

**HISTÓRIAS QUE A VIDA INVENTA: REFLEXÕES SOBRE O SUSPENSE EM
RELATO DE UM NÁUFRAGO**

Matheus Torreão Farias¹

Resumo:

O presente artigo se propõe a discutir a tensão narrativa e o suspense na reportagem *Relato de um Náufrago*, bem como a opção de seu autor, Gabriel García Márquez, de reconstruir o depoimento de seu entrevistado Luis Alejandro Velasco em primeira pessoa. Para tal, nos apoiaremos inicialmente em uma teoria ampliada da leitura que apontará para o caráter imaginário invariavelmente implicado na construção de uma consciência histórica, a partir dos estudos de Paul Ricoeur e Wolfgang Iser. Em seguida, problematizaremos de maneira mais específica a questão dos suspense na narrativa de imprensa, tendo como fundamento os trabalhos de Raphaël Baroni, Jules Gritti e Umberto Eco.

Palavras-chave: García Márquez. *Relato de um Náufrago*. Jornalismo. Ficção. Suspense.

Essa outra realidade

“O prêmio Nobel de Literatura de García Márquez é também especialmente um Prêmio Nobel de Jornalismo”, declarou certa vez o jornalista argentino Jorge Timossi (SIMS, 1992, p. 3, trad. livre). E tem, de fato, razões concretas para afirmá-lo: embora reconhecido majoritariamente por sua ficção, García Márquez não só possui uma extensa produção de textos jornalísticos como jamais deixou o ofício por um tempo largo o suficiente para que nos permitíssemos delinear onde acaba o jornalista e começa o - por assim dizer - ‘escritor’.

Muito ao contrário, ambas as competências sempre se relacionaram para formar as bases de sua escrita: a ficção enriquecendo seu repertório de recursos estilísticos e narrativos que serviriam ao seu trabalho como repórter; e o jornalismo lhe oferecendo,

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: matheustorreao@gmail.com.

mais que contato com diversos mundos, experiência e intimidade com os detalhes técnicos da apuração que emprestariam traços realistas ao seu consagrado universo “mágico”. Inclusive, grande parte da geração que com ele foi responsável por engendrar aquilo que hoje chamamos de nova narrativa hispano-americana – dentre eles Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejandro Carpentier e Julio Cortazar, também, começaram a carreira como jornalistas. García Márquez ilustra:

O jornalismo me ensinou recursos para dar validez a minhas histórias. Dar lençóis (lençóis brancos) a Remedios, a bela para fazê-la subir aos céus, ou dar uma taça de chocolate (de chocolate e não de outra bebida) ao padre Nicanor Reina antes que ele se eleve dez centímetros do solo são recursos ou precisões de jornalista, muito úteis (GARCÍA MARQUEZ, 1982, p. 49, trad. livre)

Tais artifícios retóricos encontrados na superfície do texto, no entanto, embora sirvam como indícios mais evidentes dos empréstimos mútuos de que se beneficiaram seus escritos jornalísticos e ficcionais, não dão conta de uma questão maior que permeia sua obra. Ao afirmar, no que cabe a sua ficção, que “não há uma só linha em seus romances que não seja baseada em realidade” (*ibid*, p. 51), e que, no que cabe ao seu ofício de periodista, é perfeitamente possível “entrevistar alguém como se escreve uma novela ou poema” (SIMS, 1992, p. 163) – selecionando as partes que melhor interessarem ao repórter para que este em seguida as reconstrua literariamente –, García Márquez aponta para níveis mais profundos de miscigenação entre as narrativas jornalísticas e ficcionais que produziu. Nesta seguinte declaração, talvez, fiquem mais claras as convicções do escritor quanto ao embaçamento das fronteiras que separam os dois gêneros:

(...) minha vocação e minha aptidão são de narrador nato. Como os contadores dos povoados, que não podem viver sem contar algo. Real ou inventado, isso não importa. A realidade para nós não é só a que aconteceu, mas também e sobretudo, essa outra realidade que existe pelo simples fato de contá-la. (...) O problema essencial dos comunicadores não é sequer que nossa mensagem seja verdade, mas que acreditem em nós (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, trad. livre).

