e escritora Alma Guillermoprieto, que revela o grau de comprometimento de García Márquez com essa função:

Nunca he logrado entender la vocación de Gabriel García Márquez por el periodismo, oficio cuyos productos duran poco y ofrecen un placer mezquino (a comparación de los que brindan la cocina o la carpintería, digamos) ... Se me ocurre que lo que más le gusta a nuestro autor del periodismo es precisamente el que sea el oficio. Dominar sus secretos artesanales, trabajar mucho, tener técnica, son virtudes que modestamente hace cuestión de destacar.⁶⁹

Dentro desse processo da escritura, o cronista vai mostrando mais um pedaço do retrato do escritor e, portanto, revelando dificuldades e prazeres que o ofício apresenta. Neste ponto García Márquez insiste em contar para o leitor que a profissão enfrenta tropeços igualmente diferenciados. Há alguns que beiram o prosaico, como conta o relato, quando as dificuldades se instauram com a falta de disponibilidade de uma máquina de escrever. No entanto, como ocorre com qualquer outro ofício, sempre tem “aquela vontade de trocar o prazer de um passeio pelas tantas linhas daquela semana”, ou seja, um motivo de ordem pessoal que também interfere na hora da redação. Como um cronista marcadamente irônico, García Márquez apresenta – como justificativa para esse item em particular de, às vezes, pensar em não escrever – a seguinte imagem: “Pero me temo que ya sea demasiado tarde, pues las tres únicas veces en que

⁶⁹ GUILLERMOPRIETO, Alma. *El olor a tinta*. Revista *Cambio*, 28 de octubre, 2004. in: www.revista-cambio.com.co

tomé la determinación de no escribir más estas notas me lo impidió, con un autoritarismo implacable, el pequeño argentino que también yo llevo dentro”.⁷⁰

Ao costurar esses elementos que compõem o universo daquele que se dedica à escritura, seja como um operário da palavra – que, por isso, a exemplo dos *peloteros*, tem que treinar e manter o corpo e a mente são para esse ato – seja como um escritor, que além da inspiração, da capacidade e da habilidade, da mesma maneira tem que se dedicar com afinco à sua produção ficcional, o cronista tece um painel desse mundo para o público e, portanto, desmistifica a imagem do escritor, colocando-o no mesmo patamar de outro profissional e retirando-o daquele altar de superioridade. Mais que isso, García Márquez deixa claro nessa crônica que, em se tratando de categorias profissionais, não dá no mesmo ser jornalista e escritor, como quer o senso comum. Para dizer que a diferença existe e é vital para ambos os casos, ele vai buscar a solução na forma mais corriqueira e nos mostra a dificuldade que o escritor e cineasta Alcoriza enfrenta há horas para atender o pedido de sua cozinheira, o de redigir uma carta para a direção da previdência social.

É no fecho da crônica que García Márquez responde à pergunta instigante que permeia todo o texto, a de que existe um escritor para cada ocasião. Por isso o seu pedido, “de um outro escritor” emprestado, para atender a determinadas exigências, neste trecho que transcrevo:

Nunca olvidaré la cara de misericordia de la buena cocinera cuando volvió por su carta a las tres de la tarde y le dijimos sin pudor que no habíamos podido escribirla. "Pero si es muy fácil", nos dijo, con toda su humildad. "Mire usted", Y entonces empezó a improvisar la carta con tanta precisión y tanto dominio que Luis Alcoriza se vio en apuros para copiarla en la máquina con la misma fluidez con que ella dictaba. Aquel día – como todavía hoy – me quedé pensando que tal vez aquella mujer, que envejecía sin gloria en el limbo de la cocina, era el

⁷⁰ Além de uma citação popular que estava em moda especialmente na América Latina nesse ano, a referência de García Márquez pode ser uma alusão ao livro de Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*, que foi lançado em 1980 e reúne um conjunto de crônicas sobre música e musicistas.

escritor secreto que me hacía falta en la vida para ser un hombre feliz.⁷¹

3.7. Peculiaridades de um processo

Com a crônica *El amargo encanto de la máquina de escribir* equaciono a triangulação desse universo mais que complexo de um cronista-escritor como Gabriel García Márquez. Faço-o depois de tomar conhecimento da gênese familiar do *mamagallista* colombiano e enveredar pelos meandros de sua ficção em Cartagena de Índias de braço dado com o narrador aloprado de *El otoño del patriarca* na crônica *Un domingo de delirio*, quando então passei à outra ponta da figura geométrica e, ao mergulhar no labirinto de imagens refletidas, me dei conta de que há muito mais de realismo do que maravilhas na labuta do cronista amalgamado na alma do ficcionista em *Se necesita un escritor*.

Um mosaico de intimidades do fazer literário, essa é a tônica de *El amargo encanto de la máquina de escribir*, pois a crônica nos conta um pouco do comportamento de escritores consagrados como Alejo Carpentier, Ernest Hemingway, Jean Paul Sartre e Carlos Fuentes quando envolvidos em seu trabalho de artesanato intelectual. Mais que operários da palavra, esse grupo de autores no qual o cronista se inclui dedicou pelo menos a terça parte de suas vidas à escritura, o que significa dizer que a convivência com a escritura é antiga e constante. Mas – como escrever é um processo que envolve muitas etapas e um outro tanto de elementos tão díspares que, às vezes, não conseguimos abarcá-los – é justamente no recorte de alguns desses elementos que García Márquez monta seu mosaico.

