



# miguilim

revista eletrônica do netll

volume 10, número 1, jan.-abr. 2021

## TAMBÉM O HUMANITARISMO TEM SEU LIMITE: ASPECTOS E NARRATIVA NO JORNALISMO LITERÁRIO



## TAMBÉM O HUMANITARISMO TEM SEU LIMITE: ASPECTS AND NARRATIVE IN LITERARY JOURNALISM

Nara Rattes de MELO  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Carolina Alves MAGALDI  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AS AUTORAS  
RECEBIDO EM 15/10/2020 • APROVADO EM 12/03/2021  
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i1.2900>

---

### Resumo

---

O jornalismo literário é um gênero híbrido que, ao fundir literatura e jornalismo, fornece ao escritor uma ampla e diversificada gama de possibilidades e interações com a sua narrativa e com seu o leitor. Uma de suas características, presente em grande parte dos textos do gênero, é aquela que possibilita ao autor a sua inserção no texto, como narrador e até mesmo personagem da história. Dessa forma, ao observar certas propriedades do personagem e do narrador no âmbito da literatura (como se apresenta, de qual lugar narra etc.) e mesclá-las com os conceitos inerentes ao jornalismo literário (como humanização, voz autoral, simbolismo e criatividade etc.), a pesquisa busca compreender por qual motivo e como é posto o autor-narrador em textos do gênero, a partir da análise da crônica *Também o humanitarismo tem seu limite*, de Gabriel García Márquez, na qual ele

escreve, num contexto pessoal e histórico-cultural, sobre encarceramentos de cidadãos colombianos ocorridos em Cuba durante a década de 1980.

---

## Abstract

---

Literary journalism is a hybrid genre that, by merging literature and journalism, provides the writer a bigger and diverse range of possibilities and interactions with the narrative and the reader. One of these characteristics, present in most of the texts of the genre, is that which allows the author to insert himself into the text, as a narrator and even a character in the story. Thus, observing certain characteristics of the character and the narrator (how he presents himself, from where he narrates etc.) in the scope of literature, and mixing them with the concepts of the literary journalism (such as humanization, authorial voice, symbolism and creativity etc.), the research seeks to understand how and why the author-narrator is placed in texts of the genre, from the analysis of chronicle *Também o humanitarismo tem seu limite*, by Gabriel García Márquez, in which he writes, in a personal and historical-cultural context, about the incarcerations of Colombian citizens that occurred in Cuba during the 1980s.

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** Narrativa. Autor. Jornalismo Literário. Gabriel García Márquez.

**Keywords:** Narrative. Author. Literary journalism. Gabriel García Márquez.

---

## Texto integral

---

### O JORNALISMO LITERÁRIO

A Europa do século XIX é considerada o berço do jornalismo literário, nascimento que, segundo Héris Arnt (2004), ocorreu durante o surgimento – e consequente aumento – de uma onda de novos leitores (os recém-alfabetizados, advindos de forma massiva da Revolução Industrial), que não tinham condições financeiras para saciar uma necessidade que surgira nesse meio – a do hábito da leitura. Assim, aproveitando-se dessa nova reivindicação, os jornais (mais baratos e populares – até os dias atuais, inclusive), passaram a lançar contos e folhetins periodicamente (ARNT, 2004). Como consequência, foi nesses jornais que um grande número de autores literários encontrou, muitas vezes, o único espaço para publicação de seus textos.

Essa aproximação, então, selou a conexão entre jornalismo e literatura, permitindo que os recursos e características da escrita de narrativas literárias se fundissem aos conceitos dos textos de raiz jornalística, possibilitando o surgimento do novo gênero híbrido.

Com o surgimento do gênero, vieram também os estudos teóricos acerca dele, seja tentando delimitar quais textos seriam, de fato, parte do jornalismo literário, seja buscando sistematizar os princípios de sua escrita e suas conexões com o jornalismo como um todo, principalmente no que tange ao cunho de responsabilidade social e de base na verdade que orienta o gênero, mesmo com toda a liberdade concedida a seus autores. Percebe-se, então, que atualmente o jornalismo literário já não levanta mais questionamentos quanto a ser (ou não)

aceito como gênero dentro do conceito de literatura – há, sim, análise e conceituação das melhores práticas de seus escritores (NECCHI, 2009). Todavia, entre esses princípios, há alguns denominadores comuns, os quais são apontados e sintetizados aqui através da análise primordial de Edvaldo Pereira Lima (2009), sendo: *exatidão e precisão* (a partir da composição de cenas e imagens que ajudam o leitor a construir sequências visuais do que está lendo). Norman Sims (1984) já afirmava a importância da *precisão* nos textos do gênero, sendo uma característica inerente aos jornalistas literários, uma vez que cabe a eles o papel de dar vida e legitimidade aos seus personagens, mas deixando à tona sentimentos e dramas, inclusive, devido ao teor verídico do que está sendo contado; *contar uma história* (inserção do caráter literário ao texto. É uma característica não tão aproveitada pelo jornalismo convencional, o qual se baseia na lógica e na objetivação, expondo o estrito e necessário para o entendimento de uma notícia); a *humanização* (no jornalismo literário deve haver maior cuidado e atenção ao apontar e retratar protagonistas e figuras humanas, mantendo um balanceamento entre torná-los vilões ou heróis, criando uma história plausível e verossímil, o que está de acordo com o que apontou Sims (1984), quando escreveu que no gênero há envolvimento entre os autores e as suas narrativas, permitindo a exposição de falhas e emoções humanas, dando lugar e voz a pessoas ordinariamente comuns em contextos cruciais); *compreensão* (a meta do jornalista literário é diversificar um ponto de vista, deixando de lado as formas convencionais verticais e unilaterais, em busca de um texto que, além de informar, entretenha o leitor).

