UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

ANA PAULA RAMOS PATROCÍNIO

Modos de leitura de *Operación Masacre*: ficção e autofiguração autoral em perspectiva
(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2018

ANA PAULA RAMOS PATROCÍNIO

Modos de leitura de *Operación Masacre*: ficção e autofiguração autoral em perspectiva

Dissertação 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, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Pm PATROCÍNIO, Ana Paula Ramos
Modos de leitura de Operación Masacre: ficção e
autofiguração autoral em perspectiva / Ana Paula
Ramos PATROCÍNIO ; orientador Pablo Fernando
GASPARINI. - São Paulo, 2018.
259 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Operación Masacre. 2. Rodolfo Walsh. 3.
Testemunho. 4. Não-ficção. 5. Autofiguração autoral.
I. GASPARINI, Pablo Fernando, orient. II. Título.

PATROCÍNIO, Ana Paula Ramos. **Modos de Leitura de *Operación Masacre***: ficção e autofiguração autoral em perspectiva. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Em um vídeo da Monja Coen, ela diz que se pensarmos na vida como uma ponte, as pessoas que estão conosco no início da ponte, geralmente não estarão no final. Mas sempre haverá alguém ao nosso lado. Para mim, essas palavras se refletem perfeitamente na conclusão desta dissertação, pois muitas pessoas estiveram comigo nesse período tão intenso e importante.

Conforme a música *Canção da América*, de Milton Nascimento: “amigo é coisa para se guardar do lado esquerdo do peito, dentro do coração”. Com essas belas palavras, incio meus sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini, por confiar em mim e neste trabalho acadêmico, sendo sempre muito paciente e compreensivo comigo a cada nova revisão e correção.

À Prof^a. Dr^a. Ana Cecilia Olmos, por todos os ensinamentos e todas as indicações ao longo de nossa jornada em meu período de Monitoria. Agradeço também pelas valiosas indicações e correções para a reformulação desta dissertação em meu exame de qualificação.

À Prof. Dra. Silvia Cattoni, da Universidade Nacional de Córdoba, pelo maravilhoso curso ministrado na USP, – o qual tive a honra de participar –, e pelas valiosas indicações e correções para a reformulação desta dissertação em meu exame de qualificação.

À CAPES, que me possibilitou mais tempo para a realização da pesquisa e para a escrita desta dissertação. Esse período me deu a oportunidade de crescer mais acadêmica e pessoalmente, tornando esse trabalho mais bem elaborado do que poderia ser sem o tempo necessário para as reflexões desta pesquisa.

A Deus, por me permitir chegar até aqui e sentir cada instante de vida.

A Buda, por deixar ensinamentos na Terra, os quais me permitiram a autorreflexão, o que me ajudou muito a ser uma pessoa em transformação e que ama a vida.

À Damiana Fátima Ramos, minha mãe, por ser a ponte sagrada entre mim e a vida; e por cada cuidado e atenção ao longo de minha existência.

À Nataly Aparecida Patrocínio, minha irmã, por cada momento de apoio, de afeto e de amor, sempre tão importantes para mim.

À Maria da Conceição Uvaldo, por cada momento de apoio psicológico e por me permitir um novo olhar à vida.

Ao Júlio César da Silveira Rodrigues, pelos 10 anos de amizade, por cada momento que compartilhou comigo reflexões sobre esta dissertação, pelas muitas revisões e por cada risada que nos une.

À Camila Paulo, pelos 5 anos de amizade, os quais foram repletos de amor e de reflexões. Por cada vez que estive ao meu lado em momentos de alegria e de tristeza. Por me ensinar tantas coisas preciosas que levarei comigo eternamente.

Ao Jonas Costa Saldanha, pelos nossos 10 anos de amizade. Por ter sido um amigo que fez de mim uma pessoa mais regrada e dedicada, por cada momento de alento durante nossa graduação. Agradeço também pelo apoio e pelas revisões dos últimos tempos.

À Carla Jaqueline Inada, não só pelos 20 anos de amizade, ainda que nem sempre próximas, como também por todo o apoio e o carinho nos últimos tempos.

À Capitu e à Bella, pela companhia cotidiana e por fazerem meus dias mais felizes.

À Mari, por cada momento de reflexão sobre esta dissertação e por me possibilitar um novo olhar sobre o mundo.

À Gabriele Franco, por cada momento que se preocupou comigo durante a pós-graduação, sempre com avisos e dicas. Pela revisão e por cada momento de apoio.

À Marcelle Meisen, pelo abstract e por cada momento de alegria e de angústia nos corredores da Letras.

À Andressa Molina, que mesmo sem saber tornou meu primeiro semestre de 2018 melhor e mais feliz.

Ao Ariel Burgos, por buscar a campanha jornalista de *Operación Masacre* na Argentina, fotografar e me enviar, possibilitando-me anexos complementares às fotografias dos jornais de *Revolución Nacional*, o que facilitará a leitura dos artigos utilizados como *corpus* desta dissertação.

À Marisa e Alexandre, da Santos e Faganello Advogados, aos quais agradeço não só pelos anos de confiança e dedicação com seu trabalho como advogados, como também

por me possibilitarem a impressão desta dissertação de Mestrado em seu escritório, ajudando-me com os custos.

À Daniela da Silva e à Jéssica Almino, por me possibilitarem a impressão desta dissertação para a revisão final.

À Dora, ao Júnior e, sobretudo, à Edith, do Departamento de Letras Modernas da USP, por cada momento de ajuda, sobretudo diante de meus descuidos com determinados prazos, sempre tendo o cuidado e a preocupação de nos lembrar destes por e-mail.

À Fernanda Alfonsi e ao Luli, por oferecerem tão genuinamente sua ajuda para revisar esta dissertação. E à Fernanda por cada apoio, diálogo, conselho e risada ao longo dos últimos anos.

À Andrea D. Mori, por cada momento compartilhado nos últimos tempos e por me ajudar nos dias em que tanto precisei, mostrando-se sempre tão gentil e amiga.

À Laysi Praxedes, pelo constante apoio, pelas reflexões e alegrias ao longo da graduação e por estar ao meu lado em momentos de necessidade.

Aos professores e alunos que tive, tenho e terei ao longo da vida, pelos ensinamentos que constantemente me formam enquanto pessoa.

À memória do Professor Fernando Teixeira, de Literatura brasileira do Curso Objetivo, não só pelas aulas, como também por cada momento de reflexão sobre a vida em que ele me emocionou antes de chegar ao curso de Letras na USP, em 2008.

À Stefânia E. N Lombardo, que mesmo distante foi muito importante em minha vida, apresentando-me a literatura no 6º ano do ensino fundamental. Sua amizade, as trocas de reflexões sobre romances e poemas durante a adolescência e sua insistência em me lembrar que precisávamos estudar muito para sair de uma escola pública para chegar à USP foram motivações imprescindíveis para que hoje eu seja formada em um curso que amo e para este Mestrado em uma área que é a minha paixão.

À USP, pelos anos de apoio Moradia e pelas bolsas concedidas, que me possibilitaram terminar uma graduação. Sem essa ajuda, ser-me-ia muito difícil concluir o curso, já que teria de trabalhar para me sustentar, o que implicaria em uma menor qualidade acadêmica e em mais tempo de graduação.

Tudo o que você podia ser

Com sol e chuva você sonhava
Que ia ser melhor depois
Você queria ser o grande herói das estradas
Tudo que você queria ser

Sei um segredo
Você tem medo
Só pensa agora em voltar
Não fala mais na bota e no anel de Zapata
Tudo que você devia ser
Sem medo

Não se lembra mais de mim
Você não quis deixar que eu falasse de tudo
Tudo que você podia ser
Na estrada

Ah! Sol e chuva
Na sua estrada
Mas não importa, não faz mal
Você ainda pensa e é melhor do que nada
Tudo que você consegue ser
Ou nada

Não importa, não faz mal
Você ainda pensa e é melhor do que nada
Tudo que você consegue ser
Ou nada!

Composição: Lô Borges / Márcio Borges
Voz: Milton Nascimento

“Es posible que, al fin, me convierta en un revolucionario. Pero eso tiene un comienzo muy poco noble, casi grosero. Es fácil trazar el proyecto de un arte agitativo, virulento, sin concesiones. Pero es duro llevarlo a cabo. Exige una capacidad de trabajo que todavía no poseo”.

(Rodolfo Walsh, Papeles personales, 1968)

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar os modos de leitura de *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh (1927-1977), e de seus textos prévios publicadas no jornal *Revolución Nacional*, nos dias 15 de janeiro e 29 de janeiro de 1957. A dissertação analisa as formas como foram lidas as antecipações do livro (em geral como denúncias, notícias e reportagens), concluindo que as nomenclaturas utilizadas não fazem jus às técnicas (fundamentalmente ficcionais) e aos procedimentos manipulados por Walsh nesse jornal. Quanto ao livro, a dissertação demonstra como a crítica acadêmica o considerou basicamente como Testemunho (Rama, 1976; Piglia, 1987; Viñas, 1996) e/ou como Não-ficção (Sánchez, 1992; Bocchino, 2004; 2007). A partir dessas leituras, a dissertação estuda como o gênero Não-ficção usa-se de técnicas do Realismo, enquanto o Testemunho rechaça tais técnicas em nome do caráter irrepresentável da experiência traumática. Diante de tais considerações, a dissertação compara as estratégias de Walsh para retratar as cenas de violência com as de outras obras dos gêneros Testemunho e Não-ficção. Assim, mediante as análises das técnicas de cada gênero, o trabalho conclui que, igualmente ao que acontecia nos textos prévios publicados no jornal, Walsh compõe a narrativa do livro por meio de técnicas ficcionais, sobretudo a autofiguração autoral, que constitui o principal assentamento de sua verossimilhança.

Palavras-chave: *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh, Testemunho, Não-ficção, Autofiguração autoral.

ABSTRACT

PATROCÍNIO, Ana Paula Ramos. **Modes of reading *Operación Masacre*: fiction and authorial self-figuration in perspective.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

This study aims at analyzing the modes of reading *Operación Masacre* (1957), from Rodolfo Walsh (1927-1977) and his previous texts published in the newspaper *Revolución Nacional* on January 15th and January 29th in 1957. The dissertation analyzes the modes in which anticipations of the book were read (generally as denunciations, news and reportings), concluding that the nomenclatures used do not do justice to the procedures and techniques (fundamentally fictional) used by Walsh in that newspaper. With regard to the book, the dissertation demonstrates how the academic criticism considered it basically as a Testimony (Rama, 1976; Piglia, 1987; Viñas, 1996) and/or as Non-fiction (Sánchez, 1992; Bocchino, 2004; 2007). From these readings, the dissertation examines how the Non-fiction genre uses techniques from Realism, while the Testimony rejects those techniques in the name of the unrepresentable nature of the traumatic experience. Based on these considerations, the dissertation compares the strategies of Walsh to depict the scenes of violence to the strategies of other works of the Testimony and Non-fiction genres. Thus, through the analysis of the techniques in each genre, this work comes to the conclusion that, similarly to what happened in the previous texts published in the newspaper, Walsh composes the narrative of the book with fictional techniques, mainly the authorial self-figuration, which constitutes the main registration of its verisimilitude.

Key words: *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh, Testimony, Non-fiction, Authorial self-figuration.

RESUMEN

PATROCÍNIO, Ana Paula Ramos. **Modos de lectura de *Operación Masacre***: ficción y autofiguración autoral en perspectiva. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Este trabajo se propone a analizar los modos de lectura de *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh (1927-1977), e de sus textos previos publicados en el periódico *Revolución Nacional*, los días 15 de enero y 29 de enero de 1957. La disertación analiza las formas como fueron leídas las anticipaciones del libro (en general como denuncias, noticias y reportajes), concluyendo que las nomenclaturas utilizadas no se hacen merecedoras de los procedimientos y de las técnicas (fundamentalmente ficcionales) manipuladas por Walsh en este diario. En cuanto al libro, la disertación demuestra como la crítica académica lo consideró básicamente como Testimonio (Rama, 1976; Piglia, 1987; Viñas, 1996) y/o como No-ficción (Sánchez, 1992; Bocchino, 2004; 2007). Desde estas lecturas, la disertación estudia como el género No-ficción se usa de las técnicas del Realismo, mientras el Testimonio rechaza esas técnicas en nombre del carácter irrepresentable de la experiencia traumática. Frente a las dichas consideraciones, la disertación compara las estrategias de Walsh para retratar las escenas de violencia con las de otras obras de los géneros Testimonio y No-ficción. Así mediante los análisis de las técnicas de cada género, el trabajo concluye que, igualmente al que ocurría en los textos previo publicados en el periódico, Walsh compone la narrativa del libro por medio de técnicas ficcionales, sobre todo la auto-figuración autoral, que constituye el principal asentamiento de su verosimilitud.

Palabras-clave: *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh, Testimonio, No-ficción, Autofiguración autoral.

Sumário

Considerações iniciais.....	15
1. Técnicas da ficção em <i>Operación Masacre</i> e nos textos prévios.....	23
1.1. Jornalismo <i>versus</i> Literatura na composição da retórica ficcional.....	24
1.1.1. As muitas vozes do autor implícito em <i>Operación Masacre</i>	28
1.1.2. O controle da distância.....	34
1.1.3. O autor implícito em cena.....	40
1.2. O policial como modelo.....	63
1.2.1. A dramatização do autor.....	78
2. Modos de leitura 1: como os jornais <i>La Nación</i> e <i>El Plata</i> leram Walsh (e vice-versa).....	92
2.1. A verdade dissimulada: <i>La Nación</i> e <i>El Plata</i> na leitura de Walsh.....	95
2.2. Cada qual com seu igual: como <i>La Nación</i> e <i>El Plata</i> leram Walsh.....	103
2.3. A construção da verossimilhança no jornalismo e na Não-ficção.....	112
2.4. “Marcelo” segundo os jornais e segundo Walsh.....	125
3. Modos de leitura 2: como a crítica acadêmica lê Walsh.....	137
3.1.1. Algumas leituras da crítica acadêmica: o predomínio do Testemunho.....	139
3.1.2. As leituras acadêmicas que optaram pelo entendimento como Não-ficção.....	153
3.2. <i>Operación Masacre</i> em perspectiva.....	165
3.2.1. A crise de representação na literatura ocidental do século XX.....	168
3.2.2. Um olhar comparativo entre a violência representada pelos gêneros Não-ficção e Testemunho.....	176
3.3. A autoridade autoral como verossimilhança final.....	189
Considerações finais.....	193
Referências.....	197
Bibliografia	203
ANEXOS.....	211

<i>Revolución Nacional</i> , 15 de janeiro de 1957.....	211
<i>Revolución Nacional</i> , 29 de janeiro de 1957.....	222
<i>La Nación</i> , 12 de julho de 1957.....	225
<i>El Plata</i> , 11 de julho de 1957.....	239
<i>Revolución Nacional</i> , 22 de janeiro de 1957 – Chamado pela democracia.....	256

Considerações iniciais

O objetivo deste trabalho é analisar os modos de leitura do livro *Operación Masacre* (1957) e de suas antecipações publicadas no jornal *Revolución Nacional*, nos dias 15 e 29 de janeiro de 1957. O livro conta a história factual de sobreviventes do fuzilamento ocorrido em 09 de junho de 1956, sob comando do governo do presidente de facto General Aramburu, o qual autorizou a morte de qualquer suspeito que tivesse relação com o levante peronista comandado pelos generais Tanco e Valle.

Meses depois desse acontecimento, Rodolfo Walsh soube da existência de Livraga, primeiro sobrevivente com quem teve contato. Ele então começou a investigar o caso e descobriu que havia mais pessoas vivas. Aos poucos, sua investigação foi publicada no jornal *Revolución Nacional*; posteriormente, na revista *Mayoría* e em outros meios de comunicação, conforme o próprio autor cita nos paratextos de seu livro.

Na introdução da primeira edição em livro de *Operación Masacre* (1957), começa a narrativa da investigação sobre os fuzilamentos, na qual Walsh nos conta detalhadamente o processo completo da produção do livro: primeiramente, nos narra o momento exato em que soube da existência de um sobrevivente da noite de 09 de junho de 1956, que é a temática principal do livro. Em seguida, o autor comenta que ele jogava xadrez em um bar em La Plata, localizando, desse modo, o leitor no espaço-tempo da narrativa. Posteriormente, lemos diversas reflexões associadas à política, nas quais ele mostra ao leitor como as questões políticas podem interferir na vida de civis. Por fim, Walsh revela que comprou uma arma, mudou-se de casa e de nome e passou a se dedicar ao caso. Dessa forma, descreve uma versão de si, de acordo com o modo como ele deseja ser visto pelo leitor enquanto personagem.

Fazemos essa distinção porque entendemos que há uma diferença entre a voz do autor, a voz do autor implícito, a voz do narrador e a voz do personagem. O autor é a pessoa que escreve o livro. Segundo Booth (1980), os autores criam um duplo ficcional para narrar, o qual ele denomina “autor implícito”. Este é o *alter ego* do autor, assim definido por Booth (1980, p. 167):

Autor implícito (o *alter ego* do autor). – Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem de um autor nos bastidores, seja ele um diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este

autor implícito é sempre distinto do “homem a sério” – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra.