Ao considerar, portanto, “essa outra realidade” engendrada pela narrativa como problema maior da comunicação, que se sobrepõe inclusive ao problema do “acontecimento em si”; e defender que a crença será a dimensão primordial que mediará a relação desta realidade alternativa com o leitor, García Márquez vai mais longe: sob o aspecto de que ambos são fundamentalmente narrados, podemos conceber fato e ficção como universos indistintos. Resta a tal realidade outra criada a partir da performance narrativa, sendo assim, se fazer crível: seja no contrato de leitura que se materializa ao tomarmos uma informação jornalística como um dado factual ou o pacto de suspensão da descrença que nos permite lidar com as extravagâncias da ficção sem nos sentirmos, necessariamente, “enganados”. Esta colocação de García Márquez é bastante elucidativa quanto ao papel crucial de uma teoria da leitura para compreendermos mais apropriadamente as mestiçagens da história e da ficção – tarefa que consideramos importantes para preceder o objetivo final deste artigo: a tensão narrativa e o suspense na reportagem *Relato de um Naufrago* (1955).

Paul Ricoeur (2012), neste mérito, defenderá que só a partir de uma abordagem mais abrangente do ato de recepção, que desconstruiria a noção clássica de representação, poderíamos saltar da total dissimetria para a apontarmos pontos de convergência entre as duas categorias. Uma vez que não somos “menos leitores de histórias do que de romances” (p. 316), caberá a uma teoria ampliada do ato de leitura descrever a fenomenologia que se dá na recepção de uma narrativa, seja esta real ou ficcional.

Assim sendo, nos desvencilhamos da noção clássica aristotélica de representação quando a leitura deixa de ocupar um papel passivo ao qual caberia meramente decifrar uma realidade concreta pintada através da mimese – cuja hermenêutica não deixaria espaço para grandes desuniformidades – para evidenciar-se como evento; ou, ainda, como *performance*. A mimese então não descreveria mais a apreensão de um mundo onde até o que foge à percepção seria inteligível, mas, ao invés disto, um “modo de criação de mundo” (ISER, 2002, p. 108) – noção onde cabe perfeitamente esta outra

realidade que se cria quando contamos uma história, como proposta por García Márquez. A relação deste mundo paralelo com o leitor, sob o olhar de Wolfgang Iser (2002), poderia por sua vez ser compreendida como uma espécie de jogo: performance através da qual cabe ao receptor ativar o texto – “esta máquina preguiçosa que pede que façamos parte do trabalho por ela”, nas palavras de Umberto Eco (1994, p. 55) – para que passe da mera potencialidade da escritura adormecida ao evento constitui sua recepção.

O texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável... não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto (ISER, 2002, p. 107).

Tal defesa do “fim da representação”, no sentido foucaultiano que Iser toma por empréstimo, encontrará coro nos estudos de Ricoeur. Este também incorrerá na ideia de “outros mundos” para descrever a dimensão fenomenológica na qual a narrativa está circunscrita – mais precisamente, no evento da leitura como aquele que promove o entrechoque do mundo do texto com o mundo do leitor. Este encontro será, como antes dito, comum às narrativas histórica e ficcional. Diante do dilema da preteridade – uma vez que, à toda narrativa acabada, caberá necessariamente situar-se no passado – seria ingênuo simplificar o conceito de “realidade” como aquilo que foi testemunhado:

Dizer que certo acontecimento relatado pelo historiador pôde ser observado por testemunhas do passado não resolve nada: o enigma da preteridade é simplesmente deslocado do acontecimento relatado para o testemunho que o relata. O *ter-sido* é problemático na medida exata em que não é observável, quer se trate do ter-sido do acontecimento ou do ter-sido do testemunho. A preteridade de uma observação não é observável, mas sim memorável (2012, p. 267).