Lima (2009) aponta ainda como conceito básico do gênero a *universalização temática* (não há, no jornalismo literário, uma divisão específica e clara de objetos e assuntos, como ocorre em periódicos e suas editorias, por exemplo) – nesse aspecto, Lima (2009) afirma que o autor do gênero é um “tradutor de conhecimentos”, tendo uma função educativa que, por se basear de um texto mais atrativo e amplo, acaba ganhando receptividade absoluta; *estilo próprio e voz autoral* (o escritor de jornalismo literário pode – e deve – utilizar sua criatividade e imaginação, se desfazendo, o máximo possível, das amarras do jornalismo convencional. Esse autor não mais simplesmente compila dados, se escondendo por trás de sua narrativa – seu texto tem nome, rosto, corpo, cabeça, tronco, membros, mente e coração); *imersão* (o autor deve ter presenciado a história que está sendo contada, uma vez que é necessário utilizar suas próprias percepções através da vivência com o ambiente e com os personagens narrados).

Há, ainda, para Lima (2009), três últimas características fundamentais ao jornalismo literário: o *simbolismo* (muitas vezes, o autor precisa fugir do que é simplesmente factual ao narrar uma situação – já que sempre há significados sutis e subjetivos, em fatos, cenas falas e atos –, ajudando o leitor a compreender melhor a situação explícita e a implícita no texto). Assim, o autor afirma que há mais do que palavras em textos narrativos, pois contêm também “cores, sabores, impressões, dimensões espaciais [...], objetos, volumes. Pensamentos. Emoções” (LIMA, 2009, p. 383). Desta forma, pode-se compreender que “[a] qualidade literária dessas obras provém da colisão de mundos, de um confronto com os símbolos de uma cultura real. O jornalismo literário baseia-se na imersão, voz, precisão e simbolismo como forças essenciais” (SIMS, 1984, p. 2, tradução nossa)<sup>1</sup>. Além disso, há o conceito da *criatividade*, que, como já apontado, se torna

fundamental ao jornalista literário, pois ele precisa transmitir de forma simbólica e inovadora a realidade ao leitor. Para isso, segundo Lima (2009, p. 385), o escritor precisa “gerar o novo”, o que não equivale ao modo como “novo” é conceituado dentro da ficção – pois o autor de jornalismo literário não pode, por exemplo, simplesmente criar situações, cenários e personagens (LIMA, 2009):

[a imaginação e a associação] não estão à serviço da fantasia ficcional. Estão à serviço de você imaginar, com a mente receptivamente aberta ao real, novas maneiras de enxergar o mundo. [...] O autor criativo não toma o mundo pelo que ele apresenta à sua frente apenas. [...] Depois, na hora de materializar seus achados em forma de escrita, tem como fazer isso com qualidade, pois preparou-se antes, concebeu uma estratégia criativa para imergir totalmente na realidade, trazendo de sua vivência pérolas criativas. (LIMA, 2009, p. 385).

Por fim, mas não menos importante, Lima (2009) cita como fundamental a *responsabilidade ética* do autor de jornalismo literário (o compromisso e a credibilidade do gênero dependem de como o escritor se utiliza, a partir do pacto implícito de baseamento em fatos reais, da licença artística e de todos os atributos supracitados que lhes são concedidos através do conceito de literário e de criatividade).

A partir, então, da análise destas características e da leitura de textos de cunho jornalístico-literário, percebe-se que os autores do gênero têm a possibilidade de (e devem) seguir suas próprias regras de escrita e estilo, dando ao seu trabalho caráter literário, mas sempre se atentando à veracidade do que estão transmitindo ao leitor, sendo essa a característica que entrega ao texto de literatura jornalística seu caráter informativo e de criação de opinião – tal qual o texto jornalístico convencional.

Entende-se, então, que a literatura criativa de não ficção se volta para a realidade, tentando compreendê-la, mas é importante notar que essa visão depende dos instrumentos que são utilizados e, ainda mais fundamental, da compreensão de que esses instrumentos se modificam ao longo dos anos e décadas. Dessa forma, é compreensível que o jornalismo literário e seus autores possam – e devam – também se adaptarem, evoluindo e se modificando de acordo com os novos anseios da sociedade, mudando a suas lentes de percepção, evitando se tornarem estáticos e cristalizados (LIMA, 2009).

Autores como Lima (2009) apontam ainda o quanto fundamental é, para o jornalista literário, retratar uma realidade com “cor, vivacidade, presença” – o que é conceituado por ele como “observação participante”, a partir das análises que ele faz de Tom Wolfe. Mas vale notar que não há fórmula exata de como o narrador do jornalismo literário deve [se] apresentar [em] suas histórias – parte daí a intenção desta pesquisa. Assim, além de entender os conceitos do gênero, conhecer e compreender as diversas formas de narrar dentro da literatura como um todo torna-se parte fundamental de uma pesquisa que busca ser completa e abrangente, enxergando e analisando de maneira mais clara as escolhas do autor que decide se colocar como narrador no texto de jornalismo literário.

Visto que histórias são narradas desde sempre, a reflexão teórica quanto aos modos de narrar é antiga, datando de obras de Platão e Aristóteles, nas quais esses pensadores ponderavam, de formas distintas, a conceituação de *narração* e *imitação*. Assim, para Platão, há um julgamento de valor entre o narrar e o imitar, pois ele considera o objeto de imitação inferior (a imitação, afinal, é cópia infiel, simulacro). Segundo ele, deve-se utilizar das duas condições: o narrar e o imitar – mas aquele que o faz deve entender que o primeiro deve predominar sobre o segundo:

Quanto mais alguém desse ideal ficar o narrador, maior quantidade de coisas imitará, sem nada considerar indigno de si próprio, de forma que procurará imitar tudo com o maior empenho [...]. Desse modo, toda a sua exposição constará simplesmente da imitação de vozes e de gestos, com o mínimo possível de narração. (PLATÃO, 2000, p. 152-153).