⁷¹ GARCÍA MÁRQUEZ, G. “Se necesita un escritor”. In *Notas de Prensa 1980-1984*. Op. cit. p. 408-11. Nota publicada em 6 de outubro de 1982.

Entre o mundo do escritor e a página de papel, do livro ou do jornal, não há maneira de fazer com que esses extremos desse processo da escritura se encontrem senão por obra de um instrumento, a máquina de escrever. Essa ferramenta assume uma importância fundamental no processo de escritura, pois sem máquina o texto não ganha materialidade, não passa para o papel. Talvez por esse motivo o cronista tenha atribuído a este objeto um contraponto poético, com uma solução estilística no título. É na figura do oxímoro de *amargo encanto* que García Márquez encontra uma maneira sintética de anunciar o que vai nos contar. Por ser o cronista um representante contumaz da nova narrativa de ficção hispano-americana, portanto com raízes firmes no real maravilhoso, ou seja, do insólito, a expressão *amargo encanto* esteja de bom tamanho e muito bem contextualizada.

E já que o assunto central da crônica é o fazer literário, o passo seguinte que o cronista opta é o de relacionar o objeto-símbolo com seus “usuários. Em outras palavras, os escritores têm suas peculiaridades – uns produzem fazendo uso da máquina, outros das mãos; uns em pé, outros somente com o auxílio dos dedos indicadores e acomodados entre ruidosas mesas de bar, outros não abrem mão das silenciosas escrivatinhas caseiras. Nesse propósito reúnem-se Jean Paul Sartre, Hemingway, Carlos Fuentes, James Joyce, Voltaire, Eduardo Zalamea Borda e García Márquez, escondido atrás de sua máquina de escrever, alternando entre em um sujeito coletivo, de terceira do plural, e um singular. Ao assumir o plural, o cronista atesta que seu “outro escritor”, aquele que foi tema da crônica *Se necesita un escritor*, das premiações literárias, da consagração junto ao público e à crítica, também tem uma visão de si mesmo, que ele expressa no seguinte trecho da crônica que transcrevo:

Los escritores que escriben a mano, y que son más de los que uno se imagina, defienden su sistema con el argumento de que la comunicación entre el pensamiento y la escritura es mucho más íntima, porque el hilo continuo y silencioso de la tinta hace las veces de una arteria inagotable. Los que escribimos a máquina no podemos ocultar por

completo cierto sentimiento de superioridad técnica, y no entendemos cómo fue posible que en alguna época de la humanidad se haya escrito de otro modo. Ambos argumentos, desde luego, son de orden subjetivo.⁷²

Como se vê, a defesa do cronista pela escrita à mão releva novamente a questão do trabalho artesanal com o texto de que tratou a crônica anterior. Tanto que a tonalidade desse trecho está carregada com tintas poéticas. Ao dizer que “el hilo continuo y silencioso de la tinta hace las veces de una arteria inagotable”, García Márquez humaniza o objeto caneta, traduzindo-o com um grau de importância somente comparável à artéria, a veia humana que, poderosa, segue atrelada ao coração abastecendo-lhe o suficiente para que nunca pare. Sobre a regularidade com que García Márquez lança mão da imagem poética na narrativa jornalística, outro matiz muito presente em todo o conjunto de crônicas de *Notas de prensa*, diz Juan Carlos Gil González, responsável por um trabalho bastante detalhado entre o jornalismo e a literatura:

Del maridaje de la crónica con la literatura destacamos la pasión por la palabra que demuestra el cronista. Es un artesano que dibuja en letra impresa el suceso que está viendo, del que es testigo e incluso, en ocasiones, del que es partícipe. En la crónica novelística el lenguaje es un elemento esencial y no promocional. No es sólo un recurso retórico sino un modo distinto de enfrentarse a los hechos. La peculiaridad es que esa forma peculiar, singular y diferente de crear mundos alternativos sorprende y se sitúa en un limbo literario muy cercano al periodismo. Escribir con regusto, saboreando las palabras, es superar la monotonía de un hecho; es ampliarlo con matices nuevos. El lenguaje así entendido no es sólo vehículo de comunicación sino también un artificio de deleitación.⁷³

⁷² “El amargo encanto de la máquina de escribir”. In GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa*. p. 362.

⁷³ GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos. “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva. Viaje desde la historia al periodismo interpretativo”. In: <http://www.us.es>

Mas como o ofício de redigir abarca também outras categorias profissionais, o cronista traz os jornalistas para cena, que em comum com os escritores têm os instrumentos de trabalho. Ao revelar que entre os consagrados homens de imprensa há aqueles que preferem a escrita à mão, o cronista cita jornalistas do jornal francês *Nouvel Observateur* e o escritor Ernest Hemingway, que também exerceu a prática jornalística. Com esse acréscimo García Márquez dá continuidade a sua proposta iniciada na crônica anteriormente analisada, de desmistificação do escritor e, agora, do jornalista. São duas profissões que em comum enfrentam também a questão da popularidade. Assim como os escritores, os grandes jornalistas fazem circular diariamente nas páginas dos periódicos a rubrica de seus nomes, o que os torna mais visíveis ao público, fato recorrente entre os cronistas, que por publicarem textos com um estilo muito diferenciado do que a maioria das seções do jornal, carregam no estilo essas marcas muito personalizadas que acabam se popularizando junto às suas assinaturas. Em outras palavras, os jornalistas que se dedicam ao estilo do jornalismo literário são tão reconhecidos quanto os escritores. Portanto, quando García Márquez revela essas pequenas intimidades desses profissionais da imprensa, está de certa forma colocando-os no mesmo nível de igualdade, retirando-lhes o *glamour* que a imprensa insiste em lhes atribuir e reafirmando que cada um tem seu modo particular e único de escrever.