Ao diferenciar narrador dramatizado de não-dramatizado, o crítico considera que a dramatização do autor consiste no fato de este compartilhar ou não suas características e crenças na narrativa (BOOTH, ibidem). Para tal dramatização é criada uma voz narrativa, que varia conforme o distanciamento entre o autor implícito, o narrador, os personagens e o leitor. Estes sempre se conversam nas obras, mas há variação quanto à distância entre eles em cada narrativa. Conforme Booth (Op. Cit., p. 172-173), esse distanciamento pode ser moral, intelectual, físico ou temporal. Para o crítico, essa distância vai delimitar se o autor é fidedigno, isto é, “fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando o não faz” (BOOTH, 1980 p. 174).

Todas as distâncias são controladas pelo narrador que, como veremos, manipula a narrativa a partir da mobilização de vozes, de modo que ele pode estar mais ou menos distante dos personagens da história que conta, das normas do leitor e/ou do autor implícito. Este, por sua vez, pode estar mais ou menos distante do leitor, ou pode fazer-se acompanhar pelo leitor e estar mais ou menos distante dos personagens.

Com essa mobilização de vozes, usada por meio da transposição de um tipo de narrador a outro, – o qual em *Operación Masacre* pode ser em primeira ou terceira pessoa, onisciente, testemunha ou protagonista, como veremos –, o autor implícito terá mais possibilidade de envolver os leitores no enredo e nas impressões sobre os personagens, sobretudo se o autor implícito também for protagonista, como ocorre no livro de Walsh. Entre os narradores dramatizados, há o observador e o participante, sobre o qual ele se assenta.

Assim sendo, à luz de tais reflexões, podemos compreender melhor a autofiguração de Walsh enquanto personagem, pois mesmo que ele não se apresente como tal de maneira explícita, a sua figura vai pouco a pouco sendo formada pelo leitor que, quando terminar de ler o livro, saberá descrever parte de sua biografia, ainda que de forma inconsciente. Afinal, ele em vida, assim como no livro, era jornalista, escritor de policiais, mostrava-se envolvido com questões políticas, amante de Xadrez, detetive, curioso, justiceiro, defensor de inocentes, anti-ditatorial e sensível, dado que em cada comentário sobre a violência que envolve a trama, Walsh comove os leitores, como demonstraremos. Isso indica que ele atuava conforme o que se mostrava na obra, isto é, era digno de confiança, de acordo com a concepção de Booth (Op. Cit.).

Conhecemos o autor Walsh pelas características acima mencionadas e por mais duas que, a nosso ver, levam a crítica a considerar o livro como representante de uma denúncia militante: guerrilheiro e mártir, dado que além de ter sido integrante dos *Montoneros*¹, foi capturado, em 1977, após a publicação de sua “Carta abierta a la Junta Militar”, na qual denunciava a violência de Estado contra civis e a ditadura instaurada pelo que foi autodenominado Processo de Reorganização Nacional. Um dia após o envio desta carta à imprensa, Walsh foi cercado por militares da ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada). Diante da situação, disparou um tiro de pistola contra os militares e levou tiros de metralhadora. Seu corpo foi levado no veículo em que estavam esses militares e, desde então, seu nome faz parte da lista de desaparecidos políticos.

A nosso ver, a crítica acadêmica relaciona a biografia de Walsh à *Operación Masacre*, de modo que sua denúncia e sua morte conferem ao livro um forte caráter de violência estatal, a qual deve ser representada com a finalidade de que as pessoas não mais se esqueçam dos crimes de Estado. Diante dessa concepção, toda a narrativa sobre o livro passa a ser associada à sua vida enquanto jornalista e militante. Assim, toda a apresentação de Walsh enquanto personagem passa a ser legitimada como verdadeira, não só pelo fato de ele ser jornalista, como também pela facticidade atribuída à documentação histórica sobre a noite de 09 de junho de 1956. Consequentemente, todos os comentários e fatos apresentados por ele no livro também serão legitimados como verdade.

Para melhor compreendermos a relação existente entre essa legitimação de verdade atribuída à narrativa de *Operación Masacre* e seus modos de leitura, precisamos considerar que o tema abordado pelo livro atrai o interesse de um público-leitor específico, o qual, no âmbito acadêmico, valoriza a importância das obras representantes das violências de Estado ocorridas na Europa e na América Latina a partir da segunda Guerra Mundial até os anos 90. Afinal, como mencionado, essas obras representam uma realidade que não deve ser esquecida para que não se repita.

Nesse sentido, acreditamos que devido ao caráter factual de *Operación Masacre*, os traços ficcionais da obra são rechaçados ou considerados menos relevantes em comparação à importância política dada a Walsh enquanto autor militante.

¹ *Montoneros* foi uma organização guerrilheira da esquerda peronista argentina, atuante durante os anos de 1970- e 1980.

Conjecturamos que essa associação entre a vida do autor e seu livro não é casual, pois nos parece que ao se apresentar enquanto personagem, Walsh se autofigura como deseja que os leitores o vejam. Contudo, pensamos que naquele momento, devido à censura imposta pela Revolução Libertadora, não era inteiramente possível que Walsh se revelasse peronista ou militante por dois motivos quase paradoxais: medo de ser torturado e/ou morto ou indecisão partidária.

Não temos como assegurar nenhuma delas, mas acreditamos que ambas são válidas. O próprio Walsh (2015, p. 215) afirmou no “provisório epílogo” da terceira edição em livro: “puedo, sin remordimiento, repetir que he sido partidario del estallido de septiembre de 1955”. Isso significa que naquele momento, conforme assevera, não se entendia peronista. Não temos como afirmar se alguma vez ele foi, contudo isso não exclui seu medo de ser perseguido caso fosse acusado de sê-lo.

Diante de tais considerações, nasceram as seguintes perguntas que motivaram esta dissertação: por que Walsh se incluiu na narrativa de *Operación Masacre* se, aparentemente, o seu único objetivo era a denúncia? Ele não poderia escrever o livro sem se incluir nos paratextos? Por que ele nos dá informações como seus gostos pessoais, detalhes da investigação feita por ele, o homem que ele ouviu morrer, a revista de sua casa pelos militares, sua mudança de identidade, etc.? Será que, além de uma pré-figuração militante, havia uma autofiguração enquanto escritor? Qual seria outra justificativa possível para que ele utilizasse técnicas ficcionais no livro e nos jornais, como mostraremos? Por fim, por que no apêndice da segunda edição em livro (1964) Walsh transcreveu partes dos jornais que mencionaram *Operación Masacre* e *Revolución Nacional* e lhes respondeu nos paratextos se sua denúncia não poderia mais ser efetiva? Acaso queria mostrar aos seus leitores que a obra teve tamanha importância de modo que se tornou assunto de grandes jornais como *La Nación* e *El Plata*, por exemplo?

A partir de tais reflexões e questionamentos, interessou-nos buscar em hemerotecas argentinas esses jornais citados por Walsh. Por isso, recolhemos não só os que foram escritos por ele, como também os que citou nesta segunda edição. Dentre o material encontrado, optamos por analisar os textos de *Revolución Nacional* porque, apesar de ser um jornal sindical (o que justifica a publicação de uma denúncia dos fuzilamentos sob comando estatal), a escrita de Walsh não se alinha a uma notícia ou a uma reportagem. Essas publicações prévias ao livro, como veremos, já apresentavam um caráter literário.

Assim sendo, interessamo-nos pela recepção crítica não só de *Operación Masacre* em livro, como também dessas primeiras publicações, a fim de sabermos quais foram os gêneros atribuídos a essas prévias publicadas em jornais. Nossa hipótese inicial era a de que os modos de leitura atribuídos ao livro o associam à não-ficcionalidade, sobretudo, por seu caráter jornalístico, mesmo que este, desde suas antecipações, apresente aspectos de uma narrativa ficcional, como veremos.

Essa associação do livro à biografia de Walsh, a nosso ver, amplia a tensão entre realidade e ficção, pois acreditamos que sua autofiguração tinha como propósito a aproximação do leitor por meio de um interesse em comum: a violência de Estado contra civis. Conforme Booth (1980, p.139):

Qualquer obra literária com uma certa força – independentemente de o autor a ter composto a pensar no leitor, ou não – é, de facto, um sistema elaborado de controles sobre o envolvimento e distanciamento do leitor em várias linhas de interesse. O autor está limitado pela gama de interesses humanos.

Para o crítico, o autor vai eliminando vários aspectos para criar a obra, mas há um elemento que não pode ser eliminado: “um tipo de interesse que segure o leitor, ao longo da obra” (Ibidem). Assim, como sustenta Booth (Op. Cit., p. 140): “os valores que nos interessam [...] são, portanto, susceptíveis de manipulação técnica em ficção”.

Nesse contexto, conforme o crítico, os leitores são mais facilmente manipulados pelo autor quando existe envolvimento emocional do leitor com personagens ou com o tema, o qual pode ser considerado interesse intelectual em comum entre autor e leitor, conforme assevera. Desse modo, acreditamos que tais concepções se aplicam ao livro *Operación Masacre*.

Essa manipulação, como veremos, ocorre quando um autor se utiliza de comentários que induzam os leitores a crer em todos os elementos da narrativa, inclusive na figura do autor exaltada por ele mesmo, como assevera Booth (1980, p. 220): “o autolouvor por parte do autor, mesmo que habilidosamente disfarçado, sugerirá que ele faz o que lhe apetece dos personagens”.

Nesse sentido, o crítico defende que não existe ficção sem intrusão autoral. E sustenta que autores criam um *alter ego* de si para apresentar na narrativa, o qual é denominado autor implícito, como mencionamos. Este, como será explanado, insere suas impressões pessoais na

história por ele narrada, sobretudo por meio de comentários, com os quais constrói a retórica da ficção. Mas, para que uma obra logre o reconhecimento, o leitor tem um papel fundamental, pois é preciso que este creia no que lhe narra esse autor implícito. Conforme Booth (Op. Cit., p. 152): “o autor cria uma imagem de si próprio e uma do leitor; faz o seu leitor, tal como faz o seu *alter ego*; e a leitura mais bem-sucedida é aquela em que os eus criados – autor e leitor – entram em acordo perfeito”.

Destarte, cria-se um pacto entre autor e leitor no qual este precisa crer em tudo que aquele escreve para continuar a leitura. Diante desse pacto entre Walsh e seus leitores, a nosso ver, existe uma figura de jornalista do autor que carrega consigo uma legitimação social, a qual lhe outorga confiança plena. Nesse sentido, conjecturamos que a autofiguração de Walsh, enquanto jornalista comprometido, preenche lacunas de verossimilhança que ele não completa com técnicas da ficção, como veremos.

Acreditamos que as técnicas ficcionais usadas por Walsh no livro somadas à sua autofiguração nos permitem lê-lo sob uma nova perspectiva, como pretendemos demonstrar. Para tanto, dividimos a dissertação em três capítulos.

No primeiro, refletimos sobre como Walsh, enquanto autor implícito, ficcionaliza a narrativa de *Operación Masacre* desde seus textos prévios publicados nos jornais *Revolución Nacional*, de 15 de janeiro e 29 de janeiro de 1957. Entendemos aqui por ficcionalização a utilização de diversas técnicas e procedimentos próprios da literatura utilizados na escrita para retratar um acontecimento factual. Nossa pretensão é analisar as técnicas da ficção por ele utilizadas para compor a narrativa tanto nos textos prévios como no livro. Essas técnicas levam à construção da narrativa policial e de sua pré-figuração enquanto militante, como veremos.

No segundo capítulo, demonstramos como Walsh foi lido pelos jornais *La Nación*, de 12 de julho de 1957 e *El Plata*, de 11 de julho do mesmo ano, e vice-versa. Além disso, demonstramos como o jornalismo é associado ao conceito de verdade e de neutralidade, reforçando o pacto entre esse veículo de informação e o leitor. Sua legitimidade, como veremos, é atribuída também aos gêneros fronteirícios com a literatura, tal como a Não-ficção.

Assim, para evidenciar a imparcialidade desses jornais e dos comentários de Walsh na segunda edição do livro *Operación Masacre* (1964), analisaremos como cada texto apresenta a mesma pessoa: “Marcelo”. Este é personagem secundário do livro e aparentemente propulsor das menções feitas a Walsh nos jornais, pois ele foi preso após a explosão de um arsenal de bombas ligado ao peronismo. Nossa pretensão é demonstrar como os conceitos de verdade e de

verossimilhança são trabalhados em cada texto, de modo que apesar de retratarem a mesma pessoa, quando lemos a descrição dele pelos diferentes suportes, temos a sensação de se tratar de duas pessoas muito diferentes quanto à personalidade.

Por fim, no terceiro capítulo, analisamos como *Operación Masacre* foi lido por alguns representantes da crítica acadêmica. Como veremos, a sua recepção mais antiga foi nos 70. Nesses textos críticos nos interessou saber como, desde quando e por que foi lido por cada um, com o objetivo de compreender de que forma os autores que refletiram sobre o gênero do livro resolveram em seus trabalhos essa tensão entre o real e o ficcional. Como será demonstrado, a maior parte dos trabalhos considera o livro como Testemunho, mas há alguns que não diferenciam os gêneros Testemunho e Não-ficção, atribuindo-os ao livro como se fossem sinônimos.

A partir dessa observação, apresentamos as características de cada um dos gêneros e descobrimos que há semelhanças entre ambos, mas há um aspecto que os diferencia: enquanto os autores do gênero Não-ficção utilizam-se dos recursos da escola realista para representar a violência, o gênero Testemunho rompe com esses recursos, uma vez que considera o trauma irrepresentável.

Nesse sentido, o Realismo não logra, com suas técnicas, representar na modernidade o sujeito que sofreu as violências de Estado, sobretudo durante o holocausto e durante os períodos ditatoriais na América Latina. São sujeitos fragmentados psicologicamente, física e politicamente. Ideologias partidárias, corpos mutilados, traumas e culpa pela sobrevivência são os elementos que compõem o cenário histórico, a partir da segunda metade do século XX. Alguns críticos vão considerar essas obras literárias como representantes da estética do trauma.²

Diante desse contexto, para melhor compreendermos se Walsh se assenta mais sobre o gênero Testemunho ou sobre o Não-ficção ao representar cenas de violência, comparamos trechos *Operación Masacre* com trechos de outras três obras: *É isto um homem?*, de Primo Levi (1947; Testemunho em primeira pessoa), *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós (1974; Testemunho em terceira pessoa) e *A sangue frio*, de Truman Capote (1965; Romance de Não-ficção, majoritariamente em terceira pessoa). Nosso objetivo será saber de que forma Walsh representava as cenas de violência e como trabalhava os recursos estéticos para construir a verossimilhança do texto.

² GINZBURG, Jaime. Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. In: CORREIA, F. J. G. (Org.). **O rosto escuro de Narciso: ensaios sobre literatura e melancolia**. João Pessoa: Ideia, 2004. p. 53 - 62.

A partir das reflexões e análises, concluímos que a verossimilhança do livro não se fundamenta totalmente no que se poderia esperar dos gêneros Testemunho e/ou Não-ficção como foi entendido pela crítica acadêmica, mas sim na autofiguração de Walsh como jornalista comprometido, como pretendemos demonstrar nesta dissertação.

1. Técnicas da ficção em *Operación Masacre* e nos textos prévios

Este capítulo tem como objetivo esclarecer quais são os elementos que compõem uma narrativa ficcional, a fim de estabelecer relações entre as técnicas dos gêneros literários e jornalísticos presentes nas narrativas consideradas não ficcionais ou testemunhais.

Para tanto, vamos primeiramente expor reflexões de alguns autores sobre a diferença entre jornalismo, literatura, realidade e ficção. Em seguida, pretendemos deslindar os conceitos de voz narrativa (FOUCAULT, 1966)³, pontos de vista do narrador (BOOTH, 1980; FRIEDMAN, 2002)⁴, o controle da distância narrativa (LUBBOCK, 1976; BOOTH, 1980; FRIEDMAN, 2002) ⁵, os conceitos de contar e mostrar, quadro e panorama, drama, sumário e cena (LUBBOCK, 1976; BOOTH, 1980; FRIEDMAN, 2002) ⁶ e o de autor implícito (BOOTH, Op. Cit.)⁷.

A partir de tal aporte teórico pretendemos analisar a tensão existente entre realidade e ficção em dois textos de Walsh publicados nos jornais *Revolución Nacional*, nos dias 15 de janeiro e 29 de janeiro de 1957.

Nosso interesse por esses materiais surgiu a partir das seguintes dúvidas: o que diferencia um texto literário de um não-literário? Quais são as continuidades e descontinuidades desses textos no livro de Walsh? A diferença de suporte de publicação (jornal ou livro) modificou o modo de compor a narrativa? Se sim, quais foram as mudanças encontradas? Nesses jornais, Walsh também se coloca enquanto narrador e personagem?

Essas perguntas, a nosso ver, podem nos levar às proposições que justifiquem a inclusão de Walsh como personagem do livro. Por isso, pretendemos saber de que modo a sua biografia provoca tensão entre realidade e ficção na narrativa.

Para respondermos a estas questões pretendemos analisar os seguintes aspectos: a construção do caráter ficcional nos textos prévios ao livro; as características do gênero policial

³ FOUCAULT, Michel (1966). Por trás da fábula In: **Ditos e escritos**. Vol. 3. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.

⁴ BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa Arcádia, 1980; FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

⁵ LUBBOCK, Percy. [1879]. **A técnica da ficção**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976; FRIEDMAN (Op. Cit); BOOTH (Op. Cit.).

⁶ LUBBOCK (Ibidem), FRIEDMAN (Ibidem), BOOTH (Ibidem).