Por conseguinte, para Aristóteles, a imitação é criação. Ainda que seja um conceito muito redefinido durante toda a história da ficção ocidental, entende-se que, para ele, a imitação é inerente ao homem – que é “o mais imitador, ação da qual aprende as primeiras noções” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445); e acrescenta:

[...] tal é o motivo por que se deleitam [os homens] perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. (ARISTÓTELES, 1973, p. 445).

Ligia Leite (1985), ao escrever sobre a história e os estudiosos da análise da narrativa ao longo dos anos, lembra ainda como que, para Aristóteles, a narração é um recurso da prosa de ficção, englobando conceitos “como o diálogo, a descrição e a dissertação” (LEITE, 1985, p. 90), uma vez que “[...] o poeta deveria falar o menos possível por conta própria” (ARISTÓTELES, 1973, p. 467).

Assim, retomando à épica, Leite (1985) se baseia em Walter Benjamin (1987), para falar sobre uma época na qual algumas pessoas ganhavam “autoridade para narrar”, apontando que os fatos necessitavam de alguém que, os tendo presenciado ou vivido, poderia utilizar sua experiência para narrar (por si próprio) o que viu – sempre para certo e limitado número de ouvintes. Com o passar do tempo, porém, tais histórias narradas oralmente “foram-se complicando” (LEITE, 1985, p. 5) e o narrador começou a perder seu espaço único e garantido de outrora, dividindo-o com outros narradores ou com o próprio fato – que, por sua vez, muitas vezes narra a si próprio. O desenvolvimento do romance trouxe cada vez mais essa voz múltipla à tona, através de uma fusão entre narrador e personagem, que, enquanto apresentados diretamente ao leitor, também são distanciados e diluídos (LEITE, 1985).

Os estudos de Benjamin (1987) compararam o ritmo destas transformações sofridas nas formas épicas àquele das mudanças ocorridas pela crosta terrestre durante milhares de anos, como pode ser lido a seguir:

Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguíram mais lentamente. O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1987, p. 202).

Assim, tal como a literatura foi se modificando e se atualizando, também foram as concepções e análises sobre os modos de narrar. Para Leite (1985), um dos autores que melhor sistematizou o pensamento de Platão e Aristóteles foi Hegel<sup>2</sup> – cujas distinções e conceituações tornaram-se eixo da teoria do foco narrativo –, que categorizou a poesia épica como objetiva, a lírica como subjetiva e o gênero dramático como objetivo-subjetivo que, conforme a própria nomenclatura entrega, é a junção entre os dois anteriores.

Acompanhando, então, estes avanços nos estudos do foco narrativo, Leite (1985) cita as pesquisas de Wolfgang Kayser, que, segundo a autora, começa a finalmente tratar e analisar diretamente o narrador, apontando, inclusive, que há mais liberdade deste na objetividade da épica, já que nesta há maior independência entre os episódios e a possibilidade de digressões que não comprometam a história, quando comparado ao drama. Leite (1985) aponta ainda que foi dessa característica “libertadora” de independência do narrador que o romance se beneficiou. Este, sempre respeitando, é claro, as mudanças sociais e políticas da sociedade, compreendendo como se dava (e se dá) a recepção e a emissão da literatura em cada momento, contendo um olhar objetivo dos acontecimentos, mas também permitindo expressões da interioridade, respeitando o teor prosaico de uma realidade que já não aceitava todos os aspectos transcendentais da épica, mas que restituiria “aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados” (LEITE, 1985, p. 10).

Compreende-se, então, que o romance torna o narrador mais íntimo tanto do leitor (podendo, inclusive, se dirigir diretamente a ele) quanto dos seus personagens e dos fatos narrados, criando a ilusão de que “estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o narrador como o leitor [...] são seres ficcionais que se relacionam com os reais” (LEITE, 1985, p. 12).

Para Leite (1985), as convenções e escolhas narrativas (dadas através de escolhas de técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem – e que, inclusive, expõem o autor mesmo que o narrador não se coloque diretamente entre o leitor e os personagens) fazem parte de como se dará o supracitado relacionamento, e a tal ilusão da verdade, entre os participantes da literatura (autor, leitor, narrador). Devido a essa questão do que é ou não real, a autora volta a Aristóteles, apontando a importância da compreensão da comparação entre *verossimilhança* (o que parece ser verdadeiro, mas não necessariamente o é) e *verdade* (que nem sempre se apresenta como verossímil).

Leite (1985, p. 6) afirmou que “[q]uem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas”. Dessa forma, nota-se que há mais em comum entre o texto jornalístico e a narrativa da ficção do que se imagina, apesar de, naquele, o pacto entre o leitor e o autor ser diferente daquele feito no texto de literatura (pois há a certeza ou, no mínimo, esperança de que a fonte citada no texto é real e existe), assim, a metalepse<sup>3</sup> no jornalismo sugere efeito de credibilidade ao que está sendo escrito (PAIM, 2014).

Retomando os estudos da narrativa em geral, Yves Reuter (2002) deixa claro que não há forma exata e perfeita de análise da narrativa, já que existem diversas abordagens possíveis e viáveis para tal (como a sociológica, histórica, psicanalítica, entre outras). Mas aponta que, dentro da chamada “análise interna”, a distinção entre texto e não texto é fundamental, fazendo referência ao minucioso entendimento das nuances entre enunciado e enunciação, ficção e referente, autor e narrador e entre leitor e narratário. De forma prática, quando se verifica o *enunciado* de certo texto, são analisados quesitos como organização, construção formal e conteúdo apresentado, enquanto a *enunciação* diz respeito a quem o escreveu, além de questões históricas abordadas e compreendidas através do texto, como este é recebido/percebido etc. (REUTER, 2002).

Já o *leitor* e o *narratário* são diferentes, pois um existe no mundo exterior (o leitor), estando de certa forma, fora do alcance do autor, e o outro (o narratário) é fruto da imaginação do escritor, sendo aparente ou não (REUTER, 2002).