Difícil não relacionar tal postulado como outra citação de García Márquez (2005, p. 06) – a que dá início a sua autobiografia, *Viver Para Contar*: “A vida não é a que vivemos, sim a que recordamos e como recordamos para contá-la”. Isto não significa dizer, no entanto, que ao lidar com o problema – em certa dimensão, irresolúvel – do tempo narrado estejamos negando qualquer disjunção entre o passado real e universo da ficção – o que seria, até segunda ordem, um desvario. O que denunciemos aqui é o caráter imaginário inerente ao processo de figuração que se fará necessário para a leitura de uma narrativa, esteja esta na forma de um livro de história ou de um romance.

O primeiro aspecto constitutivo deste fenômeno que Ricoeur (2012) chamará de ficcionalização da história toma como ponto de partida, não paradoxalmente, a tese mais realista na qual se fundamentará a consciência histórica. Esta só se faz possível graças a dispositivos que serão responsáveis por *reinscrever* o tempo vivido – o tempo narrativo, “com presente” – na cronologia do tempo cósmico – o tempo do universo, meramente sucessivo ou “sem presente”. Tal ação de reinscrição só se fará possível a partir de determinados conectores – o relógio, o calendário – que reconfiguram o tempo cósmico em um tempo social denotável. Por seu turno, estes conectores são acionados através de uma leitura interpretativa de signos, dando luz ao esquema analogizante necessário para que estes dois tempos, o cósmico e o fenomenológico, entrem em conjunção. Invariavelmente, sendo assim, todo o processo em que consiste a datação histórica demandará uma performance imaginária para ser efetivado.

Observaremos o fenômeno se manifestar ainda – e de maneira ainda mais evidente – se nos debruçamos sobre os empréstimos que significações particulares à narrativa ficcional acabariam por entrelaçar ao repertório historiográfico. A principal manifestação destas significações emerge com o acionamento da função metafórica que Ricoeur associaria a um “ver-como”: através dela, será possível notarmos traços de tragédia, comédia ou ironia em uma determinada sucessão de eventos históricos, uma vez que a performance mimética dos gêneros ficcionais nos desvelaria traços de armação intrigante comuns à história e às tradições literárias.

Concordando com tal premissa, damos suporte a declaração de García Márquez: a partir do momento em que uma outra realidade é criada quando narramos, e é um ver-come que orientará o receptor a categorizar a natureza de um determinado texto, resta enfim à dimensão contratual sustentar a ponte que liga o texto ao seu leitor:

Podemos *ler* um livro de história *como* um romance. Com isso, entramos no pacto de leitura que institui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado. Em virtude desse pacto, o leitor abaixa a guarda. De bom grado, suspende sua desconfiança. Confia. Está pronto para conceder ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas. ... Os historiadores modernos... não deixam de recorrer, de formas mais sutis, ao gênio romanesco... O historiador não se proíbe “pintar” uma situação, “restituir” uma cadeia de pensamento e dar a esta a vivacidade de um discurso interior (2012. p. 323).

Tendo melhor compreendido as considerações de García Márquez quanto ao ofício do contador de histórias – seja este historiógrafo ou ficcionista – a partir de certos predicados básicos de uma teoria da leitura, nos consideramos agora um tanto mais aptos para aportar em nosso ponto de chegada: o problema da tensão narrativa e do suspense na narrativa jornalística. Para tratá-lo, usaremos como objeto a grande reportagem *Relato de um Náufrago*.

Histórias que a vida inventa

A razão da escolha por este texto se deve a um recurso narrativo específico: trata-se de uma autoproclamada reportagem que se vale de um narrador homodiegético para reconstruir literariamente o relato de seu entrevistado. Em outras palavras, García Márquez (2005, p. 459) escreve em primeira pessoa, como se sua fonte falasse diretamente com o leitor, reproduzindo o “monólogo interior de uma aventura solitária”, sem no entanto reproduzir “uma só sentença” inteira que lhe foi dita (SIMS, 1992, p. 163).

Desafiando os predicados da exatidão que deveriam guiar uma pretensa representação histórica “realista”, García Márquez converte seu entrevistado em

personagem para, a partir daí, poder contar a história como se o mesmo nos falasse – temos aqui, portanto, uma amostra bastante alegórica da “vivacidade de um discurso interior” buscada pelos historiadores, como exposta por Ricoeur.