⁷ BOOTH (Op. Cit.)

nos textos de *Revolución Nacional* em comparação ao livro *Operación Masacre*; e a autofiguração do autor como elemento de tensão entre o real e o ficcional na narrativa.

1.1. Jornalismo *versus* literatura na composição da retórica ficcional

Os gêneros literários e jornalísticos ainda hoje têm suas diferenças quanto às regras que os compõem. Para entendermos a hibridização entre esses dois tipos de textos é importante defini-los em suas características quanto ao gênero e à linguagem de cada um.

Em relação aos padrões que devem ser seguidos por cada área, Lage (1985, p. 35)⁸ afirma que “a produção dos textos pressupõe restrições do código linguístico”. O autor nos explica que o trabalho com a linguagem está relacionado às “regras operacionais postas em jogo” (Ibidem), ou seja, a linguagem deve ser adaptada conforme os padrões impostos pelo gênero. Assim, seguir essas regras, “não apenas facilita o trabalho, mas também permite o controle de qualidade” (Ibidem). O autor considera que Jornalismo e Literatura são vertentes narrativas diferentes. Nesse sentido, sustenta que cada área deve obedecer a divergentes restrições, tal como sustenta:

A literatura não escapa de tais restrições, ora dispondo sobre métrica e rimas de um soneto, ora impedindo que poesia moderna tenha as mesmas métricas e rimas. É desta maneira que se definem os gêneros, dentro dos quais se definem padrões de aceitabilidade e excelência para romances, odes, martelos agalopados.

O jornalismo não é, porém, um gênero literário a mais. Enquanto na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado. O jornalismo se propõe processar informação em escala industrial e para consumo imediato. (Op. Cit, p. 35)

Vale ressaltar que o autor não considera jornalismo como um gênero, mas sim como meio de comunicação que produz informação em grande escala.

⁸ LAGE, Nilson. **Linguagem Jornalística**. São Paulo: Ática, 1985.

Já na concepção de Bulhões (2007)⁹, o jornalismo tem a função de transmitir informações de natureza comprovável e é considerado digno de credibilidade, como assevera:

De modo provocativo, pode-se dizer que o jornalismo possui uma natureza presunçosa. Definindo-se historicamente como atividade que apura acontecimentos e difunde informações da atualidade, ele buscava captar o movimento da própria vida. Seria da natureza do jornalismo tomar a existência como algo observável, comprovável, palpável a ser transmitido como produto digno de credibilidade. Com isso, prestaria – ou desejaria prestar – uma espécie de testemunho do “real”, fixando-o e ao mesmo tempo buscando compreendê-lo. (BULHÕES, 2007, p. 11)

Desse modo, o jornalismo seria uma espécie de “historiador da vida contemporânea”. Mas quando se desconfia de “usurpação da verdade” em suas publicações ou de manipulação, o jornalismo se reconhece na função de apurar acontecimentos, “no esforço pela ‘isenção’ e pela ‘imparcialidade’ diante do mundo concreto” (Ibidem, p. 11-12).

Isso significa que o jornalismo é considerado um meio de informação que transmite a verdade e que é neutro. Tal concepção é errônea, pois não existe neutralidade discursiva, como veremos no segundo capítulo.

Outra diferença importante entre Literatura e Jornalismo pode ser observada nos modos de narrar que, conforme Bulhões (Op. Cit, p. 16), compõem a atividade jornalística ocidental do modelo americano, como afirma:

[...] os fins da atividade jornalística solicitavam uma padronização textual destinada à produção de um efeito de objetividade. Formulou-se, então, uma espécie de arcabouço geral para orientar a escrita do texto noticioso, marcada pela precisão e homogeneização da linguagem, com a expulsão de qualquer componente considerado acessório ou decorativo.

Já em relação à literatura, ainda conforme o autor: “ela poderia se entregar, sem culpa, aos desregramentos da ficção e da fantasia” (2007, p. 16).

⁹ BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007

Refletindo também sobre ficção, Lage (1985, p. 17-18) ressalta que o valor desta é atrelado ao que ele denomina “acontecimento estético”. Para ele, a literatura não tem compromisso com a veracidade factual nem pretensão de expor fatos da contemporaneidade, o que a diferencia do jornalismo, como afirma:

Além de não possuir compromisso com a veracidade factual, para a literatura também não vale um atributo essencial do jornalismo, o da contemporaneidade. Afinal, uma obra literária passa a existir para nós no momento em que realizamos sua leitura, não importando, nesse sentido, se foi escrita no século XX ou no século XII.

Nesse sentido, o autor nos mostra que a veracidade dos fatos e a objetividade tornam o jornalismo diferente da literatura, uma vez que esta é comumente associada ao ficcional. Segundo Bulhões (2007), essas diferenças se deram até o século XX, quando se começou a questionar o que é real, pois este conceito é muito complexo, uma vez que o real se constitui nos discursos, como linguagem, conforme sustenta:

Aquilo que chamamos de *realidade factual* nunca estaria a salvo de uma construção de linguagem, a qual, por sua vez, é moldada no palco das relações sociais e econômicas. Desse modo, os discursos seriam sempre representações impalpavelmente acopladas a condições materiais e interesses de classes e grupos sociais. (BULHÕES, 2007, p. 22)

Assim sendo, a linguagem é um elemento essencial para a representação discursiva, por isso, a veracidade dos fatos, para o autor, passa a ser questionável. Diante de tais reflexões, parece-nos que a ficção se restringe à literatura. Defendemos, entretanto, que a ficção consiste na forma como se constrói a narrativa, a qual, como veremos no segundo capítulo, é construída não só na literatura, como também no jornalismo.

Isso pode ser confirmado com o surgimento do chamado “Novo Jornalismo”, nascido nos Estados Unidos, durante a década de 60. Esse movimento é considerado pioneiro da hibridização das regras do jornalismo às da literatura. Segundo Wolfe (2005, p. 46)¹⁰, Truman Capote, com o livro *A sangue frio*, em 1965, inventou o romance de Não-ficção, que hibridizava Jornalismo e Literatura. Quando seu livro fez sucesso, em uma entrevista, Capote afirmou que

¹⁰ WOLFE, Tom. [1963]. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

havia inventado um novo gênero literário: “o romance de Não-ficção”. Entretanto, não concordamos inteiramente com Wolfe, pois, anos antes, José Martí já hibridizava ambos em suas crônicas.¹¹

O livro *A sangue frio* retrata a história do assassinato brutal de uma família residente em uma cidade pequena no Kansas. A história é de natureza comprovável, mas a narrativa do livro é composta por técnicas da literatura e do jornalismo, concomitantemente.

O primeiro fator a se considerar quando separamos literatura de jornalismo é que todo texto narrativo é a representação da realidade. Nesse sentido, como será explanado, o jornalismo também pode ser considerado ficcional, pois apesar de a factualidade ser obrigatória, o texto está no plano do discurso, que não é imparcial, como se costuma supor (Sodré, 2009)¹². Por isso, consideramos que qualquer texto carregado de impressões do seu autor está ficcionalizando, pois um texto opinativo, ainda que disfarçadamente, tende a influenciar a concepção dos leitores de que a sua verdade é a única ou a mais aceitável.

Para demonstrar isso, Lubbock (1976)¹³ usa os termos “panorama”, “quadro” “drama” e “cena”. Para o crítico, os escritores devem mostrar a cena como ocorreu e permitir aos leitores que tirem suas conclusões conforme as cenas mostradas pelo narrador, evitando-se impressões imparciais deste, sobretudo quando se descreve um personagem.

Fundamentando-se em Lubbock (1976), Booth (1980)¹⁴ nos explica que as impressões dos leitores em relação às personagens se deve ao fato de os escritores optarem por “contar” em vez de “mostrar”. Em outras palavras, suponhamos que lemos em um livro que um personagem é irritável. O autor poderia optar por evitar essa adjetivação e mostrar em uma “cena” atitudes que demonstrem essa característica do personagem. Afinal, quando o narrador adjetiva os personagens está expondo a opinião do autor quanto a este. Mas outra pessoa poderia não considerar que tal personagem fosse irritável, por exemplo, de modo que essa característica pode ser diferente, conforme o ângulo de visão.

Nesse sentido, o crítico defende que as opiniões do autor implícito somadas à crença do leitor vão compor a ficção. Esses mesmos conceitos também são mencionados por Friedman

¹¹ ROTKER, Susana. **Fundación de una escritura**: las crónicas de José Martí. Ciudad de la Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1992. p. 99.

¹² SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, p. 2009.

¹³ LUBBOCK, Percy. [1879]. **A técnica da ficção**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

¹⁴ BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa Arcádia, 1980.

(2002)¹⁵, o qual propõe os termos “sumário narrativo” para “contar” e “cena imediata” para “mostrar”, como nos explica:

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002, p. 172)

O autor faz essa distinção, a fim de nos persuadir sobre a importância de se pensar como o conceito de sumário (termo usado por ele para se referir às impressões do narrador) contribui para entendermos o “ponto de vista”¹⁶ na ficção, cuja importância consiste em saber o quanto o autor se distancia da narrativa. (Op. Cit p. 169) ou o quanto carrega impressões pessoais como verdades absolutas, de modo que tudo seja narrado a partir de um ponto de vista único, isto é, o do autor implícito.

Veremos adiante que para compor a ficção há diversas técnicas usadas pelos escritores. Em seu livro, Booth (1980, p. 126) defende que estas são utilizadas também pelas literaturas não ficcionais, com o mesmo objetivo: ser convincente em sua narrativa.

Assim, o conceito de ficção que usaremos nesta dissertação está relacionado a toda e qualquer narrativa que apresente as impressões do autor implícito em vez de retratar os acontecimentos. Embora, Booth (1980) considere que não existe narrativa sem intromissão autoral. Nesse sentido, reforçamos que o mérito de “verdade” atribuído ao jornalismo é inexistente, como mostraremos no segundo capítulo.

Diante de tais considerações, pretendemos a seguir demonstrar de que modo as técnicas da ficção podem interferir na crença do leitor. Acreditamos que se compreendermos os recursos utilizados nesse processo, será mais fácil identificarmos como isso pode interferir nos modos de leitura de *Operación Masacre*.

1.1.1. As muitas vozes do autor em *Operación Masacre*

¹⁵ FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

¹⁶ Para o conceito de “ponto de vista”, usamos também, nesta dissertação, o termo “ângulo de visão”.

Em sua bela obra sobre a figura do autor, Wayne Booth (1980) disserta a respeito da presença autoral nas narrativas literárias, como mencionamos. Para isso, o crítico considera alguns aspectos que, como veremos, são essenciais para a entendermos quais são e como funcionam os mecanismos utilizados pelos autores para levarem seus leitores à ilusão de completa exclusão autoral. Porém, antes de demonstrarmos tais mecanismos na escrita de Walsh, é necessário levantarmos algumas reflexões acerca desta presença do autor nas narrativas. Sobre isso, Booth (1980, p. 34) afirma:

Para nos movimentarmos com uma certa clareza por entre os ataques à voz do autor, precisamos duma noção preliminar da variedade de formas que essa voz pode assumir, tanto na ficção como nos ataques à ficção. O que podemos, realmente, expurgar, se tentarmos afastar o autor do domínio da ficção?

Primeiro, temos que apagar todos os apelos diretos ao leitor, todos os comentários feitos em nome do autor.

Acreditamos que se atribuirmos estas palavras do crítico a uma narrativa considerada não ficcional, essa voz do autor será mais evidente, sobretudo quando há comentários explícitos. Para associarmos essa concepção a *Operación Masacre* e às antecipações deste, que serão analisadas nesta dissertação, precisamos considerar que o livro de Walsh conta duas histórias: a da investigação feita por ele, a qual inclui nos paratextos, e a do fuzilamento, como mencionamos.

E o que seria da primeira história sem os muitos comentários de Walsh? A exemplo, vejamos alguns:

Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: “Viva la patria” sino que dijo: “No me dejen solo, hijos de puta”. Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. (WALSH, 2015, p. 18)¹⁷

¹⁷ WALSH, Rodolfo. **Operación Masacre**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2015.

Esse fragmento é parte do Prólogo da primeira edição do livro. Nele há diversos comentários que vão paulatinamente construindo uma pré-figuração de Walsh. Considerando-se que o comentário é uma intrusão autoral, queremos destacar os seguintes aspectos: primeiramente, quando lemos a descrição de Walsh a respeito do grito que ele ouviu de um homem que não exaltava a pátria, mas sim gritava “no me dejen solo”, a sensação que temos é a de que ele se refere a um homem assustado que, após levar um tiro, pedia por socorro a seus companheiros. Sobre essa cena, afirma Adoue (2004, p. 133)¹⁸:

Debe añadirse que Walsh era el único testigo de las últimas palabras del conscripto y, por lo tanto, único portador de un testimonio que no le pertenecía. Se sentía responsable por una verdad que había sido enunciada pero que él no comprendía: el soldado había muerto sintiéndose abandonado por un gobierno en el cual no tenía por qué confiar, pero en defensa del cual moría. Walsh adhería a ese gobierno, lo creía encarnación de valores que él defendía. Le debía una respuesta a ese muchacho que, cara a cara con la Gorgona, había visto la inutilidad de su muerte.

Para a autora, a denúncia de Livraga confirmava a suspeita de Walsh sobre a morte de partidários do governo peronista. Ele era o único a testemunhar aquela cena que tempos depois foi ratificada quando ouviu o relato de Livraga. Para a autora, ouvir esses relatos lhe converteram ao lado dos “vencidos”. E, nesse sentido, enquanto registra e escreve essas histórias, Walsh não só as transcreve, mas as converte, conforme opina sobre elas. Desse modo, como afirma a autora: “el escritor, en el acto de escribir, toma partido” (ADOUE, 2004, p. 133). Assim sendo, as palavras da autora vão ao encontro do que pretendemos demonstrar nesta dissertação: a voz de Walsh nos textos, como elemento de tensão entre realidade e ficção em Operación Masacre, desde suas primeiras publicações em jornais.

Posteriormente, na introdução da primeira edição em livro, Walsh menciona que houve uma onda de sangue do fracassado golpe de Valle. Em seguida, assevera que essas questões políticas não lhe interessam. Contudo, questionamos: qual a finalidade de tais comentários se a revolução e Perón não lhe interessavam?

Walsh, então, menciona novamente o xadrez. Qual outra finalidade teria este comentário, senão apresentar-se enquanto personagem aos leitores? Afinal, como leríamos tal apresentação se, em vez de tal comentário, lêssemos, por exemplo: sou Walsh e tenho

¹⁸ ADOUE, Silvia Beatriz. Operación Masacre: relato de una conversación. Recordando a Rodolfo Walsh o el Elogio de la vergüenza. **Cadernos PROLAM/USP** (ano 3 – vol. 1 – 2004), p. 125-138.

fascinação por xadrez? Seguramente os leitores não dariam credibilidade a esse discurso direto. Vemos, portanto, um modo de mascarar a exclusão autoral, de forma discreta.

Posteriormente, ainda no Prólogo, Walsh comenta o processo de escrita e publicação do livro:

Ésa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse. Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas (WALSH, 2015., p. 20).

Notemos algumas informações que, a nosso ver, são comentários que apresentam Walsh não somente como personagem, mas também como autor. Primeiramente, ele informa que escreveu o livro como veio à mente. Qual a necessidade desse comentário? Estaria ele preocupado com a crítica? Seria uma justificativa para afirmar que estava valorizando o conteúdo em detrimento da forma em razão da denúncia?

Há diversos modos de um autor se inserir na narrativa. Para Booth (Op. Cit., p. 36), se vamos expurgar da obra todos os sinais do autor, podemos fazer isso também com as metáforas que ele usa, com a seleção de léxicos, de mitos e símbolos etc., “elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor”. Veremos isso mais explicitamente no segundo capítulo, mas queremos adiantar o quanto alguns símbolos demonstram o juízo do autor.

No prólogo da primeira edição, Walsh dedica seu livro a “Marcelo”, personagem secundário de *Operación Masacre*, o qual levou seu livro a ser mencionado nos jornais que Walsh rebate nos apêndices da segunda edição, em 1964. Vejamos como ele nos apresenta “Marcelo” entre um dos merecedores de sua dedicatória em livro na primeira edição, em 1957: “al ex terrorista llamado “Marcelo”, que se arriesgó a traerme información, y poco después fue atrozmente picaneado” (Op. Cit. p. 25). Notemos que ele utiliza o adjetivo “ex terrorista”. Contudo, sete anos depois, Walsh vai mostrá-lo não como um ex terrorista que arriscou a vida, mas como um humano complexo em suas vicissitudes, afastando de “Marcelo” a maldade atribuída aos terroristas e o aproximando de uma pessoa humana, que tem sentimentos, dores, revoltas, como será explanado no segundo capítulo.

Nesse contexto, veremos como o autor implícito está na narrativa inclusive quando retrata seus personagens. Sobre isso, Booth (1980, p. 35) sustenta que “o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de

credibilidade, seja do modo que for”. A partir dessa concepção, vemos que Walsh dá credibilidade às informações de Marcelo, o que, na visão de Booth, (Ibidem) revelaria mais uma escolha do autor.

Além disso, Booth (Op. Cit, p. 34) considera que existe a presença do autor sempre que este entra ou sai da mente de um personagem, como nos explica: “mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos [...], a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente de um personagem – quando 《desloca o seu ponto de vista》 ”.