A diferenciação entre os conceitos de *ficção* e *referente* dá-se de maneira mais complicada, segundo Reuter (2002): todas as palavras ou histórias referem-se a um universo conhecido, sendo os *referentes* fundamentais para que sejam compreendidas – inclusive em textos de *ficção* –, a partir de procedimentos que produzem o que a autora chama de “efeitos do real” (REUTER, 2002, p. 17-18, grifos nossos).

Ponto interessante de análise na presente pesquisa, a diferenciação entre *escritor* e o *narrador*, segundo Reuter (2002), é que o escritor é real, de carne e osso, e está inserido no “não texto”. Já o narrador é criação do e existe somente no texto, usando as palavras como intermédio com o leitor. Ainda para a autora, o escritor goza de maior liberdade, pois está apto a usar personalidades e vozes para emitir a sua mensagem (REUTER, 2002).

Essa conceituação torna-se importante para o estudo, pois vai de encontro ao que ocorre no texto de jornalismo literário, no qual o escritor e o narrador, de forma recorrente, confundem-se ou são, abertamente, a mesma pessoa – transformando-se, inclusive, em personagem e até mesmo protagonista que levará,

às vezes em primeira pessoa, a narrativa ao leitor. Dessa forma, há interpretação e avaliação por parte do autor ao unir e expor os fatos, ações e pessoas que fazem parte da história, através de uma sinceridade narrativa (LIMA, 2009).

Se “toda história é história de personagens” (REUTER, 2002, p. 41), sendo estes elementos-chave para a projeção e identificação dos leitores, tendo, inclusive, os protagonistas papéis fundamentais (REUTER, 2002), torna-se mais compreensível o papel que há na narrativa pessoal do autor de jornalismo literário.

Dessa forma, na busca pela compreensão de como o “*autor-narrador*” da literatura jornalística se enxerga a partir do papel (dado por ele a ele mesmo) de narrador e de personagem de suas histórias, um bom exemplo a ser levado em conta é o de Joe Sacco. Sendo jornalista-quadrinista, ele se utiliza dos quadrinhos como código de suas histórias e ajudou a fundar e a criar diversos conceitos nessa área, além de ter popularizado esse tipo de obra. Em seu livro *Reportagens*, no qual reúne diversas pequenas narrativas que documentou ao longo dos anos, há um texto de apresentação no qual ele fala um pouco sobre o seu papel como jornalista literário, sendo um bom exemplo para o atual estudo, já que o mesmo se representa em suas histórias como personagem e também narrador.

Para Joe Sacco (2016), ao ter a liberdade de colocar-se dentro das páginas obtendo, inclusive, voz ativa como personagem da história, o autor valoriza e dá credibilidade à narrativa. Esse intercâmbio pessoal, também por modificar o aspecto da relação do narrador com os outros personagens do texto, é parte fundamental, segundo o autor, da proximidade que o jornalismo literário tenta criar com seus leitores (já que os personagens das narrativas jornalísticas são, por convenção, pessoas reais – o que gera sensação de pertencimento) característica que, na maioria das vezes, é deixada de lado no jornalismo convencional, que não aceita esse tipo de ligação entre escritor e suas fontes – personagens (SACCO, 2016).

O jornalismo literário, então, ao permitir que o autor também faça parte da história (seja como observador ou participante da ação), se afasta um pouco mais do jornalismo convencional e algumas de suas características mais objetivas, como a impessoalidade, a imparcialidade e o tão conhecido e antigo *lead*<sup>4</sup> (ou *lide*). Há a chance de oferecer ao leitor um texto de teor literário, que provoca um novo tipo de interesse, a partir de visões que fogem da obviedade e da hegemonia da realidade (NECCHI, 2009).

Ao se questionar quanto a essa “objetividade” imposta, principalmente, pelo jornalismo estadunidense, Sacco (2016) afirma duvidar da possibilidade de abdicação de todos os preconceitos e pré-julgamentos de uma pessoa – o jornalista – ao cobrir um fato, reiterando ser basicamente impossível que o profissional grave tudo sempre em tábula rasa.

A partir do já citado conceito de metalepse, Paim (2014) aborda a questão de personagens que, ao extrapolar ou confundirem os limites de sua narrativa, criam no leitor a dúvida sobre o que é ou não ficção naquele texto. Quando um personagem existe para além da narrativa, há metalinguagem que formata a obra em “auto ficção” – no qual os limites do real e do imaginário do autor podem se confundir e até mesmo se fundir, o que pode ser confundido com o que é encontrado no texto jornalístico-literário, sendo importante lembrar que conceitos como *exatidão e precisão e responsabilidade ética*, abordados por Lima (2009), não

permitem que, no jornalismo literário, o imaginário sobreponha o real, sendo o escritor do gênero responsável por manter tanto a verdade quanto a verossimilhança em sua escrita.

Entende-se então que ao tornar-se personagem da narrativa, o autor ganha mérito e liberdade para contar a história exatamente como a presenciou. Assim, é interessante para o estudo analisar algumas categorias referentes às distinções e hierarquizações de personagens apontadas por Reuter (2002) e também por Leite (1985) que, ao designarem papéis e características inerentes ao personagem e ao narrador de literatura de modo geral, fornecem à pesquisa fonte de percepção plausível para compreender o personagem-narrador do jornalismo literário.

Ao apontar como um personagem pode modificar o modo como é feita a narrativa, Reuter (2002) faz uma divisão no qual diferencia o personagem *focalizador* do *narrador*: enquanto a perspectiva da narrativa passa pelo personagem *focalizador* e, dessa forma, dá-se a impressão de percepção do mundo e da história pelo ponto de vista de tal personagem, o *narrador* literalmente conta a história, através da sua voz, suas palavras e suas observações (REUTER, 2002).