Nessa tarefa de contar um pouco dos segredos de cada escritor, García Márquez não abandona as intervenções irônicas e bem-humoradas. Neste caso, nem os consagrados escapam e é ao mexicano Carlos Fuentes que o cronista dedica os ares mais zombeteiros, em uma passagem que transcrevo aqui:

Carlos Fuentes, que escribe sólo con el índice de la mano derecha. Cuando fumaba, escribía con una mano y sostenía el cigarrillo con la otra, pero ahora que no fuma no se sabe a ciencia cierta qué hace con la mano sobrante. Uno se pregunta asombrado

cómo su dedo índice pudo sobrevivir indemne a las casi dos mil páginas de su novela *Terra nostra*.⁷⁴

O contraponto a Fuentes vem em forma de elogio ao compatriota colombiano Zalamea Borda, por sua *performance* invejável junto ao teclado da máquina de escrever: “El único que yo he conocido capaz de escribir con todos los dedos y sin mirar el teclado, era el inoivable Eduardo Zalamea Borda, en la redacción de *El Espectador*, en Bogotá, quien, además, podía contestar preguntas sin alterar el ritmo de su digitación virtuosa”.

Na base da brincadeira, o cronista acaba mostrando que nem sempre os autores geniais conseguem realizar bem um trabalho mecânico, como manejar a máquina de escrever. Mais que talento é preciso habilidade para tal tarefa. Para ilustrar melhor esse contraste entre habilidade e genialidade, García Márquez foca seu alvo no americano Hemingway e deixa públicas as preferências e excentricidades do escritor que, à mão ou à máquina, preferia manter-se em pé, sempre munido de lápis e papel vagabundo, para pôr em prática outras de suas manias, apontar lápis com a ajuda de uma navalha. Às minúcias desse trecho do relato dedicado ao autor de *París era una fiesta* pode ser creditada uma carga afetiva por parte de García Márquez, que tinha no escritor a figura de um mestre tanto para o jornalismo quanto para a literatura.

En cuanto a la rara costumbre de escribir de pie, él mismo da una explicación muy suya, pero que no parece satisfactoria: “Las cosas importantes se hacen de pie”, dijo, “como boxear.”
... Se sabe que alguna vez, en el curso de un combate, se fue a la retaguardia a escribir un despacho de prensa sentado en el suelo y con el cuaderno apoyado en las rodillas.⁷⁵

Com a intenção de completar as etapas que compõem esse processo nada linear de escritura, o cronista faz, mais uma vez, menção a outro dos componentes vitais para o escritor, o tempo. Afinal é também com o passar dos

⁷⁴ “El amargo encanto de la máquina de escribir”. In GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa*. p. 364.

anos que esse processo vai conquistando diferenciais decisivos. O tempo passa a ser um grande colaborador da escritura na medida em que nutre a maturidade da técnica do ofício e, concomitantemente, aperfeiçoa idéias e pensamentos, dando ainda chances maiores para mais e mais leituras. Para inserir elemento tão fundamental nesse mosaico que envolve o mundo da escritura, García Márquez mais uma vez recorre à estrutura da narrativa e vai recolher em suas memórias de aprendizado jornalístico essa referência. Em meio a papéis, lápis, canetas e máquinas de escrever, o cronista, a partir da metade do relato, opta por outro rumo, o do passado, muda de tempo. Volta anos atrás, mais precisamente nos tempos de redator, repórter, colunista e cronista e reprisa cenas dos primórdios do jornalismo gráfico, como a linotipia.⁷⁶ Nesse passeio de lembranças jornalísticas, uma especialmente escolhida, a feitura do primeiro romance, *La hojarasca* (1952). Para tanto García Márquez utiliza imagens prosaicas, como as que ele nos revela no seguinte trecho, que reproduzo:

La mitad de mi primera novela la escribí en ese papel en las madrugadas ardientes y olorosas a miel de imprenta del periódico *El Universal*, de Cartagena, pero luego la continué en el dorso de unos boletines de aduana que estaban impresos en un papel áspero y de mucho cuerpo. Ése fue el primer error: desde entonces, sólo puedo escribir en un papel como ése: blanco, áspero y de 36 gramos.⁷⁷

3. 8. De bem com o tempo

“El tiempo agravó las cosas: ahora sólo puedo escribir en máquina eléctrica, siempre de la misma marca, con el tipo de la misma medida, y sin un solo tropiezo, porque hasta el mínimo error de mecanografía me duele el alma, como un error de creación”.

⁷⁵ Idem. p. 363.

⁷⁶ Linotipia: sistema que consistia no uso de letras fundidas em chumbo para a confecção da página matriz destinada à impressão de jornais.