A primeira justificativa de García Márquez (2012) para se valer da estratégia narrativa da homodiegese está no prefácio da primeira publicação da obra na forma de livro, em 1970 – quinze anos depois de sua publicação seriada em catorze capítulos consecutivos e diários no jornal *El Espectador* de Bogotá, onde a reportagem foi lançada ainda com a assinatura do naufrago Luis Alejandro Velasco. Explicando o processo de entrevista com o marinheiro que levou a feitura da narrativa, García Márquez incorre na preocupação com a dimensão contratual que estabeleceria ou não uma relação de confiança entre leitor e texto:

Em 20 sessões de seis horas diárias, durante as quais eu tomava notas e soltava perguntas capciosas para detectar suas contradições, logramos em reconstruir o relato compacto e verídico de seus dez dias no mar. Era tão minucioso e apaixonante, que meu único problema literário seria conseguir que o leitor acreditasse. Não só por isso, mas também por que nos pareceu justo, concordamos que fosse escrito em primeira pessoa e assinado por ele (p. 10, trad. livre).

As preocupações com a veridicidade do texto, na realidade, tinham uma dupla face: não só se tratava de um relato em si repleto de situações improváveis, mas de um enfrentamento direto com a versão oficial da marinha em pleno regime militar (que atribuía o naufrágio a uma tormenta, tendo este ocorrido na verdade graças ao excesso de peso causado por uma carga de contrabando). Inclusive, se a dimensão curiosa da excepcionalidade acontecimental – são dez dias que passa o naufrago sem comer nem beber – foi uma das razões do interesse público pela obra, a dimensão política do confronto à palavra oficial da ditadura não teria sendo menos. Diante da tamanha repercussão que a reportagem obteve na época, quase dobrando a circulação do *El Espectador*, García Márquez (2005, p. 464) acredita que o interesse dos leitores foi

chamado a princípio “por motivos humanitários, seguiu por razões literárias e ao final por considerações políticas, mas sustentado sempre pela tensão interna do relato”.

Justo sobre a questão da tensão narrativa, e não à toa – única constante, segundo García Márquez, a manter o envolvimento do público ao longo dos catorze dias de recepção seriada da obra – recairá nossa atenção a partir de agora. Abordando o problema específico do suspense na narrativa de imprensa, Jules Gritti (2009) inicia sua reflexão trazendo impressões análogas àquelas de Ricoeur no que diz respeito aos recursos diegéticos a que estão submetidas tanto a narrativa ficcional quanto a factual.

À primeira vista, a diegese de um conto, de uma obra dramática, de um filme... parece diferir da de uma narrativa de jornal: a primeira emana de uma criação fabuladora, a segunda é comandada pelo dia-a-dia do acontecimento: na primeira, o “suspense” é manipulado, na segunda, inteiramente dado... entretanto “seja a ação vivida ou representada, é suscetível as mesmas apreciações, cai sob as mesmas categorias”². No instante em que o acontecimento é apresentado, o vivido transmuta-se em representado, o dado circunstancial é apreendido segundo as “categorias” da narrativa (GRITTI, 2009, p. 164)

Gritti apontará, em seguida, para a “narrativa-procura” – marcada pela disjunção entre Sujeito e Objeto, cuja força vetorial do desejo levaria o primeiro a perseguir o segundo – como uma dessas categorias que partilhariam da mesma estrutura que determinadas narrativas de imprensa. Tomando o Relato de um Náufrago como caso de estudo, o marinheiro (Sujeito) naufragado buscaria ser resgatado para a terra firme (Objeto).

De um lado, neste eixo da transitividade em que o Sujeito procura a conjunção com seu Objeto, se estabelecerá uma estrutura paradigmática na qual dois desfechos se opõem e cuja conclusão permanece em suspenso – se alternam os sinais de resgate próximo, como o avião que no segundo dia do naufrágio sobrevoa a balsa; e de enfraquecimento físico, como as alucinações que Velasco vai apresentando com uma frequência cada vez maior ao longo da narrativa. Os primeiros indicam a possibilidade

² Gritti cita Henri Gouthier, *Théâtre et Existence*, Aubier, 1952, p. 13.

de triunfo do Sujeito em sua procura pelo Objeto, a terra firme; os segundos, a possibilidade de que isto talvez nunca aconteça, ou, ao menos, não com o marinheiro ainda em vida.