Sintetizando a tipologia de Norman Friedman, Leite (1985) apontou questões que devem servir de base para a posterior análise do narrador no texto. Dessa forma, a autora afirma que é necessário que haja o reconhecimento de quem conta a história, podendo-se observar, por exemplo, se há uso de primeira ou terceira pessoa, se há narrador aparente ou não, entre outros pontos que permitam que se enxergue o modo como é feita a narração. Outro ponto que deve ser observado é a posição que este narrador está em relação à história – qual ponto de vista e o ângulo escolhido por ele – “por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?” (LEITE, 1985, p. 25).

Além disso, Leite (1985) aponta também que é necessário compreender quais são os canais de informação utilizados para tal comunicação, já que o narrador pode se utilizar de palavras, pensamentos, sentimentos, ações, entre outras tantas possibilidades. Por fim, a autora aponta que é importante conseguir observar o quão distante o narrador se põe do leitor no decorrer do texto.

Dessa forma, estando os pontos supracitados claros para o início da análise, é possível encontrar alguns tipos de narradores nas histórias, podendo ser: o *modo dramático*, a *câmera*, o *autor onisciente intruso*, *narrador onisciente neutro*, a *onisciência – seletiva* ou *seletiva múltipla* –, o *“eu” como testemunha* e o *narrador-protagonista* (LEITE, 1985).

Destes conceitos citados por Leite (1985), os que interessam ao atual estudo são os dois últimos escritos, sendo um deles o (*“eu”*)*narrador-testemunha*, que é aquele que não precisa necessariamente de uma voz exterior, podendo e narrando em primeira pessoa. Geralmente está presente na narrativa como personagem, conseguindo observar as situações a partir de uma visão interna podendo, assim, fornecer um teor maior de verossimilhança ao leitor. Vale apontar que, ainda segundo Leite (1985), esse narrador acaba se limitando por não ser onisciente nem onipresente, precisando se apoiar em testemunhos quando precisa que seja transparente ou imaginada alguma verdade em seu texto:

No caso do *“eu” como testemunha*, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o

que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê. (LEITE, 1985, p. 37-38, grifos nossos).

Quando é também o personagem principal na história, este narrador ganha, na categorização de Leite (1985), o papel de *narrador-protagonista*. Aqui, ainda desprovido de onisciência, ele narra a partir de um centro fixo, sendo seus pensamentos, percepções e sentimentos as noções norteadoras para a narração. Parte, então, dele a escolha de narrar de forma a deixar o leitor próximo ou distante da história quando e se julgar necessário.

Há ainda as conceituações apontadas por Reuter (2002) a partir da função do narrador. Essas funções apontadas pela autora são divididas entre a de *narrativa* (na qual tal narrador conta e/ou evoca um mundo) e a de *direção* (nesta, o narrador não somente organiza a narrativa, como também fica encarregado das descrições e até dos diálogos entre personagens). Reuter (2002) afirma ainda que há, dentro desses contextos, distinção entre *contar* (quando esse narrador se insere na história) e *mostrar* (o narrador escolhe manter a sua presença oculta no texto).

Ao narrador que decide *contar* a história, há, ainda, sete subdivisões (complementares e intercombináveis) do seu papel (REUTER, 2002). Assim, o narrador pode ter *função comunicativa* (há contato direto com o narratário, com a intenção clara de agir sobre ele); *metanarrativa* (o narrador utiliza o próprio texto para explicar algo referente ao texto em si); *testemunhal* (nesta subdivisão, o narrador pode declarar seu grau de distanciamento e de certeza do que está contando); *modalizante* (há expressão clara sobre como o narrador se sente perante a história); *avaliativa* (o narrador pode julgar a história, os personagens e até mesmo os relatos); *explicativa* (há pausa na história para que narrador possa situar o leitor histórica ou geograficamente, por exemplo); *generalizante* ou *ideológica* (na qual ele expressa sua relação de mundo de acordo com o que apresenta no texto, propondo juízos de valor de forma mais geral – sobre a sociedade, sobre os homens, sobre as mulheres etc.) (REUTER, 2002).

Reuter (2002) cita ainda a importância da análise das vozes narrativas, que mostram como o narrador, dentro da história que ele conta, se relaciona com quem fala e como isto é falado. Aqui, também baseada em Gérard Genette, a autora afirma que na narrativa na qual o narrador não está presente na história o mesmo é classificado como *heterodiegético*, enquanto naquela cujo narrador é um dos personagens presentes no texto, este é classificado como *homodiegético*, acarretando na divisão entre dois modos de organização da mensagem: o discurso ou a narrativa (REUTER, 2002).

A partir de uma questão de perspectivas, Reuter (2002) aponta ainda alguns pontos importantes, os quais fundamentam a pesquisa o conceito de *“narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador”* (remete às narrativas autobiográficas, por exemplo, nas quais o narrador conta de forma

retrospectiva situações e fatos de sua vida, mas tira a possibilidade de imergir de forma mais detalhada na mente dos outros personagens, por exemplo) e o de “narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem” (há redução de possibilidades de narrativas temporais, pois o narrador conta o que acontece no momento da ação, e não de maneira retrospectiva).

Compreendendo-se melhor os modos possíveis de escrita da narrativa, nota-se como é fundamental, e talvez por isso seja tão comum, que o jornalista se insira na sua própria narrativa – muitas vezes como protagonista, inclusive –, dando a ele mesmo a chance de narrar/contar, com detalhes e nuances cenas e informações fundamentais para o leitor. Assim, a análise feita na crônica, presente no próximo tópico, tem como razão demonstrar como um autor pode se comportar diante das características – fundamentais ou não – tanto do jornalismo literário quanto da narrativa literária, baseada nos conceitos gerais de Reuter (2002) e Leite (1985) supracitados, gerando o texto híbrido esperado, entregando informação e história ao seu leitor.