⁷⁷ “El amargo encanto de la máquina de escribir”. In GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de Prensa*. p. 364.

Nessa frase, que está no final da crônica *El amargo encanto de la máquina de escribir*, recorto uma referência pontual sobre a questão do tempo, projetando-a para um raio mais amplo, portanto em relação ao gênero crônica. Considero relevante deter-me nessa relação *tempo/crônica*, que por ser intrínseca, como em algum momento desse trabalho já foi dito, traz a gênese no nome, o que justifica o elo tão justo com a história como nos confirma Aníbal González: “La crónica percibe la historia a partir de la noción de novedad. En ese sentido la crónica participa plenamente del interés del periodismo, en lo nuevo; lo nuevo es por supuesto lo que rompe la cotidianidad, la rutina, lo que sale de la norma”.⁷⁸

É o fator tempo que responde também por outra relação igualmente inerente, crônica/jornalismo, que nasce com os escritores modernistas hispano-americanos e se mantém no universo do jornalismo, pois legitima a ligação tão estreita do texto com o fato. Esse tempo presente que se faz necessário e quase obrigatório na crônica jornalística encontra sua justificativa quando se trata de uma crônica diária. Porém, no caso das crônicas semanais de García Márquez, o elemento atualidade deixa de ser imprescindível.

Esse viés anacrônico, que muitas das crônicas do escritor colombiano acabam assumindo, como *El amargo encanto de la máquina de escribir*, só é possível graças à dose de literariedade que o cronista emprega nessas produções, o que resulta em textos leves, breves, mas não superficiais, e que necessariamente não precisam tratar de temas da atualidade. Essa exigência que o jornalismo tem da atualidade, atualizada minuto a minuto, com o advento dos veículos de comunicação em versão virtual, pode ser desprezada por vezes em crônicas jornalísticas, em particular na produção de García Márquez aqui referida.

O anacronismo desses textos à luz da atualidade não compromete a sua condição literária nem a jornalística. Nesta há o cuidado expresso de não

generalizar tal possibilidade, estendendo-a para o conjunto das 167 crônicas. Pois nesse grupo há crônicas que abordam temas absolutamente calcados no presente daqueles primeiros quatro anos da década de 80, razão pela qual comprometeria seu prazo de validade. Outras, ao contrário, embora marcadamente datadas, podem se tornar objetos de grande valia para a reconstituição de importantes momentos do cenário mundial, em particular das Américas Latina e Central e Caribe, realidades para as quais García Márquez se debruçou com mais incidência. Esse ponto de vista tem adeptos como Gil González, que afirma ser a crônica a marca do tempo em letra impressa, afirmação que ele assim complementa:

La crónica es la estampa del tiempo en letra impresa. Es la obra del dios *Cronos* condensada en un espacio previamente determinado. Si la vida está trabada por lo que nos acontece en un tiempo, la crónica sería la narración ordenada de esos hechos en secuencias temporales. Por lo tanto, este género histórico, literario y periodístico se caracteriza por ser una forma inconfundible de narrar. La crónica se reconstruye la realidad, trozo a trozo, fragmento a fragmento, ordenando y desordenando el *tiempo* de los acontecimientos, erigiéndose en testimonio directo de una época.⁷⁹

Ao atuar sem limitações de espaço e tempo, a crônica carrega em sua capacidade literária um traço que supera as intempéries, conservando-se como uma obra estética.

⁷⁸ GONZÁLEZ, Aníbal. Em entrevista com o autor realizada em outubro de 2002, no Instituto Cervantes, em São Paulo.

⁷⁹ GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos. *La crónica periodística: evolución, desarrollo y nueva perspectiva. Viaje desde la historia al periodismo interpretativo*. In: <http://www.us.es> Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla.

Algumas palavras iniciais para uma conclusão

Por que escrever crônicas? Se a pergunta fosse dirigida ao escritor Gabriel García Márquez, provavelmente ele repetiria as respostas que tem enfatizado nos últimos vinte anos, porque é um gênero que permite ao escritor manter-se em contato com a realidade e, no caminho inverso, dá ao jornalismo um valor literário.

Essa possibilidade a que faz referência o autor colombiano é, portanto, uma maneira bastante ampla de reconhecer neste gênero literário várias marcas que resultam do contato e da reação entre os dois universos. Complementando a resposta, o escritor afirmaria que “o ideal seria que a poesia fosse cada vez mais informativa e que o jornalismo fosse cada vez mais poético”.

Como se pode ver a Literatura e o Jornalismo são universos mais que próximos, entrecruzados, os quais, desde o final do século XIX, passaram a se relacionar mais intensivamente, em particular na América Hispânica, a ponto de criarem um novo gênero literário, a crônica moderna. No entanto, essa semelhança tem limites, porque, embora esses dois universos possam ser intimamente aparentados, não são idênticos. Uma coisa é relatar um fato, outra, inventá-lo. Para o romancista não importa a realidade, o que vale é contar uma boa história. Para o cronista a situação é diferente. “En periodismo, un solo hecho falso perjudica toda la obra”, enfatiza García Márquez.¹ Lidar com o mundo da informação e ao mesmo com a imaginação não é tarefa das mais simples, especialmente quando o tempo é curto e o espaço na página do jornal também. Daí a necessidade de relevar as diferenças.