De outro lado, está o eixo sintagmático, que opõe termos antagônicos embora a conclusão permaneça inalterada independente do termo que se revelará vitorioso. Embora, no concernente ao eixo paradigmático, os diferentes finais das histórias permaneçam em suspenso apenas como uma virtualidade – se lemos seu testemunho, é porque Velasco chegou em terra firme – a forma *como* o protagonista sucederá em sua busca ainda é desconhecida para o leitor, estando as diferentes potencialidades inscritas no eixo sintagmático sujeitas à indeterminabilidade.

Tendo consciência disto, García Márquez explora sem reservas a imaginação de seu espectador. Tomemos como exemplo o final do oitavo capítulo da reportagem, em que o marinheiro faminto se destempera após um tubarão lhe furtar um peixe fresco:

O tubarão havia levado minha presa. Enfurecido, louco de desespero e de raiva, agarrei então um remo e descarreguei um golpe tremendo na cabeça do tubarão, quando voltou a passar junto à borda. A fera deu um salto. Se voltou furiosamente e com uma só mordida, seca e violenta, despedaçou e tragou metade do remo (2012, p. 98).

Como nos romances de folhetim, para saber a resolução desta intriga o leitor teria de esperar pelo dia seguinte e comprar um novo jornal. Umberto Eco (1994, p. 56) dirá que esta estratégia retórica da suspensão é o que leva o leitor a dar “passeios inferenciais”, como se autor sugerisse: “Agora tente *você* continuar...”. Este recurso narrativo se fundamentará, primordialmente, em uma demora – ou na noção de *delectatio morosa*, termo utilizado para descrever o prolongamento da liturgia sexual que Eco tomará emprestado. Esta intenção fica clara quando García Márquez nos narra em sua autobiografia o seguinte diálogo com seu editor, Don Gabriel, no momento em que a reportagem era publicada no periódico El Espectador:

- Diga-me uma coisa, xarazinho – me perguntou –, quantos capítulos terá o naufrago?
Estávamos no relato do sétimo dia... De modo que nos faltavam outros sete capítulos.
Don Gabriel se escandalizou.
- Não xarazinho, não – reagiu crispado –. Tem que ter pelo menos cinquenta.
(2005, p. 462).

O interesse do editor para que a narrativa fosse estendida em meio a tamanha repercussão popular, naturalmente, nos faz crer que haveria uma inegável motivação comercial por trás do prolongamento da história e do final em suspense que separa cada capítulo de seu sucessor. Eco, por sua vez, buscará de desvincular o suspense de uma pressuposta vulgarização à qual se encontra frequentemente associado, estando sob tal viés reservado a uma literatura popularesca, vendida e aquém das tradições eruditas.

(...) não devemos cometer o erro de pensar que os sinais de suspense são característicos unicamente dos folhetins baratos ou dos filmes comerciais. O processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens (1994, p. 58).

Eco incorre portanto na prerrogativa aristotélica de que a catástrofe e a catarse devem ser precedidas por um longo caminho – no caso de *Relato de um Naufrago*, este retrará as ameaças naturais e o agravamento dos sinais de enfraquecimento físico decorrentes da inanição e da insolação às quais Velasco esteve sujeito – o *prolongamento da sua injúria* do herói que nos leva a viver junto com o protagonista o clímax do aportar em terra firme. Raphaël Baroni, em seus estudos sobre a dimensão ética e estética da tensão narrativa, trará uma percepção análoga.

Embora admita o aspecto mercadológico do enredo, Baroni refuta a crítica trivial à tensão narrativa como algo exclusivamente associado aos “hábitos comerciais e ideológicos de nossa sociedade, que recomenda ‘jogar fora’ a história, uma vez que tenha sido consumida” (BARTHES *apud* BARONI, 2014, p. 63). Ora, se uma vez devorados os fascículos de *Relato de um Naufrago* perdessem o valor, não teríamos,

“em frente ao edifício uma de leitores que compravam os números atrasados para conservar a coleção completa” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 11). Além do que, como o autor também autor, o interesse pelo prolongamento da história não partia apenas das partes diretamente interessadas pelo aumento da circulação do jornal, mas de um clamor popular.