### **GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EM “TAMBÉM O HUMANITARISMO TEM SEU LIMITE”**

Léo Schlafman, que além de tradutor do 5º volume (*Crônicas*) da coleção *Obra Jornalística* de Gabriel García Márquez, assina também o prefácio do livro, afirma que García Márquez escrevia suas matérias jornalísticas com o mesmo cuidado e dedicação que tinha com seus textos de ficção, numa fidelidade e atenção incomparáveis no labor jornalístico. Ainda segundo Schlafman (2006), há influência recíproca entre a prática jornalística e a ficção em suas obras: “a ficção ajudou o jornalismo, porque deu a ele valor literário. O jornalismo ajudou a ficção, porque o manteve em relação íntima com a realidade” (SCHLAFMAN, 2006, p. 13).

Schlafman (2006) cita também que García Márquez exerceu com maestria as duas funções – ficcionista e jornalista – o que o fez enxergar, na “corrida pelo ‘furo’” no jornalismo, certa distorção, pois agentes e agências se apressam para noticiar algo antes do concorrente, não dando espaço para a visão em perspectiva em todos os seus significados – questão que reafirma o afastamento entre o jornalismo convencional e o literário, ao passo que o segundo precisa da *imersão* e do *simbolismo*, citados e explicados a partir de Lima (2009).

Enquanto isso, continuando sua crítica (inflamada, talvez) ao modo convencional de se noticiar, Schlafman (2006) afirma que García Márquez constatou que, neste sentido, “o importante é primeiro dar a notícia. Se é falsa ou não, nada significa, o importante é dá-la primeiro” (SCHLAFMAN, 2006, p. 13).

Desse modo, por sua biografia e seu reconhecimento no jornalismo literário, será analisada uma crônica de García Márquez (2006), chamada *Também o humanitarismo tem seu limite*, publicada originalmente em 11 de agosto de 1982. Nela, o escritor narra, num contexto pessoal e histórico-cultural, certas situações que viveu na época, nas quais era incumbido, por famílias colombianas, a ser o porta-voz de presos que estava sob custódia do governo de Cuba.

A análise a seguir foi feita a partir das características do gênero jornalismo literário, elaboradas por Lima (2009), e as teorias sobre o personagem e narrador no texto literário apresentados por Leite (1985) e Reuter (2002). Dessa forma, a

partir da leitura da crônica, pode-se verificar a escrita de Gabriel García Márquez sob a ótica dos autores supracitados.

Os primeiros parágrafos da crônica de García Márquez (2006) são de contextualização; ali, de forma clara e sucinta, ele explica o que aconteceu, onde e quando (em 1980, colombianos são presos por tráfico de drogas em águas cubanas). Essa introdução insere o leitor no ambiente proposto pelo autor a partir de uma narrativa que pode se encaixar no conceito de narrativa *explicativa* de Reuter (2002), uma vez que, ao apontar dados, localidades e datas, García Márquez (2006) busca explicar o que aconteceu de forma clara e direta. Desta forma, por se tratar de um texto que traz informações exatas e objetivas, pode-se ainda ler o trecho sob a ótica do conceito de *exatidão e precisão* que, segundo Lima (2009), é o primeiro aspecto fundamental ao jornalismo literário:

Em 6 de dezembro de 1980, ao meio-dia, o navio *El Socorro*, com bandeira das Bahamas, foi capturado diante de Cayo Confites, em águas territoriais cubanas, por unidades da Marinha de guerra. Encontraram-se a bordo 514 fardos de maconha, que pesavam 19.506 quilos. Seu capitão era o norte-americano Vicent Salvatore Simone, e a tripulação era composta por 12 colombianos. Todos foram condenados a dez anos de prisão por violação das águas territoriais e tráfico de droga. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 449. Grifos do autor).

Quando lidos sob perspectiva das características de Reuter (2002) quanto à narrativa literária, nota-se, nos primeiros parágrafos, que o autor ainda somente *mostra* o cenário no qual a crônica se passa – ele ainda não está presente como personagem e nem se apresenta de forma direta na narrativa –, tendo o texto, por enquanto, a função única de informar e situar o leitor: “Mais tarde, em 20 de abril de 1981, o navio *Liliana* [...] foi capturado na ponta de Maisi, no extremo oriente de Cuba, e foram encontrados a bordo 25.200 quilos de maconha [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 449, grifos do autor). O texto, ainda em terceira pessoa, continua apontando dados que compreendem a situação, introduzindo o leitor de forma imparcial e objetiva ao assunto.

Todavia, nos parágrafos seguintes, o texto flui com o autor se apresentando, agora, como *escritor* – pois é real e existe no não texto, de acordo com as características apontadas por Reuter (2002) – e personagem *narrador*, em tom *testemunhal*, que Leite (1985), em seus estudos sobre o narrador do texto literário, também denomina de *narrador-testemunha*, já que se insere, em primeira pessoa, no meio do que está sendo narrado, como pode ser verificado no trecho a seguir:

Esta era a situação em novembro do ano passado, quando *fui* a Havana com um maço de cartas das famílias dos colombianos presos, *em que me pediam* para fazer algo para obter sua libertação. [...] As famílias *se dirigiam a mim* porque um ano antes conseguira indulto para outros dez colombianos presos em igual circunstância, e também *agira* por súplica das famílias [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 449-450, grifos nossos).

Benjamin (1987), para além da importância do saber narrar, fala sobre as diferenças de experiências daqueles que contam uma história. Segundo o autor, as melhores narrativas escritas são aquelas que não há como distinguir das contadas durante o tempo. Ele também fala sobre como a experiência dos escritores (quanto ao seu texto ou quanto ao mundo de modo geral) modifica suas histórias e o modo como elas são lidas. Ainda segundo Benjamin (1987),

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. [...] Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Assim, com base nesta característica artesanal da narrativa apontada por Benjamin (1987) e dos conceitos de Lima (2009) de *imersão* e *contar uma história*, consegue-se compreender a importância de o autor do jornalismo literário participar profundamente tanto na vivência quanto na escrita de sua narrativa. Dessa forma, a partir dos parágrafos seguintes da crônica, García Márquez (2006) passa do *mostrar* para o *contar* a sua história – para Reuter (2002), um autor *conta* uma história quando se insere na narrativa: “À semelhança da outra vez, *fiz a solicitação informal* de indulto ao presidente Fidel Casto *em pessoa*, e ele a apresentou ao Conselho de Estado” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 450, grifos nossos).