¹ The Paris Review. *Confesiones de escritores latinoamericanos. Los reportajes de The Paris Review.* (prólogo de Noé Jitrik). Madrid: El Ateneo, 1981. p. 144.

Diferenças que surgem a partir do uso que García Márquez faz de mecanismos operativos pertinentes à narrativa literária para imprimir às crônicas um caráter informativo, de registro histórico e principalmente um trabalho artesanal, com a carpintaria do texto, escolhendo e experimentando léxico, sintaxe, emoção, sonoridade em um eterno redigir.

Com a leitura analítica desses textos sob a luz de perspectivas literárias, foi possível reconhecer as relações de ambigüidade entre a crônica e o jornalismo, mostrando mais uma parcela dessa vertente literária menos conhecida do escritor Gabriel García Márquez. Outro ponto a acrescentar neste estudo das crônicas foi a confirmação da importância da prática jornalística como mais um espaço de expressão para a atuação intelectual do escritor colombiano. É com a redação de crônicas voltadas ao universo político que o escritor efetiva a divulgação de seu posicionamento ideológico de esquerda. Expressar-se politicamente em textos que circulam por meios de comunicação de massa sem ser político é uma tarefa que cabe ao intelectual dos tempos atuais, como nos aponta o filósofo Edward Said.

O resultado desse trabalho mostrou os pontos iniciais de um traçado que merece ser seguido: à luz de análises no campo da lingüística, da história, do jornalismo e principalmente da literatura. Pois o entrecruzar dos universos literário e jornalístico que traz essas crônicas é o suficientemente rico para oferecer inúmeras possibilidades de alternativas bastante úteis ao universo da informação e do entretenimento. E a ressalva final fica com o datação desses textos que iluminados pela atualidade não comprometem a sua condição literária nem a jornalística. Pois nesse grupo há crônicas que abordam temas absolutamente calcados no presente daqueles primeiros quatro anos da década de 80, razão pela qual comprometeria seu prazo de validade. Outras, ao contrário, embora marcadamente datadas, podem se tornar objetos de grande valia para a reconstituição de importantes momentos do cenário mundial, em particular àquelas que abordam temas voltados para a América Hispânica.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- 1955 - *La Hojarasca*. 1ª. ed . Barcelona: Plaza & Janés, 1994.
- 1961 - *El coronel no tiene quien le escriba*. 4ª. ed .Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- 1962 - *La Mala Hora*. 2ª. ed. México: Ed. Era, 1966.
- 1962 - *Los funerales de la Mamá Grande*. 2ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- 1967 - *Cien años de soledad*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1996.
- 1969 - *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*. Barcelona: Tusquets,1969.
- 1970 - *Relato de un naufrago*. Bogotá: La Oveja Negra, 1970.
- 1972 - *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada – Siete cuentos*. 35ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- 1973 - *Cuando era feliz e indocumentado*. Barcelona: Plaza & Janés, 1975.
- 1974 - *Ojos de perro azul*. 9ª ed. Barcelona:Bruguera,1984.
- 1974 - *El golpe y los gringos*.Barcelona: Plaza & Janés, 1974.
- 1975 - *Todos los cuentos*.Barcelona: Ed. Bruguera,1975.
- 1975 - *El otoño del patriarca*. 1ª. ed.. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- 1976 - *Crónicas y reportajes*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), 1976.
- 1974 - *Chile, el golpe y los gringos*, Buenos Aires: Edit. Latina, 1974.
- 1978 - *De viaje por los países comunistas. 90 días en la "Cortina de Hierro"*. Cali: Ediciones Macondo, 1978.
- 1978 - *Periodismo Militante*: Son de Máquina Editores, 1978.
- 1978 - *Crónicas y reportajes*. Bogotá: Colcultura, 1978.
- 1981 - *Crónica de una muerte anunciada*. 4ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.
- 1981 - *Obra Periodística 1 Textos Costeños (1948-1952)*. Barcelona: Mondadori, 1991.
- 1982 - *Obra Periodística 2 Entre cachacos (1954 -1955)*. Barcelona: Bruguera, 1982.

- 1982 - *Viva Sandino*. Managua: Nueva Nicaragua, 1982.
- 1982 - *Gabriel García Márquez El olor de la guayaba Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. 5ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- 1982 - *El Secuestro*. Guión Cinematográfico. 1ª. ed .Colombia: La Oveja Negra, 1982.
- 1982 - *El rastro de tu sangre en la nieve; el verano feliz de la señora Forbes*, Bogotá: W. Dampier Editores, 1982.
- 1983 - *Obra Periodística 3 De Europa y América (1955-1960)*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- 1983 - *El asalto. El operativo con que el FSLN se lanzó al mundo: un relato cinematográfico*. 2ª. Editorial Managua: Nueva Nicaragua y Palabra de Nuestra América, 1983.
- 1983 - *La Soledad de América Latina: brindis por la poesía*. Cali: Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.
- 1985 - *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.
- 1985 - *Narrativa completa de G.G.M.* Barcelona: Seix Barral, 1985.
- 1986 - *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. 2ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- 1986 - *El Cataclismo de Damocles*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1986.
- 1989 - *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja Negra, 1989.
- 1990 - *La soledad de América latina: Escritos sobre arte y literatura (1948-1984)*, (ed. de Víctor Rodríguez Nuñez). La Habana: Arte y Literatura, 1990.
- 1990- *Primeros reportajes*. Caracas: Consorcio de Ediciones Carriles, 1990.
- 1991 - *Notas de Prensa 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995.
Obra Periodística 3 De Europa y América (1955-1960). Barcelona : Mondadori, 1991.
- 1991 - *Obra Periodística 5 Notas de Prensa (1961-1984)* Barcelona: Mondadori, 1991.
- 1992 - *Doce cuentos peregrinos*. 3ª ed. Barcelona: Mondadori, 2000.
- 1993 – *La penitencia del poder*. Gabriel García Márquez. Belisario Betancur. Bogotá: El Navegante Editores Tercer Mundo, 1993.