Vejamos abaixo um exemplo da intromissão autoral acima mencionada, em que Walsh, enquanto narrador, parece entrar na mente do personagem. Trata-se da primeira cena do livro *Operación Masacre*, em que Walsh nos apresenta Carranza, como se ele estivesse revivendo o dia do fuzilamento, mas algumas horas antes de sair e de ser preso:

Por un momento, sin embargo, pudo olvidar sus preocupaciones. Tras el azorado silencio inicial, un coro de voces chillonas se alzó para recibirlo. Seis hijos tenía Nicolás Carranza. Los más pequeños se habrán prendido a sus rodillas. La mayor, Elena, habrá puesto la cabeza al alcance de la mano del padre. La ínfima Julia Renée – cuarenta días apenas – dormitaba en su cuna (WALSH, 2015, p.29).

Como Walsh, enquanto narrador-testemunha, sabe que antes de sair de casa para ouvir a luta de boxe pela rádio, Carranza pôde esquecer as suas preocupações? Se o autor não esteve presente na cena (que a princípio precisamos acreditar que é real), como sabia que seus filhos pequenos estavam agarrados aos joelhos do pai? Como sabia dos gestos de cada pessoa presente naquele espaço-tempo? Qual a função de tais descrições na narrativa? Estaria Walsh, enquanto autor implícito, tentando comover os leitores? Ou pretendia convencê-los de que este homem não tinha qualquer aparência de suspeito?

São muitas as possibilidades intencionais. Talvez Walsh quisesse mostrar que este homem era amoroso e apegado aos filhos, ou que a pretensão dele era causar nos leitores uma empatia quando menciona que eram seis crianças e que, também por isso, um assassinato sem provas é extremamente sério, pois pode prejudicar a estrutura de uma família. Diante desse contexto, precisamos analisar qual a função de todas essas descrições.

Posteriormente, demonstraremos outras cenas em que Walsh, no livro e nas suas antecipações, “entra” na mente de seus personagens, mas através do discurso indireto livre, recurso que lhe possibilita intrometer-se na narrativa sem se mostrar explicitamente, pois não

há como separarmos a voz do personagem e a do narrador, como mostraremos adiante nas análises.

Além disso, não podemos deixar de mencionar que quando um autor opta por contar esta história e não aquela, – por exemplo, quando Walsh narra a história de Livraga e não a de Fernández Suárez –, já demonstra uma intromissão autoral partidária, que decidiu expor sua própria seleção e suas percepções acerca de sua versão aos leitores. Cabe ao autor, portanto, convencer os leitores de que as suas percepções são as verdadeiras.

Nesse sentido retomamos a concepção de Booth (1980, p. 132) de que o autor não tem a escolha de eleger ou não a retórica, ele apenas pode escolher que tipo de retórica vai usar. Além disso, o crítico assevera: “quanto menos retórica for a manipulação a que a história é sujeita, menos provável que induza à simpatia”.

Por fim, queremos salientar que o próprio ato de escrever uma história já é expor o próprio ponto de vista enquanto autor na narrativa. Sobre isso, assevera Booth (Op. Cit, p. 35): “na vida real essas visões não existem. O acto de as proporcionar em ficção é em si, uma intrusão do autor”.

Queremos ainda levantar um apontamento: o que é o estilo senão uma marca de intromissão autoral em que o autor nos narra conforme temas e léxicos escolhidos por ele?

Desse modo, existem diversas formas de intromissão do autor na narrativa. Analisaremos como Walsh dissimula essa intromissão autoral para ficcionalizar não só sua suposta exclusão, como também sua autofiguração. Nossa análise vai ao encontro do que defende Booth (Op. Cit., p. 61): “já que o menor sentido de composição ou seleção falsifica a vida, toda ficção requer uma retórica complexa de dissimulação”.

Acreditamos que, em se tratando de *Operación Masacre*, Walsh constrói a retórica ficcional também se fiando na crença do leitor, como será melhor esclarecido neste capítulo. Afinal, um fato, ao ser narrado, pode ter diferentes pontos de vista e, conseqüentemente, diferentes verdades, como mencionamos. Sobre isso, assevera Booth (1980, p. 129):

É verdade que o leitor tem que suspender, em certa medida, a sua descrença; tem que estar receptivo, aberto, pronto a receber as indicações. Mas a obra em si – qualquer obra que não seja escrita por mim nem pelos que partilham as minhas crenças – tem que preencher, com a sua retórica, o espaço criado pela minhas próprias crenças.

Acreditamos que para a autofiguração de Walsh, a técnica do comentário foi essencial. Conforme Booth (Op. Cit., p. 199) este é um recurso útil para a maior parte dos contadores de histórias, como sustenta:

O tipo e a de medida retórica requerida dependerá da relação entre o pormenor da ação ou personagem sobre que recairá o juízo e a natureza do todo em que ocorre. A maior parte dos grandes contadores de histórias de todos os períodos achou útil o uso do juízo, sob a forma de adjectivos descritivos ou comentário prolongado.

A nosso ver é por meio desse recurso que Walsh se autofigura, a fim de preencher a retórica ficcional necessária para construir a verossimilhança que consagrados textos do Realismo apresentam, mas que na segunda metade do século XX não são ideais para retratar a realidade dos sobreviventes à violência de Estado.

Por isso, a literatura precisa se readaptar em suas técnicas para representar a realidade do mundo exterior.

Dessa forma, vejamos como Walsh se utiliza de diferentes técnicas, além de o comentário, que o ajudem a preencher a retórica necessária para construir a narrativa, levando-nos a diversas ilusões ficcionais em *Operación Masacre* e em seus textos prévios publicados no jornal *Revolución Nacional*.

1.1.2. O controle da distância

Como mencionado, Booth (1980) ilustrou como um autor é capaz de impor o mundo ficcional ao leitor. Para o crítico, o narrador é como um duplo ficcional do autor, o qual ele denomina “autor implícito”, que seria o autor dramatizado através do narrador. Em outras palavras, o narrador é a voz representante do autor.

Booth vai descrever “autor implícito” ou o *alter ego* do escritor, com as seguintes palavras: “enquanto escreve, o autor não cria simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal. Mas sim, uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos na obra de outros homens” (Op. Cit, p. 88). Ele ainda esclarece que o autor implícito tem várias versões de si mesmo.

O conceito de autor implícito somado aos de drama, cena, panorama e quadro de Lubbock (1976) originaram algumas acepções acerca do ponto de vista propostas por Friedman (2002). Para compreendermos isso, precisamos primeiramente considerar que o autor implícito elege o narrador que utilizará para transmitir ao leitor uma narrativa convincente (retórica). Assim sendo, a distância entre o leitor e o acontecimento será estabelecida conforme o tipo de narrador eleito e, consoante com o ponto de vista que será estipulado pelo autor implícito.

Em outras palavras, quando o autor elege o tipo de narrador está controlando o ângulo da narrativa, que foi escolhido por ele, de modo que possa narrar de uma forma que pareça mais convincente. Para isso, o grau de onisciência será fundamental para mediar a relação entre o leitor e a história narrada, pois o autor implícito pode se mostrar mais ou se mostrar menos dentro da narrativa, conforme o tipo de narrador eleito.

Dessa forma, ele controla o ponto de vista ou ângulo de visão pelo qual deseja mostrar a história. Nesse sentido, como veremos, um narrador em primeira pessoa, por exemplo, possui uma distância curta entre o enredo e os leitores. Mas estes devem crer em tudo que o narrador mostra e sumariza para seguir a leitura. Se, por exemplo, um narrador culpa uma pessoa, temos a sensação de que são impressões pessoais dele, mas ignoramos esse fator em prol da arte de narrar confiada a este narrador. Já em uma narrativa em terceira pessoa, sobretudo diante de um narrador onisciente, temos a impressão de que não existe um autor fazendo a intermediação entre os leitores e o que estes leem. Dessa forma, temos maior sensação de estarmos próximos dos acontecimentos que lemos, como se não existisse uma impressão e/ou seleção do autor implícito.

Nesse sentido, conforme Friedman (2002), definir os conceitos de distância e de ponto de vista é fundamental para entendermos que cada narrativa utiliza recursos capazes mobilizar uma ilusão que a sustente. Para Booth¹⁹, essa ilusão pode ser inclusive a de que lemos um texto sem a interferência de um guia autoral. Diante de tais definições, Friedman (Ibidem) sustenta:

[...] quando um autor capitula na ficção, o faz para conquistar; ele abre mão de alguns privilégios e impõe certos limites para criar a ilusão da estória de maneira mais eficaz, o que constitui verdade artística em ficção. E é a serviço dessa verdade que ele põe toda a sua vida criativa.

¹⁹ BOOTH, Op. Cit pp. 94-96. Apud Friedman, Op. Cit. pp. 179

Para manipular essa verdade artística, Friedman (Op. Cit) assevera, como já mencionado, que o tipo de narrador determinará o ponto de vista de onde a história será lida. Assim, atribuindo-se tais conceitos a uma narrativa construída a partir de fatos reais, precisamos considerar que o narrador não pode ser onisciente, uma vez que ele escreve fundamentando-se no testemunho de outras pessoas. Além disso, é importante evidenciar que mesmo o narrador onisciente não é neutro.

Para Friedman (2002, p. 175) assim como para Foucault (1966)²⁰, o narrador onisciente neutro não implica necessariamente em uma ausência de intromissões da voz narrativa. Afinal, todas as descrições e explicações das cenas, tal como toda caracterização de lugares e de personagens passam pela seleção do autor e pela voz do narrador, como refletimos. Além de mencionar essa suposta neutralidade, Friedman (Op. Cit.) afirma que esse tipo de narrador possui todas as possibilidades de ponto de vista devido à sua onisciência. Por meio desta, “o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a narrativa, e mesmo quando mostra uma cena, ele a descreverá conforme suas percepções, e não de acordo com o que sentiram e/ou pensaram os seus personagens” (Op. Cit, p. 175). Dessa forma, o narrador pode mudar a distância entre o leitor e a história conforme ele deseja, o que deslegitima a concepção de que existe uma voz neutra na narrativa.

Em relação à concepção de vozes narrativas, as teorias de Foucault (1966) sobre como o autor mobiliza as vozes, vão ao encontro do conceito de ficção proposto pelas teorias do ponto de vista defendidas por Friedman, ainda que os dois autores utilizem diferentes nomenclaturas, pois Friedman (2002) percorre o caminho dos tipos de narrador e de onisciência, enquanto Foucault (1966) menciona os tipos de narrador e a relação destes com a voz narrativa manejada pelo autor.

Foucault (Op. Cit), diante dessa atribuição ao conceito do que é ficção, afirma que esta tem as seguintes características:

Postura do narrador em relação ao que ele narra (conforme ele faça parte da aventura, ou a contemple como um espectador ligeiramente afastado, ou dela esteja excluído e a surpreenda do exterior), presença ou ausência de um olhar neutro que percorra as coisas e as pessoas, assegurando sua descrição objetiva: engajamento de toda a narrativa na perspectiva de um personagem, de vários, sucessivamente, ou de nenhum,

²⁰ FOUCAULT, Michel (1966). Por trás da fábula In: **Ditos e escritos**. Vol. 3. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.

em particular; discurso repetindo os acontecimentos a *posteriori*, ou duplicando-os à medida que eles se desenrolam etc. (FOUCAULT, 1966, p. 210)

Essa postura do narrador está relacionada também à postura do autor implícito, a nosso ver, já que este seleciona as informações e as descreve conforme suas concepções, as quais, como mencionamos, são formas de construir a ficção.

Para desenvolver essas ideias, o filósofo afirma que é essencial diferenciar os conceitos de fábula e de ficção. Conforme sustenta, a fábula consiste na ordenação dos acontecimentos, enquanto a ficção é a postura do narrador em relação ao que ele narra, ou seja, “a trama das relações estabelecidas através do próprio discurso entre aquele que fala e aquele do qual ele fala”. Conforme afirma: “ficção é aspecto da fábula [...], assim, o que é narrado, somente a ele, deve indicar quem fala e a que distância e segundo qual perspectiva”. (FOUCAULT, 1966, p. 210)

Em outras palavras, Foucault coloca em questão essa voz do narrador a partir de um aspecto que ele considera questionável: a neutralidade do discurso. Para tanto, o pensador divide os narradores em cinco tipos diferentes de vozes, exemplificando tais diferenças a partir das narrativas de Júlio Verne.

Foucault (Op. Cit) primeiramente nos apresenta o narrador onisciente e onipotente, cuja ubiquidade está em todo lugar do discurso ao mostrar as personagens. Em um segundo momento, afirma que há um narrador caracterizado como “estranho invisível”, o qual divide a voz com o primeiro tipo de narrador, e fazem ambos o que ele chama de passa-passa do discurso, pois alternam-se as vozes na narrativa.

Posteriormente, o filósofo nos apresenta um narrador cujo discurso ocorre ao tempo do leitor. Este, conforme demonstra, possui a voz do narrador absoluto, em que há a primeira pessoa do escritor, porém neutralizada. Por trás deste narrador, há também uma voz que se eleva de tempos em tempos, a qual “contesta a narrativa, sublinha suas inverossimilhanças, mostra tudo que havia nela de impossível” (Ibidem). Por fim, Foucault (1966) nos apresenta o narrador invisível, neutro, como a voz do discurso científico, como ele exemplifica.

Quanto a este, o pensador questiona sua voz anônima, a qual não se mostra no texto, ou seja, uma voz que se narra como quem vê de fora e com neutralidade. Esse tipo de narrador, para ele, mostra-se como “testemunha desinteressada”, que pretende “reduzir a (fabulosa) realidade à pura (e fictícia) verdade de uma narrativa” (Op. Cit, p. 215).

Assim, o pensador assevera que a ficção se faz no interior do discurso e que se apresenta de acordo com o distanciamento e conforme o ângulo da narrativa. Por isso, Foucault (1966) questiona essa “neutralidade”, uma vez que o ato de narrar passa pela primeira pessoa do escritor. Desse modo, para ele, o que nos é narrado foi selecionado pelo escritor, e este construirá a fábula a partir do crivo da linguagem, que é tensionada quando o autor seleciona e ordena os acontecimentos por meio desta.

Para refletir sobre o mesmo conceito de ficção, Friedman (2002), como mencionamos, utiliza os conceitos de “ponto de vista” para se referir ao ângulo possível de ser lida a narrativa. Para explicar isso, o crítico separa os tipos narradores em: narrador onisciente neutro, “Eu” como testemunha, autor onisciente intruso e narrador-protagonista. Além disso, para nos explicar o ponto de vista a partir desses tipos de narradores, ele diferencia os conceitos de onisciência seletiva, onisciência seletiva múltipla, modo dramático e câmera.

O narrador “Eu Como Testemunha”, segundo Friedman (Op. Cit p. 175), não pode ser onisciente, de modo que (ao menos teoricamente) não teremos acesso aos pensamentos e sentimentos ocultos dos personagens. Este tipo de narrador é descrito por ele da seguinte maneira:

Ao mover-se para a categoria “Eu” como testemunha, ele²¹ entrega completamente o seu trabalho ao outro. Muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos. O narrador testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. (Op. Cit p. 175-176)

O “eu” como testemunha, conforme Friedman (2002), pode mover-se a narrador-protagonista, o qual tem menos acesso a outras fontes de informação e será, conseqüentemente, o centro da história. O protagonista pode narrar conforme seus sentimentos, pensamentos e percepções, “o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (Op. Cit p. 177), enquanto o “eu” como testemunha, pode narrar ao leitor de uma distância longa ou curta. (Ibidem).

Já o autor onisciente intruso, – como nomeado por Friedman (2002), mas que acreditamos também se referir ao que Booth (1980) denomina autor implícito –, ao ser testemunha alterna entre a voz “neutra” e a voz do “autor onisciente intruso”. Seu uso se

²¹ “ele” faz referência ao autor.

caracteriza especialmente pela intromissão das impressões pessoais do autor dentro da narrativa.

Nesta, conforme Friedman, a cena não é predominante, pois o autor usa a voz de um “eu” ou de um “nós” para narrar. (Op. Cit p. 173). Assim, o autor possui um ponto de vista ilimitado e pode narrar por meio de um ou de vários ângulos de visão, pois a onisciência lhe permite essa mobilidade. Destarte, como explica Friedman:

Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou alternar quando lhe aprouver. De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. (FRIEDMAN, 2002, p. 173)

Cada um desses tipos de narrador pode usar, como técnica para mover o ponto de vista, a onisciência seletiva, pela qual o ponto de visão será um centro fixo. Enquanto a onisciência seletiva múltipla ampliará o ângulo de visão, pois ocorre a partir do ponto de vista de diversos personagens. Ao usar esta técnica, a cena será predominante. Desse modo, conforme Friedman (Op. Cit), a sumarização (comentários parciais do autor) será feita discretamente.

Em relação à diferença entre a onisciência seletiva e a onisciência seletiva múltipla, o autor nos explica que a primeira será sumarizada com indicativos de discurso indireto, por exemplo, “ele pensou”; enquanto na segunda, os sentimentos, as percepções e os pensamentos ocorrem à medida que a cena é mostrada, isto é, consecutivamente. (Op. Cit. p. 177).

Já o modo dramatizado faz referência ao teatro. Neste tipo de narrador, a cena será predominante. Por exemplo, podemos saber que um personagem olhou pela janela, mas suas percepções ficam restritas somente ao personagem. O narrador não pode nos mostrar ou narrar nada além da cena. Conforme Friedman (Op. Cit p. 179): “seu ângulo de visão é o da frente fixa (terceira linha central) e a distância deve ser curta, uma vez que a apresentação é inteiramente cênica”.