Outro argumento da crítica ao *storytelling* – ou como descreve García Márquez, ao ofício dos contadores de histórias – a ser questionado por Baroni será aquele que opõe a imersão estética da hipotipose a qualquer juízo racional. O autor dirá contrário: ao invés de óbice para um pretense “realismo total”, a dimensão sensível do acontecimento seria indispensável para uma identificação entre sujeitos; por seu turno, necessária à manifestação plena da dimensão ética do acontecimento. Assim sendo, admitimos a falibilidade do plano exclusivamente lógico para tratar das questões morais, ao mesmo tempo em que não isentamos o plano emocional de sua vulnerabilidade às refutações da razão.

Seguindo o mesmo raciocínio, desconstruímos outra crítica à imersão narrativa que condena a perspectiva singularizada do fato histórico, sob a alegação de que esta lhe furtaria a inteligibilidade. Isto porque contar a história do ponto de vista do indivíduo confere a profundidade humana que permite ao leitor apreender a experiência sensível de um sujeito em conjunção com a dimensão ética do acontecimento, a partir do momento em que a narrativa refigura o tempo em sua “unidade infinitesimal” que “escapa à esquematização do historiador” (COHN *apud* BARONI, 2014, p. 72).

Podemos retomar inclusive o pensamento de Ricoeur (2012, p. 321), quando este diz de maneira ainda mais geral que “toda inteligência histórica se enraíza na capacidade que um sujeito tem de transportar para uma vida psíquica alheia”. Defendemos aqui, novamente, que tal competência imaginária implicada não só fortalece o projeto realista da historiografia ao invés de deslegitimá-lo, como também permite que o caráter ético imbricado experiência se manifeste. Através do suspense, que virtualiza diferentes possíveis articulados pela intriga e resiste mesmo quando temos por certo o termo vitorioso no eixo paradigmático do esquema proposto por Gritti

– ou, em termos simplificados, quando sabemos o desfecho da narrativa –, o leitor é desafiado a dar os passeios inferenciais que o levarão situar-se em meio aos mesmos dilemas de conduta que afligem sujeitos ficcionais e/ou históricos.

Com este artigo concluímos, portanto, que a tensão narrativa e o monologismo da homodiegese presentes em *Relato de um Náufrago* não furtam a reportagem de sua dimensão realista, racional e ética; pelo contrário: ajudam a criar as condições necessárias para que esta possa se manifestar sem desvincular-se das complexidades associadas a experiência sensível de seu protagonista. Ao cinismo do historiador inventado por Jean-Paul Sartre – nas palavras do desencantado Roquentin, na vida, “nada acontece” – García Márquez (2005, p. 466) haveria de responder, ainda sobre a aventura de Velasco: “Não nos foi possível encontrar outra história como aquela, porque não era das que se inventam no papel. Quem as inventa é a vida, e quase sempre aos golpes”.

Referências

- BARONI, Raphaël. A Tensão Narrativa Através dos Gêneros: questões éticas e estéticas do suspense. In: PICADO, B; MENDONÇA, C; CARDOSO FILHO; J (Orgs.). **Performance e Experiência Estética**. Salvador: Edufba, 2014. p. 63-82
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.
- _____. **Relato de un naufrago**. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- _____. Sofismas de distracción. **Sala de Prensa**. v. 2, n. 29, mar. 2001. Disponível em: <<http://saladeprensa.org/art201.htm>>. Acesso em 18 de julho de 2014.
- _____. **Viver para contar**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GRITTI, Jules. Uma Narrativa de Imprensa: os últimos dias de um ‘grande homem’. In et al.: **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 170-181
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In et al.: **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa Vol 3**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SIMS, Robert. **The First Garcia Marquez: a Study of His Journalistic Writing from 1948 to 1955**. New York: University Press of America, 1992.