1994 - *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Bogotá: Arango Editores, 1994.

1994 - *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Mondadori, 1994.

1995 - *Obra Periodística 4 Por la libre (1974-1995)*. Barcelona: Mondadori, 1999.

1995 - *Me alquilo para soñar Taller de guión de Gabriel García Márquez*. Bogotá: Voluntad, 1995.

1996 - *Noticia de un secuestro*. New York: Penguin Books, 1996.

1996 - *Cómo se Cuenta un Cuento Taller de guión de Gabriel García Márquez Taller de cine Escuela Internacional de Cine y Televisión E.I.C.T.V*, 1998.

1998 - *La bendita manía de contar Taller de guión de Gabriel García Márquez*, Madrid: Ollero & Ramos, Editores y E.I.C.T.V Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1998.

1999 - *Primeros reportajes*. Caracas: Consorcio de Ediciones Carriles, 1999.

2002 - *Vivir para contarla*. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

2004 - *Memoria de mis putas tristes*. Buenos Aires Sudamericana. Madrid: Mondadori, 2004.

Co-autorías

1980 - *La batalla de Nicaragua*, Gregorio Selser con colaboraciones de Ernesto Cardenal, Gabriel García Márquez y Daniel Waksman Schinka. México: Bruguera Mexicana, 1980.

1992 - *Alejandro Obregón*, Textos: Gabriel García Márquez, Alvaro Mutis. Pierre Restany e Daniel Samper Pizano. Madrid: Lerner y Lerner Editores, 1992.

1992 - *El coloquio de invierno*, 3 tomos (en colaboración de Fernando del Paso y Gabriel García Márquez), Fondo de Cultura Económica (FCE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 1992.

1996 - *Clave diccionario de uso del español actual*. Concepción Maldonado, Gabriel García Márquez y Nieves Almarza Acedo. Madrid : I B D Ltda, 1996.

2001- *Antología de Grandes Reportajes Colombianos*. Compilador: Daniel Samper Pizano. Bogotá: Aguilar, 2001.

2003 - *The Right to Tell - The Role of Mass Media in Economic Development*. New York: Banco Mundial, 2003.

Prólogos

CABALLERO, Antonio. *Reflexioné monos. 20 años de caricaturas de Antonio Caballero*. Bogotá: Cerc, 1986.

COHEN, David. *El círculo de la vida. Rituales del álbum de la familia humana*. Barcelona: Ediciones Serres, 1983.

FUENMAYOR, José Félix. *La muerte en la calle*. Santafé de Bogotá: Alfaguara Hispánica, 1994.

FUENTES, Norberto. *Hemingway em Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

_____. *Dos veces bueno*. Madrid, Ministerio de Cultura. En volume coletivo: Carlos Fuentes, Premio Miguel de Cervantes, 1987.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El mismo cuento distinto/* Simenon, Georges. *El hombre en la calle*. Barcelona: Tusquets, 1994.

GOSSAIN, Juan. *La nostalgia del alcastraz*. Bogotá: El Navegante-Tercer Mundo Editores, 1989.

IRIARTE. Catálogo de sua exposição na Galeria Claude Bernard, Paris, 1982.

MINÁ, Gianni. *Habla Fidel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- AAVV. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas. Org. Setor de Filologia da Fundação de Casa Rui Barbosa, Campinas, SP: editora da Unicamp: Rio de Janeiro: Fundação de Casa Rui Barbosa, 1992.
- AAVV. *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review, Escritores latinoamericanos*: El Ateneo, 1982.
- AAVV. *Nueve asedios a García Márquez*. Benedetti, Carballo, Lastra, Loveluc, Ortega, Oviedo, Rama, Vargas Llosa, Volkening. 3ª.ed. Santiago de Chile, 1972.
- AAVV. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Colóquio de Yale. Compilación y prólogo de Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.
- AAVV. *Manuel Huyeres Nájera (1859-1895) Mañana de otro modo*. CORTÉS, Yolanda Bache y otros (edición, selección y notas). México: Universidad Autónoma de México, 1995.
- AGUIAR, Flávio & GUARDINI, VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- AGUIAR, Flávio, MEIHY, José Carlos S.B, VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). *Gêneros de Fronteira Cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã VM. 1997.
- AGUILLAR, Eduardo García, *Narrativa Colombiana Contemporánea: Un Largo Adiós a Macondo*. Bogotá. Biblioteca Familiar Colombiana Presidente de la República de Colombia, 1984.
- ALSINA, Miguel Rodrigo. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond, *Boca de Luar*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ARCINIEGAS, Germán, *América Ladina*. Juan Gustavo Cobo Borda (compilador), México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARRIGUCCI JR, David. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARANGO, Manuel A. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BENDA, Julien. *La traición de los intelectuales*. trad. L.A.Sanchez, Santiago do Chile: Ercilla, 1941.