Por fim, o crítico nos apresenta a câmera, que pode ser o mais próximo de uma exclusão autorial. Por meio desse tipo de recurso, será transmitido ao leitor um pedaço da vida do modo que ocorreu sem intermediação de um registro, sem seleção ou organização aparente. (Ibidem).

Diante de tais reflexões, pretendemos demonstrar a seguir como as vozes narrativas descritas por Foucault (Op. Cit.) e como os conceitos de “ponto de vista”, “cena” e “sumário” são utilizados por Walsh para narrar os textos prévios e o livro *Operación Masacre*.

1.1.3. O autor implícito em cena

Pretendemos neste subcapítulo demonstrar como Walsh enquanto autor mobiliza as vozes para construir uma narrativa retórica que nos convença de sua denúncia a respeito do fuzilamento de 09 de junho de 1956. É nosso objetivo também mostrar que nas prévias de *Operación Masacre*, – mais especificamente nos textos publicados em *Revolución Nacional*, de 15 de janeiro e 29 de janeiro de 1957 –, Walsh já distanciava a sua escrita das regras exigidas de um gênero jornalístico, como notícia e reportagem, aproximando-se das regras exigidas pelos gêneros literários.

Nossa pretensão é analisar quais são essas estratégias discursivas e ver se a mudança de suporte (jornal ou livro) traz diferenças em relação ao modo como Walsh nos narra os fuzilamentos. Além disso, pretendemos analisar se há continuidades dos procedimentos usados nesses jornais no livro *Operación Masacre*.

Walsh, após a primeira denúncia sobre o fuzilamento em *Propósitos*, publicou textos sobre os fuzilamentos no periódico *Revolución Nacional*. Este era um jornal sindical que pertencia ao “Órgano Del Instituto de Cultura Obrera”, grupo que tinha participantes ativistas da militância sindical, cujo fundador foi Luis Benito Cerruti Costa, advogado e ex-ministro do trabalho em 1957.

Naquele momento histórico, em que imperava a chamada “Revolução Libertadora”, Aramburu havia instaurado medidas repressivas aos que defendessem o governo peronista. Naquele contexto, o periódico mostrava-se pró-democracia²², mas não peronista. Apesar de ser um momento em que muitos trabalhadores eram peronistas, estava declarada a censura a qualquer referência feita a Perón de modo positivo, de modo que não temos como definir esse posicionamento do jornal. Contudo, podemos observar, pelos conteúdos publicados, que o

²² Ao final desta dissertação anexaremos um chamado pela democracia publicado em 1957.

fundador parecia usar sua militância no jornal para difundir a repressão imposta pelo Estado. A respeito das pretensões do jornal, Ferro²³ afirma:

Cerrutti Costa aspiraba a constituir una alternativa que le permitiese al nacionalismo inscribirse en el inminente proceso de cambio que se perfilaba, en lo que respecta a la política represiva y a la coyuntura electoral en curso. Es posible conjeturar que *Revolución Nacional* apuntaba con su mensaje a los militantes obreros, pero a pesar de ello difícilmente pueda ser considerada prensa sindical, ya que su proyecto exhibe un discurso político dominante, el nacionalismo, manifestado en las opciones que privilegia y en los cursos de acción que postula. Su propuesta y la configuración de su mensaje no dejan dudas sobre su condición de semanario político (FERRO, 2000, p. 149).

Desse modo, acreditamos que pelo fato Livraga ser operário, a denúncia deste feita por Walsh era pertinente ao jornal e merecia circular entre os trabalhadores e entre mais pessoas da camada popular, uma vez que trazia informações políticas interessantes aos leitores de tal periódico. Contudo, em contato direto com o material²⁴, vimos que o jornal não tinha como proposta a literatura. Por isso, acreditamos que a temática motivou a publicação.

Os textos de Walsh em *Revolución Nacional* não seguem as regras propostas pelo jornalismo, como veremos. As reportagens que encontramos de outros jornalistas não apresentavam nenhum caráter literário, por isso podemos concluir que foi uma escolha de Walsh usar nas prévias de *Operación Masacre* procedimentos comuns à literatura.

Para compreendermos por que esses textos se distanciam do que se espera de uma reportagem, fundamentamo-nos sobre alguns conceitos de Lage (2001)²⁵, o qual nos explica a função de um repórter enquanto testemunha. O jornalista, segundo o autor, deve parafrasear seus textos, aproximando-os da oralidade, isto é, os termos utilizados devem ser simplificados pelo jornalista para poder adaptá-lo de modo que leitores menos eruditos possam entender o conteúdo. As informações devem ser transmitidas com uma linguagem simples que se aproxime

²³ FERRO, Roberto. **Operación Masacre**: Investigación y escritura. Nuevo Texto Crítico, vol. 6 no. 2, 1993, pp. 139-166. Project MUSE, doi:10.1353/ntc.1993.0031

²⁴ Anexaremos também uma ou duas reportagens a cargo de confirmação dessa informação.

²⁵ LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica**. 5.ed. Record: Rio de Janeiro, 2001.

da que o público leitor ouve e fala cotidianamente, como se traduzisse a própria língua para um novo código. Tal como nos explica:

Traduzir já não é pouco: basta confrontar o efeito emocional de expressões como “hidrolato simples” e “perda de poder aquisitivo”, por um lado, e “água” e “empobrecimento”, por outro. Mas o processo não pode ser reduzido à simples troca de léxicos. O processamento mental da informação pelo repórter inclui a percepção do que é dito ou do que acontece, a sua inserção em um contexto (o social, além desse, toda informação guardada na memória) e a reprodução de nova mensagem, que será levada ao público a partir de uma estimativa sobre o tipo de informação de que esse público precisa ou qual quer receber. (LAGE, 2001 p. 22)

Nesse sentido, como vemos, Walsh se distancia do que se espera do gênero reportagem. Além disso, precisamos considerar quais são as técnicas utilizadas nos textos jornalísticos. Segundo Lage (Op. Cit), para se fazer a reportagem há impreterivelmente um entrevistador e um entrevistado e, conforme o autor, no jornalismo impresso “a entrevista pode ser tratada como notícia”. Desse modo, o jornalista deve seguir os mesmos padrões desta em sua composição, como assevera:

[...] selecionam-se as proposições, ordenam-se da mais relevante para a menos relevante e transcrevem-se nessa ordem, intercalando informações ambientais (quem, que, quando, onde, por que, para que, circunstâncias eventuais) e procurando alternar discurso direto e indireto. Podem-se substituir palavras e expressões, desde que estejam entre aspas, mantendo o sentido da fala do entrevistado. O *lead* da entrevista (primeiro parágrafo de uma notícia em jornalismo impresso) será, evidentemente, a proposição julgada mais relevante. (LAGE, 2001, p. 84-85)

Diante das características que uma entrevista deve ter no jornalismo impresso, conforme apresentado, vemos que Walsh também não se utiliza de tais técnicas nos textos publicados no jornal, como veremos a seguir no seu primeiro texto publicado em *Revolución Nacional*, no dia 15 de janeiro de 1957, no qual narra a noite de 09 de junho de 1956, a partir da perspectiva de Livraga.

O título é “Yo también fui fusilado!”. A nosso ver, esse título já demonstra uma hibridização de vozes: a voz do autor somada à voz dos operários. Reparemos que esse “Yo también” é ambíguo, pois possibilita as seguintes leituras: a voz de Livraga somada a de outros trabalhadores que sobreviveram ao fuzilamento assim como ele (o que torna o título chamativo), ou a voz do narrador hibridizada à de Livraga, em que o autor implícito se demonstra como quem está no mesmo nível do personagem e compartilha com este o seu sofrimento. Tal

pressuposição se relaciona às análises que seguem, em que, como veremos, é comum Walsh utilizar esse procedimento.

Já na manchete, lemos: “La odisea de un obrero argentino víctima de criminal vesania evidencia la corrupción, el desorden y la irresponsabilidad del aparato represivo del Estado”, seguida do *lead*:

Transcribimos íntegramente la relación de hechos de la dolorosa odisea de Juan Carlos Livraga. La justicia bonaerense ha tomado intervención en este penoso asunto y está pendiente de esclarecimiento. Desde el fondo de nuestro corazón de argentinos esperamos el brillar de la verdad para el bien de todos. A la justicia pues, referimos la última palabra sobre las graves imputaciones. Tenemos que confiar, no nos queda otro remedio que confiar. No puede atentarse permanentemente contra el pueblo, contra sus hijos humildes con toda impunidad. Repudiamos el caso del estudiante Bravo, del médico Ingalinella, del obrero Aguirre, del estudiante Manchego. Ahora nos vuelve a estrujar el corazón la tragedia inhumana. Creemos que la opinión pública debe permanecer informada, estamos convencidos que cumplimos con nuestro deber. Para que se extirpe para siempre de entre nosotros este tipo salvaje de procedimientos. Para que nuestras querellas y diferencias tengan un cauce de soluciones más acorde con nuestra criolla hidalguía y no con la alevosa y bárbara prepotencia del mandón que siente un desprecio absoluto por la personalidad humana. Para que desaparezcan en el castigo y en el oprobio esos miserables que pretenden “hacer méritos” sobre la tortura, el asesinato alevé y la persecución indiscriminada e implacable. Por eso, con toda la crudeza necesaria cumplimos con nuestro deber de informar, y aclaramos nuestra espera en la justicia de la que aguardamos su palabra final. (*Revolución Nacional*, 15 de janeiro de 1957)

No *lead*, por exemplo, o autor qualifica a história de Livraga como uma “dolorosa odisea”. A nosso ver, isso possibilita duas leituras: uma história difícil ou a necessidade de o autor implícito fazer referências literárias. Além disso, lemos um apelo por justiça fundamentado pela importância de a opinião pública se manter informada esperando “el brillar de la verdad para el bien de todos”.

Primeiramente indagamos: a quem se refere o narrador quando utiliza o termo “todos”? Todos os operários? Todos os cidadãos argentinos? Em segundo lugar, vemos que há neste trecho uma denúncia às torturas e aos assassinatos. Por isso, o narrador parece convidar os leitores a alguma ação mediante essa situação.

Tal apelo parece intensificar a veracidade da narrativa, pois há um convite implícito à participação política. Dessa forma, a legitimação da verdade é feita pelo próprio escritor, já que se subentende que o jornal publica informações verídicas. Essa voz do escritor no jornal é

neutralizada, parecendo haver exclusão autoral. Posteriormente, a voz se move ao nível do leitor, e passam a compartilhar as impressões, de forma que pareçam ver a partir do mesmo ângulo de visão, o que justifica o uso da primeira pessoa do plural quando usa termos como “transcribimos”, “esperamos”.

Além disso, ao se dissimular a exclusão do autor, as informações legitimadas como verídicas aparentam não ter posicionamento, como se fossem neutras. Contudo, trata-se de uma voz parcial, que considera como verdade somente a própria. Quando lemos, por exemplo, que se espera por justiça, subentende-se que o Estado cometeu uma injustiça. Mas, como veremos, isso pode depender do ponto de vista narrador, o que mostra uma impressão do autor implícito, por meio de uma voz que novamente se desloca de narrador neutro a autor onisciente intruso, e que vai paulatinamente expondo suas opiniões pessoais.

Ademais, como vimos, o *lead* deve ser impessoal e deve trazer informações básicas como “quem”, “quando”, “onde” e “o quê”. Trata-se de um resumo do que será lido. Contudo, observamos que no *lead* acima, em vez de expor um resumo do fuzilamento, Walsh fez um suspense da história que será narrada, o que torna o texto mais assentado sobre a literatura do que sobre o jornalismo.

Afinal, o *alter ego* de Walsh vai manifestando suas impressões pessoais, as quais ele atribui também a mais pessoas nos momentos em que usa verbos na primeira pessoa do plural para descrever suas opiniões, como mencionamos. Ele usa essa voz que apela por justiça, para que o leitor suponha que há mais pessoas inteiradas no caso e para mostrar que essa esperança é de muitos, não somente dele, como podemos confirmar nas seguintes frases: “transcribimos íntegramente la relación de hechos”, “desde el fondo de nuestro corazón argentino esperamos el brillar de la verdad para el bien de todos” e “estamos convencidos de que cumplimos con nuestro deber”.

Desse modo, parece que Walsh legitima seu discurso ao ser voz representante de várias pessoas, pois ele fala em nome de seus compatriotas e, sobretudo, em nome dos inocentes fuzilados. Esse apelo nos conduz à expectativa de que leremos um relato horrendo, o qual deve comover-nos, e isso nos leva ao imaginário de que haverá mais veracidade em sua denúncia.

Tal característica não faz parte de notícias e reportagens, mas sim de textos literários, pois há um jogo de vozes, em que o acontecimento narrado deixa de expor uma voz neutra em terceira pessoa para usar a primeira pessoa do plural. Destarte, ainda que o autor não estivesse presente no fuzilamento, sua voz inclusa no texto torna-o mais próximo do leitor, uma vez que

o narrador mobiliza o ângulo de visão que o permita igualar-se aos personagens. Assim, nesse texto, aparentemente um grande grupo de pessoas, ou ainda, arriscaríamos dizer, “todos os cidadãos argentinos” esperam o mesmo que ele: a justiça. Então, para representá-los, ele escolhe narrar como voz de um grupo, com o qual partilha as mesmas aceções, justificando-se a sua inclusão indireta nesse *lead*.

Diante de tal ruptura com os gêneros jornalísticos acima mencionamos, interpelamos: por que o fuzilamento não poderia ter sido narrado em terceira pessoa após o resumo que deveria estar no *lead*? Por que Walsh usa um espaço que ele, enquanto jornalista, sabia que era um *lead* para colocar um apelo na primeira pessoa do plural? Sabendo que também os textos jornalísticos devem ser narrados em terceira pessoa e com voz “neutra”, “imparcial” (embora saibamos que esta voz só aparenta ser neutra, como mencionado), por que escolheu sobrepor a “voz neutralizada do autor” e alterná-la com a voz dos personagens e/ou leitores que se sintam pertencentes a esse grupo?

A partir de tais questionamentos, vamos considerar as seguintes reflexões: como a ficção é construída a partir da voz do narrador impondo-se como verdadeira, e devido ao fato de a voz do autor estar na narrativa de forma mascarada, opinando discretamente, consideramos que isso revela a possibilidade de Walsh estar se autofigurando no discurso narrado enquanto jornalista comprometido com as questões de seu tempo. Contudo, de maneira implícita. Isso porque ele mostra discretamente as suas opiniões e a partir delas constrói uma verdade ficcional, isto é, um texto retórico que leve os leitores à crença de que tudo o que foi narrado é verdadeiro, como se não houvesse um posicionamento do autor implícito na narrativa.

Dessa forma, Walsh, enquanto autor implícito, seleciona e ordena as suas verdades; posteriormente, ele as narra como se fossem não somente suas, mas também de um grupo. Ao igualar essas vozes mostra, portanto, também seu posicionamento político. Perguntamo-nos, então, por que ele iguala essas vozes? Seria proposital? Seria talvez a prefiguração do militante que Walsh desejaria mostrar, mas que somente anos mais tarde ele assumiu ser?

Podemos observar que existe uma voz do autor implícito usada como uma ferramenta que possibilita a autofiguração de Walsh. Diante disso, indagamos: se ele não concordasse com os valores políticos denunciados teria a necessidade de se incluir na narrativa? Por que Walsh em vez de seguir as regras que compõem um *lead* prefere romper as regras e incluir-se nele?

Em relação ao texto “Yo también fui fusilado”, seu enredo começa no dia 09 de junho de 1956, com a descrição detalhada do ocorrido, em que com o objetivo de ouvir a luta de boxe

pela rádio, 12 homens estavam reunidos na casa de um dos condenados: Rodríguez. A narrativa segue até o momento final da quase-morte de Livraga. Primeiramente, lemos a apresentação deste iniciada com um breve suspense: “no es un fantasma, es un hombre de carne y hueso”. Em seguida, lemos a afirmação de que se for comprovada a denúncia, o público estará “ante una atrocidad comparable a las más celebres hazañas de la Gestapo”, pois havia fortes indícios de que todos, senão a maioria, sequer poderiam ser objeto das acusações do governo nacional. Tais palavras são claramente impressões particulares do autor, pois demonstram sua opinião sobre o fuzilamento.

Esse texto foi dividido em três partes, as quais Walsh intitula: “El caso Livraga – los hechos”, “El ministerio del miedo” e “El fin de la odisea”, e, ao final, o título: “Tres telegramas y tres preguntas”. Essa é a forma como Walsh organiza a fábula, na concepção foucaultiana.

Nesta, contará os acontecimentos desde a chegada da polícia na casa de Rodríguez à procura dos generais Tanco e Valle até o momento da condenação dos civis à morte, no lixão próximo à estação José León Suárez. Primeiramente, o texto esclarece que a aparência de Livraga é chamativa, pois ele tem uma cicatriz na bochecha devido a um tiro. Este foi denominado “tiro de gracia”, pois, apesar de ter desfigurado o rosto de um jovem operário de 24 anos recentemente cumpridos, o estrago deu aos policiais a impressão de que ele havia morrido, de modo que foi um tiro que, de maneira indireta, salvou-lhe a vida. O texto é narrado por uma voz que revela impressões sobre a história de Livraga, sobretudo quando o defende como inocente injustiçado.