Em alguns momentos específicos do texto, o autor decide expor descrições e narrativas em tom *explicativo* novamente. Nesses trechos, García Márquez (2006) volta a apontar dados, números e datas de forma didática, indicando ao leitor novas informações que serão fundamentais para a continuação da história, como quando ele conta que “[e]m 13 de fevereiro deste ano, às 15h20, a Marinha de guerra cubana capturara, a 4,8 quilômetros da costa da província de Holguín, um iate de luxo com a bandeira colombiana [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 450).

Então, logo em seguida, o escritor segue *contando* o que aconteceu. E, nesse momento específico, após voltar a Cuba para saber o andamento de suas solicitações, descobriu haver lá ainda mais colombianos presos – outros que foram, também, encarcerados por tráfico de drogas em águas cubanas, situação cuja ele afirma ter resolvido da seguinte forma: “[...] Apesar de não ter nenhuma solicitação para a libertação destes novos presos pedi o favor de que fossem incluídos na lista anterior (incluindo o equatoriano), e as autoridades cubanas os libertaram antes que fossem julgados” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 450). A partir de Reuter (2002), é possível verificar que o autor se encontra, neste momento da crônica, *homodiegético*, totalmente inserido e fundamental ao texto, tornando-se um narrador *avaliativo* e *testemunhal*. A história já claramente depende dele – foi ele quem viveu a situação e é ele quem vai contar como tudo aconteceu.

Durante a crônica, ao continuar a narrativa de como o seu papel de porta-voz das famílias colombianas se manteve por certo tempo – o que se aproxima do sentido de *compreensão* do texto de literatura jornalística (LIMA, 2009) –, García Márquez (2006) trata da questão de forma política, além de histórica e pessoal (caráter que se encontra também no conceito que Lima (2009) nomeia de *universalização temática*, uma vez que o autor não se atém a uma circunstância específica para sua narrativa, abrangendo questões diversas para conseguir inserir seu leitor da melhor forma possível na história). Essa abordagem, que se torna fundamental na crônica, aponta como claramente o autor se utiliza da *humanização* (LIMA, 2009) dos personagens para citar, por exemplo, como Fidel Castro aparece na história:

[...] Meus amigos do jornal *El Herald*o, de Barranquilla, pediram-me para averiguar se estavam presos em Cuba um piloto comercial e seu filho de 18 anos, que, meses antes, saíram de La Guajira num avião monomotor, rumo à Flórida, e não se soube mais nada deles. [...] Esta história comoveu tanto Fidel Castro que ele ordenou uma investigação a fundo. Mas foi em vão.  
– Sinto muito – me disse então Fidel Castro – porque nada nos teria alegrado mais do que dar uma resposta favorável a esta pobre mulher [a do piloto do monomotor]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 450).

Vale lembrar que o autor de um texto de jornalismo literário tem como principal fundamento a verdade, principalmente quando se utiliza de figuras políticas e históricas, já que ele não pode fugir dos fatos e da verdade – obrigação que, segundo Lima (2009), está inserida no que ele chamou de *responsabilidade ética* inerente ao autor de textos do gênero.

Durante toda o texto da crônica ainda é possível notar que García Márquez (2006) se aproveita de diversas características híbridas presentes no jornalismo literário, como o *estilo e voz autoral* (LIMA, 2009). Assim, ele explica, narra e aponta dados, questões e circunstâncias a partir de uma narrativa com características que são próprias a ele. Dessa forma, há trechos nos quais é possível encontrar o uso de adjetivação – traço que foge ao jornalismo convencional, sendo possível e melhor aceito no jornalismo literário –, por exemplo:

Na realidade, *este drama é infinito*. O Canal dos Ventos, que é o estreito que separa Cuba do Haiti, bem como a costa norte cubana, são zonas de navegação difícil, e só especialistas conseguem evitar *seus riscos incontáveis*. Essa é, no entanto, a rota obrigatória dos navios carregados de droga que vão da Colômbia aos Estados Unidos. Por outro lado, as embarcações mal têm condições de navegar, e só *pessoas muitos necessitadas e inexperientes* se atrevem a embarcar em semelhante aventura. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 451, grifos nossos).

Segundo Benjamin (1987), as narrativas têm, por natureza, uma dimensão utilitária. Pode haver, num texto, lições morais a partir de sugestões práticas, por exemplo. Mas também podem ser inseridas por meio de um provérbio ou uma

norma de vida. “De qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história [...]. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Na crônica analisada, ao final do texto, o que Reuter (2002) propôs como caráter *modalizante e ideológico* do autor-narrador do texto literário torna-se mais claro e imposto, na medida em que García Márquez (2006) aponta o que pensa sobre toda a situação e até se posiciona politicamente. Ele fala abertamente sobre o modo como os Estados Unidos tratam Cuba, sua crueldade política e a invenção de mentiras e exageros sobre o tráfico de drogas do país, por exemplo. Fala também sobre como os colombianos lidam com o tráfico e qual expectativa dos cidadãos:

Os colombianos, em compensação, não têm quem lhes escreva. Mas escrevem. “A única coisa que nossa querida Colômbia nos oferece é traficar maconha”, me disse um dos presos numa carta que me mandou para o México há pouco. “Para nós não passa de um trabalho fora da lei que, no entanto, nos permite não morrer de fome.” É difícil não pensar que este homem tem toda a razão.

[...]

As famílias destes presos, em todo caso, têm agora a oportunidade de apelar para o novo governo da Colômbia, que talvez tenha melhor coração do que o que acaba de sair para o bem de todos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 452).