BADIOU, Alain. *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 2ª. ed. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador" *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder Dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Unesp, 1996.

_____, *Direita e Esquerda Razões e significados de uma distinção política* (trad. Marco Aurélio Nogueira). São Paulo: Unesp, 1995.

BORDA, C. Juan Gustavo, Silva, Arciniegas, Mutis, García Márquez y Otros escritores colombianos. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Temas de Hoy, 1997.

_____, *Repertorio Crítico sobre Gabriel García Márquez Tomo II*, Serie La Granada Entreabierta, 78, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

BURNETT, Lago. *A língua envergonhada e outros escritos sobre comunicação jornalística*. 3ª.ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1991.

BRIGNOLI, Héctor Pérez. *Breve historia de Centroamérica*. 4ª. Ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

CALLADO, Antonio. *Crônicas de Fim do Milenio org.* Martha Vianna. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade Estudos de Teoria e História Literária*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz. 2000.

CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. 3ª.ed. Montevideo: Arca Editorial, 1967.

_____. *Ese musico que llevo dentro*. Madrid:Alianza Editorial.1987.

_____. *Crônicas*. La Habana: Letras Cubanas. 1985.

CARUCCI, Alberto Rodríguez. in: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Biblioteca Ayacucho. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

CASANOVA, Pablo González. *História Contemporânea da América Latina Imperialismo e libertação*. trad. Claudia Schilling. São Paulo: Vértice, 1987.

CASTAGNINO, Raúl. H. *O que é literatura?* trad. de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

CASTRO, Gustavo de & GALENO, Alex (org.). *Jornalismo e Literatura A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CEBRIÁN, Juan Luis. *Cartas a un joven periodista y un epílogo para adolescentes*. Buenos Aires: Aguilar, 2003.

_____. *Retrato de Gabriel García Márquez*. Buenos Aires: Galaxia Gutemberg, 1989.

CECCHI, Horacio. *El ojo crónico Manual para aspirantes a cronistas*. Buenos Aires: La Posta, Colihue, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*, São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2001. (tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago)

CORTÁZAR, Julio, *Obra Crítica*, vol. 3, Madrid: Alfaguara, 1984.

COSSON, Rildo, *Romance-reportagem: o gênero*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília e Imprensa Oficial, 2001.

COUTINHO, Afranio. *Antologia Brasileira de Literatura*. Vol II. Rio de Janeiro: Letras e Artes. 1967.

CREMADES, Raúl & ESTEBAN, Angel. *Cuando llegan las musas, Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*, Madrid :Espasa Calpe, 2002.

CRUZ JÚNIOR, Wilson F. *Estratégias e Máscaras de um Fingidor A crônica de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Humanitas FFLCH-USP, 2002.

CURY, Maria Zilda Ferreira, *Horizontes Modernistas O jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DINES, Alberto. *O papel do jornal uma releitura*. São Paulo: Summus, 1986.

DURAN, Moreno, R.H. *De la barbárie a la imaginación*. Buenos Aires: Tercer Mundo Editores, 1998.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 3ª. ed. trad. de José Esteban Calderón Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.

ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de Codificação em Jornalismo Redação, Captação e Edição no Jornal Diário*. 3ª ed. Petrópolis:Vozes, 1984.

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Brasília:Universidade de Brasília, Pós-Graduação em Literatura. nº. 17, Jan/Fev., 2002.

FERNÁNDEZ MORENO, César (coord).*América latina em sua literatura*. São Paulo: UNESCO/ Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Buenos Aires: La Piqueta, 1978.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6.ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GALEANO, Eduardo. *Nosotros decimos No - Crónicas 1963/1988*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1989.

_____. *A descoberta da América (que ainda não houve)*. 3ª. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Poder no jornalismo: Discorrer, Disciplinar, Controlar*. São Paulo: Hacker Editores/ Edusp, 2003.

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

GONZÁLEZ, Aníbal. *La Crónica Modernista Hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A. 1983.

_____. *Crónica y cuento en el modernismo*, en Pupo-Walker. Enrique (coord.), *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995.

_____. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos. 1987.

HELLER, Agnes & FEHÉR, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HISTORIA DE AMÉRICA en el siglo XX. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1971/1985. Vol.31, 56, 67

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos O breve século XX 1914-1991*. trad. Marco Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

IZARRA, Laura P. Zuntini de (org.). *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas- FFLCH/USP, 2001.

JITRIK, Noé (compilador). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Universidad de Buenos Aires: Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común. 1997.

_____. *La selva luminosa Ensayos críticos 1987-1991*. Facultad de Filosofía y Letras – UBA:

JOBIM, Danton, *Espírito do Jornalismo, Clássicos do Jornalismo Brasileiro*, São Paulo: Edusp/ Com-Arte. 1992

JOSEF, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. 2ª.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

KOHUT, Karl (ed.). *Literatura colombiana hoy Imaginación y barbarie*. Madrid: Vervuert Frankfurt, 1994.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de Jornalismo Norte e Sul*. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. 7ª.ed. São Paulo: Ática, 2001.