Posteriormente, lemos a descrição da cena em que esses homens que estavam reunidos na casa de Rodríguez quando, logo após o final da luta, dispersaram-se no ambiente. Alguns estavam discutindo a respeito da luta, enquanto outros já se preparavam para a despedida quando foram surpreendidos por policiais à procura dos generais peronistas Tanco e Valle. Como estes não foram encontrados, nem se sabia nada sobre eles, conforme a narrativa, todos foram encaminhados à delegacia, onde tiveram de prestar depoimento.

Após às 5 horas da manhã, saindo da delegacia, todos voltaram aos veículos dos policiais e foram levados ao lixão para serem mortos, mas esses homens ainda não sabiam disso. Quando desceram, os militares não consideraram o lugar ideal, por isso puseram os homens de volta na caminhonete em busca de um local “mais adequado”. Quando os detidos tiveram que descer pela segunda vez, já sabiam o que lhes aguardava, conforme o texto. Diante do desespero, Livraga viu uma possibilidade de se salvar caso ficasse abaixado em uma vala que ele havia

reparado no chão. Ao perceber essa intenção de Livraga, Giunta se desesperou e quis atirar-se nesse vão, contudo antes de realizar seu aparente plano, houve ordem para o disparo de tiros, e uma voz determinou que os matassem.

Esse momento é muito tenso e nos leva ao desespero dos personagens enquanto lemos o texto, pois conforme nos narra Walsh, as balas de fuzis passaram por cima de onde estava Livraga fingindo-se de morto. Nessa narrativa, intrigou-nos que, nesse ínterim, Livraga, ao mesmo tempo em que dissimulava a própria morte em uma vala profunda, como foi descrito, tenha conseguido ver a seguinte cena narrada por Walsh:

Entre los cuatro prisioneros que quedan en el camino, hasta donde los policías vuelven ahora sus armas, se ha desencadenado el pánico más elemental y primitivo. Dos se abrazan llorando. Otro insulta a los vigilantes. Otro está de rodillas y pide que por su madre, por su madre, no lo maten.

Pero lo matan. La primera descarga voltea a los cuatro. Sobre eses cuatro bultos alumbrados flotan algunos gemidos.

Nesse fragmento, Walsh usa adjetivações que descrevem as sensações dos condenados de modo que o leitor vai construindo a cena e partilhando desses sentimentos enquanto lê. O texto gera um clímax a partir de um apelo emocional, quando o personagem repete que “por su madre, por su madre, no lo maten” e, por fim, a ruptura: “pero lo matan”.

Essa tranquilidade com que se termina a ação faz com que o leitor possa sentir a dor dos personagens diante da morte. O narrador, então, interrompe o relato para contar o clímax: o modo como Livraga sobreviveu, o qual intitula “el ministerio del miedo”²⁶, voltando a fazer referências literárias.

Nessa parte, narra que Livraga piscou diante da luz das lanternas e, por isso, deram-lhe o que Walsh chama de “el tiro de gracia”. A polícia se foi, pensando que ele morreria após tantos tiros sem saber que eram os primeiros, estes no rosto e no ombro. Walsh descreve a cena usando metáforas e adjetivos, que eram incomuns em uma notícia ou uma reportagem, como vemos:

²⁶Provavelmente faz referência à obra de mesmo título do escritor e jornalista inglês Graham Greene, publicado em 1943, o qual conta a história do único padre católico que clandestinamente continua exercendo o seu ministério. Este é perseguido pela polícia, vive temendo a morte e se sente inadequado à sociedade em que vive.

Una vez más los asesinos titubean; aun en esos *espíritus embrutecidos* por el sueño y la fatiga que sólo quieren terminar pronto, debe flotar *terrible* el *fantasma del asco*.

No saben, no sospechan, no imaginan que Livraga va a sobrevivir. Por lo menos hasta el momento en que escribimos estas líneas. (Grifos nossos)

Nesse trecho, podemos observar que apesar de a situação ter ocorrido no passado, ela é narrada com verbos no tempo presente. Ao usar esse tempo verbal, o narrador aproxima a ação do leitor, dando-lhe a impressão de assistir à cena, como se estivesse vendo um filme. Hamburger (1975, p.65)²⁷ chama esse uso do presente de “pretérito ficcional”. Trata-se de um presente fictício, que não existe mais. Nesse caso, “o pretérito ficcional” naturalmente não tem por função despertar uma vivência passada, mas isso não significa que não tem por função despertar uma vivência presente, embora fictícia. Segundo a autora (Ibidem), trata-se de um “componente do material figurativo que a realidade fornece à criação literária”.

Esse recurso usado por Walsh somado às metáforas da morte nos levam ao máximo da experimentação estética que seria impossível de se ouvir daqueles que sofreram o trauma. O narrador se apropria das falas dos personagens, da oralidade, para construir uma narrativa interessante ao seu leitor. Além disso, ele nos transporta à cena do crime por meio das descrições, o que mostra outro traço das narrativas ficcionais.

Na última parte, lemos que Livraga, pela manhã, caminhou até encontrar um policial, que o socorreu. No hospital, entraram em contato com a família de Livraga, que foi visitá-lo. Pouco tempo depois, ele foi levado à prisão, onde ficou sem roupa, sem assistência médica e quase sem comida até 3 de julho, dia em que finalmente foi transferido à penitenciária de Olmos, onde foi “tratado humanamente” até que o libertassem no dia 16 de agosto.

Para narrar o momento em que levaram Livraga do hospital à prisão, Walsh escreveu: “una enfermera le dice llorando: ‘Pibe, te llevan’, ya está vencido. Ya no resiste. Ya no protesta. *Tanto penar para morirse uno*²⁸, pudo haber dicho el poeta español que algo supo de esto” (grifos do autor).

Quando a enfermeira vem dar a Livraga a informação de que ele será transferido, podemos observar a hibridização de diversas vozes. A voz da enfermeira une-se à voz do narrador, que passa de testemunho a onisciente e afirma trechos de um poema, como se a

²⁷ HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

²⁸ Este é um verso do poema “Umbrío por la pena”, do livro “El rayo que no cesa”, publicado em 1936, ano em que começou a guerra civil espanhola.

enfermeira houvesse dito isso. Esse recurso de hibridizar as vozes por meio do discurso indireto livre não esclarece se é uma fala da enfermeira, a voz do narrador ou a voz lírica do poema, e não há como diferenciarmos.

Dessa forma, as vozes novamente proporcionam ao leitor a maior veracidade, já que o narrador mais próximo do leitor é o narrador onisciente, que é o único que capaz de expor sensações e pensamentos internos dos personagens. Desse modo, temos a sensação de que a enfermeira prevê, por sua suposta fala, que Livraga parte a caminho da morte. Mas este pode ser também um recuso utilizado pelo narrador para expressar a opinião do autor implícito.

Assim, essa voz faz novamente o que Foucault (Op. Cit) chama de passa-passa do discurso, pois essa voz da enfermeira, na frase, desdobra-se entre o discurso direto, indireto e indireto livre. Em “já está vencido”, temos a fala da enfermeira a Livraga. Mas a continuidade sem aspas nos faz duvidar se é a voz intrusa do autor, o qual opina sobre o destino de Livraga, ou se é a voz do personagem, a qual se funde com o lirismo do poeta espanhol Miguel Hernandez.

Este é o autor da frase escrita acima: “tanto penar para morirse uno”. O poema faz referência à guerra civil Espanhola. Por isso, conjecturamos que Walsh já havia visto uma possibilidade de se fazer uma estética do trauma²⁹ a partir de fontes que lhe influenciaram.

O poema, para os que conhecem o campo literário, fará sentido e se justificará nesse momento narrado, no qual Livraga estava certo de que não teria segunda chance de vida; e o narrador transgride o medo nas palavras de um poeta que sabia o que era viver em meio à guerra, assemelhando-o à Livraga. A trama acaba bem e Livraga está vivo, “pelo menos até o momento em que escrevo essas linhas”³⁰ afirma Walsh, já anunciando que este ainda corre risco de morrer e que é preciso que os leitores se mobilizem.

A narrativa termina com três perguntas, que serão expostas a seguir, questionando as autoridades e clamando por justiça, o que dá mais veracidade ao seu relato narrativo, em que Walsh hibridiza literatura e jornalismo. Diante de toda essa situação, os três telegramas e as três perguntas aparecem como formas de questionar a legalidade dessa ação da polícia, já que têm valor documental, como veremos.

²⁹ GINZBURG, Jaime. Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. In: CORREIA, F. J. G. (Org.). **O rosto escuro de Narciso: ensaios sobre literatura e melancolia**. João Pessoa: Ideia, 2004. p. 53 - 62.

³⁰ Tradução nossa.

Nesse mesmo texto encontramos a mobilização de vozes também na segunda parte da narrativa, na qual lemos o momento em que os condenados estavam prestes a morrer. O narrador descreve o acontecimento e se intromete não só no enredo, como também nas percepções de cada personagem, como veremos. Além disso, ele descreve o que outros, além de Livraga, estavam sentindo, como podemos confirmar no seguinte fragmento:

Los vigilantes los arrear como a un rebaño aterrorizado. La camioneta ha entrado en el camino de tierra y los sigue, alumbrándoles las espaldas con sus poderosos faros.

Los prisioneros adivinan ahora que los van a matar, pero una remotísima esperanza de estar equivocados los mantiene caminando.

Es entonces cuando Livraga obra con lucidez y una serenidad espléndida. Mientras los demás desesperan, él, paso a paso, gradualmente va deslizándose hacia la izquierda del camino donde hay una zanja no muy profunda. Llega el momento en que milagrosamente se encuentra fuera del haz luminoso de los faros y como la noche es oscura y él viste de negro empieza a abrigar una desatinada esperanza de salvación. En este momento, casi simultáneamente, suceden dos cosas terribles. La primera es que oye a su espalda el golpe de manivela de los máuseres y *sabe* que ha llegado el momento decisivo. *Dos o tres pasos lo separan de la zanja. Va a tirarse allí de cabeza. Pero entonces otro de los condenados, Giunta, lo ve, comprende en un relámpago la infinitesimal posibilidad de salvación que tiene ahora Livraga y pretende compartirla.* Corre hacia él gritando y agitando los brazos, salva la zanja de un salto y se interna en el yuyal.

Urgente y furiosa parte de la camioneta la orden:

– *Tírenles!*

Hay quizás un momento de vacilación, de estupor en los vigilantes, no acostumbrados a matar gente. Livraga, en cambio, no titubea. Se arroja al suelo y en la posición en que cae, así se queda tirado a lo largo, de espalda, la cara apoyada en el hombro derecho. La descarga de los fusiles pasa por encima de él sin tocarlo. Y Giunta sigue corriendo por el campo, cada vez más lejos, agitando los brazos y perforando la noche con sus gritos de poseído. (*Revolución Nacional*, 15 de janeiro de 1957, Grifos nossos)

Este mesmo acontecimento é narrado por Walsh no capítulo 23, denominado “La matanza”. É interessante observarmos como ele a escreve mais resumida e objetivamente no livro. A narrativa foi construída de acordo com o relato de cada um dos personagens. Abaixo transcrevemos somente os trechos relacionados à Livraga. Há no texto, diferenças entre o narrado no jornal e no livro, como veremos:

Livraga se va abriendo a la izquierda, sigilosamente. Paso a paso. Viste de negro. De pronto, lo que parece un milagro: los reflectores dejan de molestarlo. Ha salido del campo luminoso. Está solo y casi invisible en la oscuridad. *Diez metros más adelante se adivina una zanja. Si puede llegar...[...] Livraga no mira hacia atrás, pero oye el*

golpe de la manivela. Ya no hay tiempo para llegar a la zanja. Va a tirarse al suelo. [...]

– *Ahora!* – aúlla y salta [...]

Livraga se arroja de cabeza al suelo. Más allá, Di Chiano también se zambulle.

La descarga atruena la noche. [...]

Sobre los cuerpos tendidos en el basural, a la luz de los faros donde hierve el humo acre de la pólvora, flotan algunos gemidos. Un nuevo crepitar de balazos *parece* concluir con ellos. Pero de pronto Livraga, que sigue inmóvil e inadvertido en el lugar en que cayó, escucha la voz desgarradora de su amigo Rodríguez, que dice:

– *Mátenme! No me dejen así! Mátenme!*

Y ahora sí, tienen piedad de él y lo ultiman. (WALSH, 2015, p. 91-93, grifos nossos)

O livro e os textos de *Revolución Nacional* foram escritos a partir do testemunho de pessoas reais. Logo, o narrador é testemunha. Sobre as características deste, assevera Leite (2002, p. 38)³¹:

[...] narra em 1.^a pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundário que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.

Conforme a autora, esse tipo de narrador, é comum em narrativas policiais, já que o crime costuma ser desvendado a partir do confronto entre testemunhos. Mas o narrador-testemunha tem suas limitações quanto à distância entre o acontecimento e a narrativa deste ao leitor, conforme explicado. Essa distância será maior ou menor de acordo com o tipo de narrador e o ponto de vista usado por ele. Sobre isso, em uma releitura de Friedman (2002), afirma Leite (2002, p. 38-39):

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,

³¹ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** - (Ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo, Ed. Ática, 2002.

porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê.

Reiteramos, portanto, que esse tipo de narrador não consegue ter acesso a informações do interior das personagens. Ele então vai narrar a partir de suas impressões. Contudo, encontramos uma onisciência em diversos verbos, tais como: “los prisioneros *adivinan* ahora que los van a matar, pero una *remotísima esperanza de estar equivocados* los mantiene caminando”; “Livraga *sabe*”; “Giunta *comprende*” (Grifos nossos)

No jornal, até o momento que nos conta o narrador, há o relato apenas de Livraga. Como então o ele sabe que todos adivinharam a própria morte e que tinham esperança? Mesmo que Walsh soubesse, pois havia entrevistado os sobreviventes, apresenta as sensações de todos, como se estivesse dentro cabeça de todos os personagens, inclusive dos que ele não entrevistou, o que nos demonstra uma onisciência na narrativa.

Nesta, o autor parece usar o recurso denominado por Friedman (Op. Cit., apud LEITE, Op. Cit) como “onisciência seletiva múltipla”, assim elucidado pela autora:

A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os resume depois de terem ocorrido. O que predomina no caso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA, como no caso da ONISCIÊNCIA SELETIVA que vem logo a seguir, é o ESTILO INDIRETO LIVRE, enquanto na ONISCIÊNCIA NEUTRA o predomínio é do ESTILO INDIRETO. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso. (Op. Cit p. 48, grifos da autora)

Conforme a autora, esse discurso indireto livre é usado em diversas personagens que estão na narrativa; e, por isso, a onisciência é múltipla. Nos dois textos de Walsh em *Revolución Nacional* esse recurso é visto não só na voz de Livraga, como também na dos demais personagens, o mesmo recurso é encontrado no livro. A sensação que temos é que por trás do narrador testemunha, está outra voz, a do narrador câmera (o qual pode narrar toda a cena vista do ângulo exterior) e a do narrador onisciente (que é capaz de descrever o ocorrido a partir do interior das personagens). Dessa forma, portanto, o narrador se desdobra em outros dois tipos. Esse recurso possibilita maior verossimilhança na narrativa, uma vez que o leitor tem acesso a todos os detalhes do que se passou no lixão por meio do ponto de vista de cada um dos

condenados ao fuzilamento. Logo, a distância entre o acontecimento e a narrativa deste ao leitor é aparentemente menor, o que amplia a noção de verossimilhança.

Entretanto, essa verossimilhança nos faz duvidar do narrador quando comparamos a mesma história nos dois suportes, pois, no primeiro, lemos que havia uma vala profunda, a qual salva Livraga da morte. No segundo, o personagem se joga no chão por falta de tempo para alcançá-la, como vimos. Essa incompatibilidade de informações faz com que duvidemos da veracidade do fato.

Além disso, podemos pensar se essa diferença se justifica porque Walsh, após ter comparado o relato de todos os entrevistados, notou a falta de verossimilhança quando afirma que Livraga havia visto dois homens se abraçando antes de serem assassinados enquanto ele se fingia de morto dentro da profunda vala. Informação que Walsh modifica no livro, retirando a vala da narrativa, inclusive.

Diante de tais intromissões do narrador, como encontrar um limite entre o testemunho de cada um dos sobreviventes e os relatos em comum entre estes na narrativa sem considerar a figura autoral? Como ler esses textos considerando-os uma narrativa neutra e verossímil? Outro exemplo da mobilização de vozes é encontrado quando lemos que os policiais não estavam acostumados a matar pessoas. Com qual embasamento Walsh faz essa afirmação? Acaso perguntou isso diretamente aos vigias?

A partir de tais considerações, podemos notar que todas as técnicas usadas pelo autor implícito na narrativa dos fuzilamentos funcionam como forma de convencer o leitor. A retórica ficcional está presente não só quando Walsh se autografa como jornalista comprometido, escritor e detetive, mas também quando utiliza a sua voz para sumarizar as cenas. Cada intromissão, seja de modo mais explícito ou implícito, interferirá no modo como os leitores enxergam o acontecimento e os personagens, como será melhor explicado no segundo capítulo. Mas atentemo-nos ao fato de que as impressões do autor estão presentes o tempo todo no livro, controlando a nossa simpatia pela leitura.