Percebe-se, de modo geral, que os conceitos de Reuter (2002) e Leite (1985) – quanto ao narrador e o personagem no âmbito geral da literatura – na leitura da crônica de García Márquez (2006), elucidam como o autor consegue assinar seu texto expressando sua relação e opinião quanto à situação por ele apontada, através da sua voz presente na narrativa como personagem e narrador. Além disso, a análise do texto sob a ótica dos conceitos de Lima (2009), quanto ao jornalismo literário, também fornece o entendimento de como é construído um texto do gênero, como se porta (ou deve se portar) o autor diante de situações factuais cujos personagens são, em maioria, reais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise feita ajuda a enxergar de forma ainda mais clara o papel do narrador [e do] personagem em sua narrativa. Nota-se, então, que ao contrário do que ocorre na literatura ficcional (ou, pelo menos, não jornalística), na qual narrador e leitor são geralmente seres inventados, presentes no texto, que se relacionam com os presentes no não texto (LEITE, 1985), o autor do jornalismo literário tem presença não somente fora como também dentro de sua narrativa, inserindo-se muitas vezes como narrador, e até mesmo sendo abertamente ele mesmo personagem (por vezes, protagonista) da história contada.

Isto traz a noção da importância do espaço concedido ao escritor do gênero que, podendo ter voz própria, falar com o leitor, mostrar pontos de vista (e até mesmo julgar situações e/ou pessoas) e opiniões pessoais, consegue demonstrar imersão e conhecimento profundo nos temas que aborda, transformando o texto –

ainda que de cunho literário – em uma peça jornalística legítima. Nota-se, ainda, outra diferença fundamental na relação do autor como leitor do jornalismo literário (quando comparada aos demais gêneros literários): a verdade que é imposta e cobrada no texto, uma vez que há pressuposto de veracidade em todo e qualquer trabalho de caráter jornalístico.

Interessante ainda lembrar que, usado como exemplo neste estudo, Gabriel García Márquez, em 1995, criou uma Fundação que leva o seu nome e coroa, todo ano, os melhores trabalhos jornalísticos ibero-americanos no Prêmio Gabo (FUNDAÇÃO GABO, 2020). O Prêmio, considerado a maior honraria para o setor na América Latina, a homenagens, para além das categorias usuais no jornalismo como texto, imagem e cobertura, reconhece e premia a fundamental *inovação* dos textos jornalísticos, caráter sem o qual talvez não sobrevivesse o jornalismo literário.

## NOTAS

<sup>1</sup> “The literary quality of these works comes from the collision of worlds, from a confrontation with the symbols of another, real culture. Literary journalism draws on immersion, voice, accuracy, and symbolism as essential forces.”

<sup>2</sup> Segundo a autora, neste momento ela cita, especificamente, a obra *Estética* (LEITE, 1985, p. 10).

<sup>3</sup> “[...] na acepção genettiana, a metalepse, atualmente um conceito intermediário entre a retórica e a teoria da narração, indica a transgressão paradoxal dos limites entre realidades narrativas ontologicamente distintas, por exemplo, o mundo extratextual do narrador e o mundo onde vivem seus personagens” (CIVITARESE, 2010, p. 160).

<sup>4</sup> Apontando o que será tratado, as primeiras linhas do texto jornalístico devem gerar interesse de leitura. Dessa forma, logo no primeiro parágrafo de uma reportagem, por exemplo, o texto deve responder seis questões básicas: “quem?”; “o que?”; “como?”; “onde?”; “quando?”; “por quê?” (PENA, 2007, p. 48-51).

---

## Referências

---

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

ARNT, Héris. Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 46-52, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. p. 197-221.

CIVITARESE, Giuseppe. Metalepse ou a retórica da interpretação transferencial. *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 159-176, 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2010000300015](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2010000300015). Acesso em: 11 jun. 2020.

FUNDAÇÃO GABO. *Sobre a Fundação Gabo*. Disponível em: <https://fundaciongabo.org/es/institucion/acerca-de-la-fundacion-gabo/>. Acesso em: 10 out. 2020.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Também o humanitarismo tem seu limite. In: MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônicas 1961-1984*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 449-452.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: ática, 1985. Série Princípios.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri: Malone, 2009.

NECCHI, Vitor. A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, ano VI, n. 1, p. 99-109. jan./jun. 2009.

PAIM, Augusto Machado. A personagem-fonte no Jornalismo em Quadrinhos: entre a ficção e a não-ficção. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 1, p. 349-365, 2014.

PENA, Felipe. O jornalismo literário como gênero e conceito. *Revista Contracampo – Brazilian Journal of Communication*, Niterói, n. 17, p. 43-58, jul./dez. 2007.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

REUTER, Yves. *Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SACCO, Joe. Alguém aí pediu um manifesto? In: SACCO, Joe. *Reportagens*. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2016. p. 3-6.

SCHLAFMAN, Léo. Prefácio: García Márquez e suas paixões. In: MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônicas 1961-1984*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 11-14.

SIMS, Norman. The literary journalist. In: SIMS, Norman. *The literary journalist*. New York: Ballantine, 1984. p. 3-25.

---

### Para citar este artigo

---

MELO, Nara Rattes de; MAGALDI, Carolina Alves. Também o humanitarismo tem seu limite: aspectos e narrativa no jornalismo literário. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 1, p. 361-378, jan.-abr. 2021.

---

## As autoras

---

**Nara Rattes de Melo** é graduada em Comunicação Social (UFJF), graduanda em Letras – Tradução inglês/português (UFJF), mestranda em Estudos Literários (UFJF). **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-6862-2047>.

**Carolina Alves Magaldi** é professora adjunta da Faculdade de Letras (UFJF), membro do colegiado do PPG Letras – Estudos Literários (UFJF). **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-1240-2026>.

### **Apoio e financiamento:**

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).