LEFORT, Claude. *Pensando o político Ensayos sobre democracia, revolução e liberdade*. trad. Eliana M Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário - Clássicos do Jornalismo Brasileiro*. São Paulo: Edusp/ Com-Arte, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Colômbia espelho América, dos piratas a García Márquez, viagem pelo sonho da integração latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Páginas Ampliadas. O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2004.

LIMA, José Lezama. *La Expresión Americana*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LOPES, Dirceu Fernandes e PROENÇA, José Luiz (org). *Jornalismo Investigativo*. São Paulo: Publisher Brasil, 2003.

LOPEZ, Telê P.Ancona. *Mario de Andrade Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

MAAR, Wolfgang Leo. *O que é política*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARCOS, Juan Manuel. *De García Márquez al Postboom*. 1ª. ed. Madrid: Orígenes. 1986.

MARCONDES FILHO, Ciro. *A saga dos cães perdidos*. Comunicação & Jornalismo. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y otros. Anexos de Nestor García Canclini e Carmen Fuente Cobo. *Periodismo y Cultura*. Bogotá: Tercer Mundo e Instituto Colombiano de Cultura, 1991.

MESA, Augusto Escobar. (coord.) *La pasión de leer Frontera seductora entre el sueño y la vigília*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia – Comfama, 2002.

MEJÍA, Maryluz Vallejo. *La crónica en Colombia: Medio Siglo de Oro*. ed on-line in www.banrep.gov.co/blavirtual, 1998.

MENDOZA, Plinio Apuleyo. *Aquellos tiempos con Gabo. Hallazgo de un García Márquez desconocido*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

_____. *Gabriel García Márquez El olor de la guayaba Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. 5ª.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

MINÁ, Gianni. *Habla Fidel*. Prólogo de Gabriel García Márquez. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

MONTORO, Jose A. *Periodismo y literatura*. Madrid :Guadarrama, 1973.

MORA, Gabriela. *Entorno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.

_____/ *El cuento modernista hispanoamericano. Manuel Guitérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palm.* Lima-Berkeley: Latinoamericana, 1996.

PAULIUKONIS, Maria A. Lino e GAVAZZI, Sigrid. *Texto e discurso Mídia, literatura e ensino.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

PEDRAZA, Omar y RINCÓN, Hermés. *Colombia I el medio y la historia. Colombia II recursos y regiones.* Biblioteca Iberoamericana. Madrid: Anaya, 1988.

PENA, Felipe. *Teoria do Jornalismo.* São Paulo: Contexto, 2005.

PERALTA, Dante. A.J. y URTASUN. *La crónica periodística: herramientas para una lectura crítica y redacción.* Buenos Aires: La Crujía, 2003.

RAMA, Angel. *Diário 1974-1983.* Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2001.

_____. *La crítica de la cultura en América Latina.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (col) *Más allá del boom: literatura y mercado.* México: Masc, 1981.

_____. *La narrativa de G.G.M. Edificación de um arte nacional y popular.* Bogotá.

_____. *Novisimos narradores hispanoamericanos em marcha.* México: Marcha, 1981.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a Civilização. Estudos de antropologia da civilização.* 4ª.ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

RIVERA, Jorge B. *El periodismo cultural.* 3ª. ed. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura Las crónicas de Jose Martí, Cuba:* Casa de las Américas, 1991.

SÁ, Jorge de. *A crônica.* 5ª.ed. São Paulo:Ática, 1997.

SAER, Juan Jose. *El concepto de ficción.* Buenos Aires: Ariel, 1997.

SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual.* Barcelona: Paidós Studio, 1996.

SALDÍVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez Viagem à semente Uma biografia.* trad. de Eric Nepomucemo. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Gabriel García Márquez El viaje a la semilla La biografia.* Madrid: Alfaguara.Santillana, 1997.

- SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginalizada Novos Ensaio*s. Porto: Edições Árvore, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.
- SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SEVILLA, Florencio y ALVAR. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* Madrid 6-11 de Julio de 1998, Madrid: Castalia, 1998.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6ª.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- TORRE, Guillermo. *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- UREÑA, Pedro Henríquez. *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- VILAS BOAS, Sergio. *O estilo magazine O texto em revista*. 2ª.ed. São Paulo: Summus Editorial., 1996.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 3ª.ed. Sintra: Publicações Europa-América., 1976. (tradução de José Palla e Carmo).
- WILLIAMS, Raymond L. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. 2ª. Ed. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

Sites

<http://www.aldeaeducativa.com/aldea/>
<http://www.cidob.org>
<http://www.ideasapiens.com/>
<http://www.mamacoca.org/>
<http://www.acnur.org/publicaciones/>
<http://www.scielo.cl/scielo>
http://alainet.org/active/show_text
<http://www.acnur.org/publicaciones>
<http://www.andes.missouri.edu/andes/>
<http://www.ponteiro.com.br/>
<http://www.rebellion.org>
<http://www.banrep.gov.co>
http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez
<http://www.saladeprensa.org>
<http://www.revistanumero.com>

<http://www.revistacambio.com>
<http://www.udea.edu.co>
<http://www.sololiteratura>
<http://www.quepasa.cl>
<http://www.elpais.com.uy>
<http://www.pagina12.com.ar>
<http://www.bib.via.mx>
<http://www.ucm.es>
<http://www.cromos.com.co>