Primeiramente somos atraídos pela temática. Em seguida, quando damos credibilidade ao autor implícito, diretamente somos levados a gostar ou não de determinados personagens. Isso ocorre quando concordamos, mesmo que inconscientemente, com todas as características destes a nós fornecidas. Assim, como uma autoridade que acredita fielmente em um testemunho, todas as impressões do autor implícito se tornam verdades. Sem perceber, os leitores acompanham toda a leitura sem questionar a veracidade da narrativa. O leitor foi

conquistado e, conseqüentemente, manipulado em suas emoções. Dessa forma, essa confiança, advinda da voz do jornalista comprometido, completa a verossimilhança.

Além disso, vimos neste capítulo que há uma diferença entre o acontecimento e a narrativa deste. O fuzilamento ocorreu em ordem cronológica, mas a narrativa começa pela morte ou quase morte dos personagens. Essa mobilização do espaço-tempo, possível apenas na esfera da enunciação, demonstra que toda trama é ficcional. E, por consequência, seus personagens são igualmente ficcionais, já que estes existem para o leitor apenas na narrativa e se esta for lida. Nesse sentido, concordamos com Cândido (1987, p. 69)³²: “o nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance.”

Vemos intromissão autoral também quando Walsh, em vez de mostrar aos leitores a ação de Livraga, faz o seguinte comentário: “Livraga obra com lucidez esplêndida”. Comentário que claramente demonstra uma opinião pessoal do autor implícito.

Nesse sentido, voltamos a objetar o gênero denominado não ficcional em *Operação Massacre* e em seus textos prévios. Pois, como vimos neste capítulo, a ficção é a trama de uma narrativa. Esta, como refletimos, é mobilizada por diversas vozes que se fundamentam conforme o relato de cada testemunha e conforme cada tipo de narrador usado pelo autor. Assim sendo, a nosso ver, essas impressões do autor implícito vão paulatinamente influenciando os leitores e entretenendo-os para mantê-los até o fim da narrativa.

Para isso, Walsh diagrama a fábula no formato de uma narrativa policial tanto nas antecipações como no livro, pois naquele período o gênero policial era recorrente na Argentina. Posteriormente, ele transgride esse gênero em alguns aspectos, por exemplo, no acesso às percepções dos personagens através da onisciência seletiva múltipla. Com esse recurso, Walsh mobiliza a tensão entre o acontecimento (considerado real) e sua narrativa (considerada ficcional), suscitando, por meio de vários ângulos de visão, uma distância menor entre o leitor e a história dos fuzilamentos, o que, conseqüentemente, suscita maior verossimilhança.

Reiterando essas concepções, compreendemos que usar essa mobilização de vozes em uma narrativa policial possibilita um jogo entre o mistério a ser desvendado e os leitores, os quais, ao concordarem com o narrador, sentem-se parte da história e têm uma sensação de

³² CÂNDIDO, Antonio. (1963). **A personagem do romance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

também querer desvendar os responsáveis por um fuzilamento descrito como injusto. Para Bocchino (2004, p. 28)³³, isso pode ter sido uma estratégia para instigar os leitores a atuarem politicamente, como afirma:

En definitiva, las operaciones que Walsh realiza con la escritura se sostienen sobre la misma preocupación, tanto en el relato policial como en el de no ficción o la nota periodística: lo "real", cómo contarlo, cómo hablar de la verdad y no de lo creíble, cómo conseguir que el lector racionalmente pueda elaborar su versión, tome conciencia y, por lo tanto, actúe. En verdad, el lector se obliga a participar activamente por una cuestión de confrontación con los datos, evidencias e interpretaciones que apuntan a la idea de verdad y no a la de ficción o verosimilitud.

Assim, diante dessa construção, há a possibilidade de instigar os leitores e de fazê-los refletir e atuar politicamente. É possível também fazê-los atuar a partir da tentativa de desvendar quem é o assassino, modo como terminam as narrativas policiais. Desse modo, a narrativa dura o tempo que se leva para que o assassino seja descoberto, isto é, enquanto existe um mistério a ser desvendado. E, como explicado, para descobrir o assassino é preciso confrontar os testemunhos.

Para fazê-lo, no texto de *Revolución Nacional* de 15 de janeiro de 1957, Walsh termina com três telegramas e três perguntas, as quais não só nos induzem a questionar a veracidade do que a justiça afirma, como também nos incita confrontar os dados do inquérito. Aparentemente, caberá aos leitores aceitar ou não o que se lê nos telegramas dos oficiais de justiça, transcritos abaixo. Mas há uma voz que se intromete e que parece querer persuadir os leitores:

Tres telegramas y tres preguntas

1º - Telegrama colacionado N° 1533, despachado desde Florida a las 19h., del 11/VI/56, recibido a las 19h15hs., dirigido al Excelentísimo Señor Presidente de La Nación, General Pedro Eugenio Aramburu, Casa de Gobierno, Buenos Aires. EN MI CARÁCTER PADRE JUAN CARLOS LIVRAGA FUSILADO MADRUGADA DÍA 10 SOBRE RUTA OCHO PERO QUE SOBREVIVÍÓ SIENDO POSTERIORMENTE ASISTIDO POLICLÍNICO SAN MARTIN DE DONDE FUERA RETIRADO DOMINGO ALREDEDOR 20 HORAS DESCONOCIENDO NUEVO PARADERO RUEGO ANSIOSAMENTE SU HUMANA NTERVENCIÓN PARA EVITAR SEA NUEVAMENTE AJUSTICIADO

³³ BOCCHINO, A. (2004). **Rodolfo Walsh**: del policial al testimonio. Mar del Plata: Estanislao Balder – UNMDP.

ASEGURÁNDOLE SE TRATA CONFUSIÓN PUES ES AJENO A TODO MOVIMIENTO. COLACIÓN. PEDRO LIVRAGA.

2º - Telegrama Nº 1185, despachado de Casa de Gobierno el 12/VI/56 a las 13.23 hs. Y recibido 20.41, dirigido a Pedro Livraga, Florida. REFERENTE TELEGRAMA FECHA 11 INFORMO SU HIJO JUAN CARLOS FUE HERIDO DURANTE TIROTEO ESCAPADO POSTERIORMENTE FUE DETENIDO Y SE ENCUENTRA ALOJADO COMISARIA MORENO. JEFE CASA MILITAR. ESTADO DE SALUD DE SU HIJO BIEN EN OLMOS LA PLATA. PUEDE VISITARSE DÍA VIERNES DÍA VIERNES 9 A 11 O DE 13 A 17 HS. SOLO PADRES, HIJOS O HERMANOS MUNIDOS DE SUS CORRESPONDIENTES DOCUMENTOS DE IDENTIDAD.

3º - Telegrama Nº 110, despachado de Casa de Gobierno el 2/VII/56 a las 19.30 hs. Y recibido 20.37, dirigido a Pedro Livraga, Florida. ESTADONDE SALUD DE SU HOJO BIEN EN OLMOS LA PLATA PUEDE VISITARSE DÍA VIERNES 09 A 11 O DE 13 A 17 HS. SÓLO PADRES, HIJOS O HERMANOS MUNIDOS DE SUS CORRESPONDIENTES DOCUMENTOS DE IDENTIDAD.

Las preguntas:

- 1) “Herido durante tiroteo”, dice la información oficial. Ahora bien ¿cómo es posible que un herido durante “tiroteo” el 20 de junio sea puesto en libertad absoluta el 16 de agosto?
- 2) 2) ¿Cómo es posible que un “herido durante tiroteo” tenga cicatrices de bala que aun al más profano indican que esos proyectiles fueron disparados desde arriba y de muy corta distancia, cuando la víctima estaba tendida de espaldas en el suelo, con la cara apoyada en el hombro, es decir, inerte?
- 3) ¿Cómo es posible que un “herido durante tiroteo” en ningún momento haya sido procesado? ¿Qué cuando el padre de Juan Carlos fue a verlo a la comisaría de Moreno se le negara que estaba allí? ¿Hubo otro?” (*Revolución Nacional*, 15 de janeiro de 1957, Grifos do autor)

Os três telegramas aparecem nos dois suportes, mas as perguntas, somente no jornal. Eles são, conforme Walsh, a evidência de que as autoridades mentem. Portanto, falta encontrar o(s) assassino(s) responsável/responsáveis pelo crime. Talvez seja importante salientar que, enquanto escritor de policiais, Walsh já havia criado o personagem Comisario Jiménez para desvendar os crimes do livro *Variaciones en rojo*, de 1953.

Este, enquanto detetive, trabalha sempre a partir de evidências e de documentos que são transcritos ou fotocopiados no livro. Por exemplo, os escritos de Morel, no conto “As aventuras das provas de prelo”, ou ainda a planta da casa de Hans Baldung, que aparece no conto que leva o mesmo título do livro. Dessa forma, podemos pensar primeiramente que usar documentos reais, como os telegramas, seja um recurso estilístico de Walsh. Além disso, por serem

documentos, entende-se que não são fictícios, o que torna a narrativa mais verossímil e convincente.

Quanto às três perguntas, vemos como o narrador-detetive vai conduzindo os leitores à desconfiança das informações lidas nos jornais de grande circulação, os quais, como veremos, apresentam os fuzilados como culpados.

A narrativa segue com a confrontação dos telegramas por meio de perguntas que nos induzem a desconfiar do posicionamento da justiça frente ao que Walsh denomina massacre de inocentes. Vale salientar que esta confrontação de testemunhos é o elemento fundamental em uma narrativa policial.

Assim, para continuar a investigação, a segunda etapa será ouvir a família dos fuzilados, a fim de desvendar o envolvimento destes com a política. Mas como convencer os leitores da real inocência desses trabalhadores?

Se, enquanto leitores, confrontarmos os testemunhos, observaremos que há um detalhe, talvez de menor importância, mas que apresenta uma disparidade na cena final do fuzilamento: no jornal, está a ordem “Tírenles!”, indicando ordem para matar os condenados; enquanto no livro, a palavra é “Ahora!”. Essa mudança de léxico pode ser uma correção com base nos demais relatos, os quais afirmaram a palavra “ahora!”? Ou, na memória de Livraga, as informações foram construídas de modo diferente? Se estivermos diante da segunda possibilidade, o relato dele apresenta lacunas. Estas, então, podem nos fazer desconfiar de outros “detalhes” relatados pelo sobrevivente? Ou essa divergência lexical foi apenas uma palavra eleita pelo narrador?

Outra particularidade do texto publicado em *Revolución Nacional*, em 15 de janeiro de 1957, é encontrada, após as perguntas acima transcritas, no momento em que o narrador deixa de ser testemunho e passa se incorporar como narrador intruso, que conversa com o leitor e apresenta sua opinião acerca do caso. Nesse sentido, o leitor parece ser aquele com quem se pode compartilhar as hipóteses investigativas, uma vez que na narrativa o autor-detetive não tem um Watson ou um Daniel Hernández para compartilhar suas hipóteses.

Após as perguntas mencionadas, lemos várias denúncias à falta de democracia, à lei marcial e aos torturadores presos. Estes, conforme o texto, foram assunto de notícia. O autor implícito também informa que desapareceram testemunhas capazes de comprovar a existência dos atos desses torturadores, o que demonstra ao leitor o perigo que corre Livraga e outros que possam ter sobrevivido.

Posteriormente, o autor implícito interroga as autoridades, acusa o Estado pela repressão, e culpa principalmente “el jefe de Policía de la Provincia”, que, conforme escreve, sob justificativa da “Ley Marcial”, ameaçou com armas não só os acusados de envolvimento com o peronismo, como também qualquer um que “los oculten o amparen” y “a quienes tengan en su poder elementos explosivos”. Mas, conforme Walsh, a lei não especifica que essas ações seriam exercidas somente em caso de resistência comprovada. Por isso, defende que se trata de uma “ley marcial tácita”, como lemos abaixo:

Esto es una ley marcial tácita. Pero es mucho más que una ley marcial. Es algo que nunca se ha visto en el mundo civilizado, porque la amenaza de la represión armada se hizo extensiva a quienes “por cualquier medio provoquen pública alarma o depriman el estado público”.

Ante la tremenda depresión del estado público que el conocimiento de estos hechos seguramente causará, quien esto publica se considera incluido en la amenaza y se dirige al Gobierno de la Nación solicitando plenas garantías.” (*Revolución Nacional*, 15 de janeiro de 1957)

Walsh, enquanto narrador e jornalista, antecipa a possibilidade de ele, Livraga e os responsáveis pelo jornal sofrerem consequências graves diante da repressão que dominou o país. Por isso, Walsh usa o jornal como um meio de comunicação aliado para disseminar essas informações. Dessa forma, haverá muitos exemplares como prova do fuzilamento clandestino e, conseqüentemente, haverá mais testemunhas, as quais, como assevera, fugirão do controle ao Estado, já que não haverá como saber quem leu ou não as informações de tal denúncia. Ele não só sabe disso, como também faz essa “ameaça” no jornal, com a qual termina seu texto:

Si Juan Carlos Livraga llegara a ser a ser víctima de alguno de los “accidentes” o “suicidios” que están ocurriendo en las madrugadas bonaerenses, sobre todo en las proximidades de las vías férreas, la opinión pública sabrá como interpretarlo.

Y si Juan Carlos Livraga llega a desaparecer, sepan los culpables que no habían destruido una sola de las pruebas que lo acusan, pues todas ellas han escapado a su control.

Y si a Juan Carlos Livraga llega a pasarle algo, cualquier cosa, aun la simple interrupción del contacto que se tiene con él, no sólo lo sabrán los familiares e amigos; lo sabrá todo el país, lo sabrá todo el mundo. Se han tomado infinitas precauciones para ello.

Sean pues todos los que están directa o indirectamente vinculados a estos trágicos acontecimientos que no hay en este momento en todo el territorio de la nación una vida

más intocable que la de este muchacho argentino. (*Revolución Nacional*, 15 de janeiro de 1957)

Walsh prefigura, nesse fragmento, o escritor comprometido. Além disso, notemos que ele legitima a própria voz enquanto jornalista que tem o poder da comunicação como “arma” que pode ser ameaçadora aos responsáveis pela noite do fuzilamento, ainda que sequer saibamos quem é/são o(s) culpado(s). Dessa forma, há a tentativa de garantir, pelo menos inicialmente, a imunidade de Walsh, de Livraga e a dos responsáveis pelo periódico. Falta, então, no jornal, desvendar o verdadeiro responsável pelo crime: o tenente-coronel Fernández Suárez, o qual foi acusado por Walsh no livro e no terceiro texto publicado em *Revolución Nacional*, intitulado “La verdad sobre los fusilados”, em 19 de fevereiro de 1957.

No texto acima analisado, não há ainda a revelação do responsável. E, como até aquele instante Walsh não sabia a quem responsabilizar, o caso ainda não estava solucionado. Portanto, era preciso buscar mais depoimentos e evidências.

A narrativa continua com a publicação do dia 29 de janeiro de 1957, duas semanas depois, em *Revolución Nacional*, cujo título é: “Habla la mujer del fusilado”. Trata-se de um texto muito curto, em que é relatada uma visita do jornalista à esposa de Rodríguez. No texto, notamos que a pretensão da narrativa parece ser a de comover os leitores, pois não traz informações novas nem urgentes, como veremos.

Na manchete, lê-se: “continuamos hoy la denuncia del caso Livraga, esperando la voz de la Justicia”. E do mesmo modo que o texto anterior, o *lead* traz referências literárias e apelo por justiça, como vemos a seguir:

Rodríguez era amigo de Livraga. Ambos cayeron, sin culpa, en manos de la Policía. Pero Rodríguez fue fusilado. Para reafirmar su inocencia. Ya explicada por Livraga, publicamos al reportaje a su mujer.

No hay ningún afán sensacionalista en esto relato periodístico. Al igual que Emilio Zola, con su “Yo acuso”, insistiremos hasta que se haga justicia. Cumplimos, pues, con un doloroso e ineludible deber.

O primeiro a ser evidenciado é que Walsh define seu texto pelo gênero “reportaje” ou “relato periodístico”. Por ser jornalista, ele sabia as regras desse gênero, tais como o que se

deve ter em um *lead* e o fato de que textos jornalísticos devem ter linguagem simples e objetiva, como explanamos na primeira parte deste capítulo. Contudo, ele não segue essas regras. Por quê? Quais motivos o levaram a escrever esses textos como quem faz um conto ou uma crônica?

Acreditamos que é notório o lugar exemplar que tem o texto “eu acuso”, o qual ocasionou exílio de Zola, quando foi publicado no jornal francês *L’Aurore*, em 13 de janeiro de 1898; pois assim como Walsh, Zola estava em busca de justiça para o caso Dreyfus. Neste lemos uma denúncia de um acontecimento real, mas narrado com características relacionadas ao imaginário literário, assim como o faz Walsh, o que demonstra uma das referências literárias de Walsh.

Nesse segundo texto publicado por *Revolución Nacional*, em 29 de janeiro de 1957, em vez de começar a narrativa apresentando a testemunha, com nome completo, idade e local, como comumente vemos em uma notícia ou reportagem, Walsh inicia o texto com a fala direta da esposa de Rodríguez, que afirma desconhecer o motivo pelo qual mataram seu marido. Em seguida, surpreendemo-nos com descrições minuciosas dessa mulher feita pelo narrador:

Es una mujer de rostro sufrido, oscuro, de manos endurecidas por el trabajo. Habla pausadamente, con esa voz baja y sumisa de los pobres. Al principio, cuando dijimos a qué veníamos, una sombra de miedo le veló los ojos. Es ese miedo que estamos encontrando en todas partes, cada vez que pretendemos ahondar en el sombrío drama de los diez fusilados de José León Suárez.

Vemos, no excerto acima, que nessa descrição da mulher há uma “opinião” sobre sua classe social relacionada ao seu aspecto físico. Há também impressões acerca da situação frágil em que ela se encontra. Posteriormente, há um desabafo a respeito da dificuldade de se encontrar testemunhas que queiram falar sobre o assunto, provavelmente por medo. Diante disso, há uma dúvida: qual das figuras de Walsh (escritor, jornalista, detetive ou personagem) emite essas impressões e esse desabafo?

Em seguida, a mulher responde que seu medo é pelos filhos, que são três. Seriam quatro, mas ela perdeu o bebê antes que ele nascesse. Ela, viúva e analfabeta, é a única que pode cuidar das crianças, e lhe desespera a ideia de que não possa estar viva para isso. Quando chegam na

casa dela, conforme o texto, dizem³⁴ que buscam por justiça, com a pretensão de acalmá-la. Diante dessa situação, destaca-se a voz do narrador intrometido:

Pretendemos serenarla, hablamos de justicia. Y apenas pronunciamos esa palabra, nos encontramos con sus ojos y nos parece haber cometido un pecado irreparable.

No sabemos, por Dios que no sabemos, si al agudizar nuestra astucia indagadora contra su indefensión de mujer sin letras estamos obrando bien. No sabemos si la estamos exponiendo a la ley de la jungla. Porque ello no ha querido hablar. *Pero sin remedio estamos conversando del tema, y pretendemos justificarnos con la ilusoria excusa de que, al fin y al cabo, también nosotros nos arriesgamos.* (Grifos nossos)

No trecho destacado, o narrador se coloca no texto, o que, pelas regras de uma reportagem, como ele mesmo denomina, não é aceitável, como já vimos neste capítulo. Porém, parece que isso se faz necessário não só como forma de expor a denúncia, como também pela possibilidade de lhe acontecer algo, o que de certa maneira lhe garantirá imunidade. Mas por que esse narrador usa “nós” e não “eu”? Quem se arrisca? Ele fala pelo escritor da reportagem e pelo jornal? Ou havia mais pessoas com ele durante a visita? Nesse sentido, observamos que atrás desse narrador parece haver traços de autoria.

Ao descrever a cena, mostra-nos que não foi sozinho à casa de Aurora. Não há como sabermos se por esse motivo usa a primeira pessoa do plural, pois pode apenas ser um modo de reafirmar que há mais pessoas sabendo sobre o fuzilamento, e isso pode intimidar os oficiais de justiça e intensificar a sua segurança pessoal. Em seguida, o autor implícito expõe suas impressões acerca do que vê. O que nos narra é muito comovente, pois retrata uma mulher sozinha, pobre, analfabeta e com três filhos para cuidar. Observa-se que o discurso passa da voz de narrador intruso para o narrador onisciente, pois, como veremos, ele sabe como se sentem os filhos dela.

Vale ressaltar que há uma diferença entre o texto publicado em 15 de janeiro e este. Pois neste, para afirmar o que as crianças sentem, ele destaca em itálico o verbo saber, o que talvez indique uma consciência do autor de que essa afirmação é uma impressão e não uma certeza, como lemos abaixo:

³⁴ Pensamos que é importante ressaltarmos que o termo “dizem” está no plural, mas não há no texto qualquer informação de que Walsh foi acompanhado, nem quem o acompanhou. Mas acreditamos na possibilidade de Walsh ter sido acompanhado por Enriqueta Muñiz, a qual, segundo o próprio autor, no prólogo da primeira edição, ajudou-o com a investigação.

Venimos de lejos, y a hasta cinco minutos no la conocíamos, pero sabemos mucho más que ella sobre la muerte de su propio marido, y se lo contamos. Hace calor esta tarde de domingo, tediosa de moscas, un calor agrio y feroz. Los chicos – son tres – me rodean con ganas de quedarse. Saben con certera intuición que vamos a hablar del padre muerto, y roto por las balas. Pero ella suavemente los aleja con algún pretexto. Y obedecen aunque más tarde volverán, silenciosos y tristes, y ya no discutiremos su presencia. Ellos *saben*.

A seguir, conforme a narrativa, a mulher assegura que seu esposo não tinha qualquer envolvimento com política e que, se tivesse, ele lhe contaria. Ela afirma que, após o ocorrido, foram à sua casa para revistar, mas os oficiais de polícia nada lhe disseram a respeito da morte de seu marido. Somente no dia 12, ela recebeu uma intimação à delegacia, onde compareceu no dia 13, às 10 horas da manhã, e esperou por mais ou menos uma hora.

Nesse lugar, chamado de Unidad Regional, perguntaram à mulher se ela era analfabeta. Conforme lemos, o tom do narrador é de que essa pergunta foi feita com a intenção de se saber se haveria a possibilidade de ela questionar a legitimidade do ocorrido. Em seguida, exigiram que ela trouxesse rapidamente o caixão, ou o corpo de Rodríguez desapareceria, conforme seu depoimento. Ela trouxe o caixão e o corpo foi levado ao cemitério. Ao fim, somente quando jogaram a última pá de terra, a polícia foi embora.

Posteriormente, o texto retrata o sofrimento da família de Rodríguez, cuja mulher, agora viúva, cuida de seus três filhos e tem de trabalhar fora. Por esse motivo, a filha mais velha, de 11 anos, precisa cuidar dos dois mais novos. Para alimentar os irmãos, a menina faz comida em pé numa cadeira. Nota-se que o narrador pretende comover seus leitores com o sofrimento desta mulher que não mais tem o apoio de seu esposo, pois ele foi fuzilado injustamente, o que nos comove e nos incita a também querer justiça. Dentre as descrições que lemos, há uma parte em que, ao nos relatar as obrigações que uma criança de 11 anos tem com outras duas, o narrador mostra a rotina desta menina, conforme podemos ratificar:

Quien pase por allí cualquier mañana y se asome a la limpia cocina, la verá empinadita sobre la punta de los pies vigilando el contenido de la olla del perchero colocada sobre el Primus homicida que milagrosamente no estalla cuando ella lo bombea. O abriendo una lata de tomates con un desmesurado cuchillo. O finalmente, dando de comer a los hermanitos

Pero nadie la oirá cuando ya de noche, a solas con la madre, repita la eterna pregunta:

- Mamá: ¿por qué lo mataron a papá? ¿Hizo algo malo?
Estos chicos de enorme ojos negros duelen como una llaga en el alma que los ve.

Pero sabemos que no será necesario, ahora, pedir ayuda, para que la ayuda les llegue, de las mil prodigiosas maneras con que los pobres se compadecen de los pobres.

Com essas palavras termina o segundo texto de Walsh, *Revolución Nacional*, em 29 de janeiro de 1957, escrito por Walsh. E, como se houvesse um narrador onisciente, que tudo sabe e tudo vê, ele prevê a pergunta da filha mais velha à mãe. Por fim, ele nos tranquiliza, pois ela terá ajuda de outros “pobres” que se compadecerão dessa situação.

Vemos, portanto, que o autor implícito tem diversas formas de impor sua presença no texto, pois ele pode nos dar a ilusão de maior ou menor exclusão autoral. Com as técnicas mencionadas neste capítulo, vemos que o autor Walsh ficcionaliza a narrativa quando: expõe suas impressões aos leitores, faz comentários, utiliza o sumário em detrimento da cena, ganha a simpatia dos leitores com a temática da obra, apresenta a si mesmo enquanto personagem, opina e mobiliza as vozes.

Tais técnicas, a nosso ver, suscitam a composição da narrativa policial e da sua autofiguração autoral em *Operación Masacre* desde suas primeiras publicações; ainda que nos jornais ele não narre na primeira pessoa do singular como o faz no livro. Para demonstrarmos isso, pretendemos deslindar as características do gênero policial, pois este é associado ao processo investigativo que também é exigido dos jornalistas. Acreditamos que, desse modo, poderemos compreender a associação de Walsh com a narrativa policial por parte de alguns representantes da crítica acadêmica.

1.2. O policial como modelo

Partindo-se da estrutura narrativa usada por Walsh no livro *Operación Massacre*, – a qual, como já mencionado, está relacionado à estrutura narrativa dos romances policiais –, veremos como a voz narrativa é utilizada para estruturar tal diagramação nas prévias, publicadas em *Revolución Nacional*, em comparação com o livro, para compreendermos como Walsh estruturou ambos.

No livro, há a tensão entre o real e a ficção como forma de estratégia discursiva no modo como Walsh vai construindo a fábula, pois esta foi estruturada a partir da ordem dos acontecimentos. Estes, contudo, são apresentados de modo fragmentado, como se cada

elemento da estrutura narrativa fosse um retalho de relatos que ele une para compor o texto. A respeito desse aspecto no livro *Operación Masacre*, assevera Bocchino (2004, p. 24):

[...] en la determinación de las estrategias básicas se encuentran coincidencias sorprendentes con las manejadas en *Operación Masacre*, incluso en su diagramación: primero los personajes, después los hechos, más tarde la confrontación de testigos, de discursos, de elementos materiales, la trampa frente al delincuente, finalmente la explicación desde la producción de sentidos por la puesta en relación de los datos que hace el narrador/periodista/detective.

Para a autora, essa estratégia discursiva está relacionada ao modo como se constrói uma narrativa policial. Ela argumenta isso com base no romance *Quién Mató a Rosendo?* (1969) e no conto “Cuento para tahúres”³⁵, de 1953, de Walsh. Nesses textos, conforme a autora, também são encontradas as estratégias acima descritas.

Sobre *Operación Masacre*, ela ainda afirma: “se podría arriesgar y decir que se trata de una escritura militante, con objetivos bien planteados y estrategias claramente delineadas que apuntan a un tipo de lector específico” (BOCCHINO, 2004, p. 28).

Para a pesquisadora, as estratégias narrativas de Walsh se sustentam sobre a mesma preocupação: a atuação política do leitor, independentemente de sua escrita ser interpretada genericamente como narrativa policial ou Não-ficção. Diante dessa montagem, característica das narrativas policiais, o leitor se obriga a participar da confrontação dos fatos que lhe são narrados e, para isso, deve atentar-se a cada detalhe da narrativa.

Somando-se esse recurso à militância de Walsh, considerada pela autora, vemos que o limite entre ficção e realidade se torna mais estreito, uma vez que a realidade do fuzilamento está composta no discurso da narrativa a partir da voz de Walsh. Este inclui no texto a sua voz, expondo e ao mesmo tempo opinando em primeira pessoa do plural. Desse modo, a narrativa passa pela pessoa do escritor, como nos explicou Foucault, deixando assim de ser uma narrativa “neutra”.

Quanto à estrutura, uma narrativa policial *sine qua non* em seu gênero move o tempo-espço, pois não ocorre no tempo do acontecimento, com começo, meio e fim, já que a narrativa policial começa por uma morte, que significaria o fim de uma história. Contudo, no policial, é a partir desse fim (o assassinato de alguém) que se inicia a trama. A partir dessa morte, o

³⁵ WALSH, Rodolfo. **Cuento para tahúres y otros relatos policiales**. Buenos Aires: Punto Sur, 1987.

detetive ouve as testemunhas até que, por meio de depoimentos e evidências, possa encontrar o assassino responsável pelo crime.

Nesse tipo de narrativa, os personagens são tipos. Lembremos que personagens tipo são aqueles que não evoluem durante a narrativa e não apresentam maior complexidade, o que revela personagens maniqueístas. Além disso, costumam representar funções sociais e, por isso, são também denominados tipos sociais.

Nesse sentido, espera-se que cada personagem durante toda a narrativa cumpra a função que representa socialmente até o final. Nesse sentido, o detetive deve cumpridor da lei e descobrir o assassino. Não é possível pensarmos em um detetive fracassado que ao final não tem ideia de quem seja o assassino, por exemplo. Tampouco espera-se que o detetive tenha cometido o assassinato. Outra característica da narrativa policial consiste no dever de revelar o assassino no final da história.

Diante de tais reflexões, e considerando que *Operação Massacre* e seus textos prévios ao livro foram compostos com a diagramação de uma narrativa policial, o que ocorre então se mudarmos um fator: o detetive é uma pessoa real, existente? Frente a essa informação, como poderíamos explicar as vozes na narrativa ou os diferentes pontos de vista construídos pelo narrador?

Operação Massacre, bem como as prévias deste publicadas em jornais, revela(m) uma dualidade entre realidade e ficção, principalmente pelo jogo de vozes que o autor-narrador-personagem-detetive mobiliza, como vimos. A narrativa intercala discurso direto, indireto e indireto-livre de modo que não diferenciamos, algumas vezes, a voz do narrador da voz do autor ou do personagem Walsh, tanto no livro como em seus textos publicados em *Revolución Nacional*.

Esse modo de conduzir a narrativa é possível a partir do narrador-testemunha, esse tipo de narrador, é comum nas narrativas policiais, como nos explica Brait³⁶:

Esse recurso de caracterização, que utiliza uma personagem secundária para fazer conhecer a personagem principal, é bastante utilizado pelo romance policial, ainda que não seja uma técnica exclusiva desse tipo de narrativa. O narrador, de forma discreta, vai criando um clima de empatia, apresentando a personagem principal de

³⁶ BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

maneira convincente e levando o leitor a enxergar, por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista. (BRAIT, 1985, p. 65)

Contudo, Walsh participa da narrativa não só como testemunha, ele é também protagonista. Nesse sentido, podemos nos perguntar por que Walsh se coloca nas narrativas tanto do livro quanto dos textos prévios, uma vez que essa característica não faz parte dos gêneros jornalísticos ou de narrativas policiais? Uma resposta possível seria a autofiguração que ele faria de si mesmo enquanto escritor, jornalista e detetive? Ou seria um modo que encontrou de se tornar conhecido por meio de sua escrita? Isso não significa que este fosse seu objetivo, mas sim que, ao fazer uma denúncia por meio de uma obra literária, sua intenção talvez fosse também demonstrar-se como escritor.

Dentre as inúmeras particularidades do livro e de suas prévias, está a construção da fábula feita por Walsh. Tanto nos textos de *Revolución Nacional* como no livro, a narrativa foi diagramada no formato de narrativas policiais, como citado. Para entendermos melhor as características deste gênero, recorreremos à Todorov [1936]³⁷, o qual nos elucida a estrutura desse tipo de narrativa e suas características. Para o autor, esse gênero pode ser dividido em dois tipos: o policial de enigma e o policial da série *noir*, também conhecido como “romance negro”. No primeiro, está o policial clássico, chamado por ele de policial de enigma, que deve ter um detetive, um culpado e, pelo menos, uma vítima. Conforme sustenta:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum.

As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem. Nada lhes pode acontecer: uma regra do gênero postula a imunidade do detetive. Não se pode imaginar Hercule Poirot ou Philo Vance ameaçados por um perigo, atacados, feridos, e ainda menos, mortos. (TODOVOV, 2006, p. 96)

Para Todorov, é preciso haver duas histórias, sendo a primeira sobre o acontecimento, a qual ele chama de fábula porque não há como mudar a ordem cronológica do ocorrido. Diferentemente da segunda, que é o modo como a primeira história é narrada. A esta, o

³⁷ TODOROV, Tzvetan. [1936]. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

pensador denomina trama. Essa trama será reconstituída a partir de relatos testemunhais e de evidências, que colaboram com o detetive para desvendar o mistério: o responsável pelo assassinato. Já a história do inquérito constitui a trama das relações estabelecidas entre o fato e seus relatos, os quais permitem reconstituir o momento do crime. Para Todorov (Op. Cit, p. 98):

A segunda história aparece, pois, como um lugar onde se justificam e se “naturalizam” todos esses processos: para dar-lhe um ar “natural”, o autor deve explicar que está escrevendo um livro! E é temendo que essa segunda história se torne opaca ela própria que ele joga uma sombra inútil sobre a primeira, que tanto se recomendou o estilo neutro e simples, tornado imperceptível.

A história do inquérito passa a ser fundamental quando o acontecimento tem menor relevância do que a narrativa deste. Assim, um crime passa a ser apenas mais um se não existe uma história por trás. Vemos, portanto, que a importância maior está na narrativa e não no acontecimento.

No policial negro, por exemplo, o detetive não é imune. Ele pode adoecer, sofrer um acidente ou ser assassinado. Mas, se a morte do detetive ocorre na narrativa policial, não há final possível. A característica que mais diferencia o policial de enigma do policial negro é a imunidade do detetive, ou seja, ele sempre sairá vivo, como nos explica Todorov:

“série noire”; podemos chamá-lo de romance negro, embora esse termo tenha também outra significação. O romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva (Op. Cit, 2006, p. 98-99).

Além disso, para o Todorov, na “série *noire*”, o mistério é secundário e não principal. As narrativas se sobrepõem e não há passado, a história permanece no tempo presente, uma vez que o detetive corre riscos. Nesse sentido, podemos pensar na classificação de policial negro para como assentamento possível de gênero sobre *Operación Masacre* desde suas antecipações. Vejamos como no jornal ele apresenta Livraga, demonstrando que, apesar do

fuzilamento, este sobreviveu (pelo menos até o momento em que ele escreve e publica a denúncia), como lemos em *Revolución Nacional*, de 15 de janeiro de 1957:

Juan Carlos Lavraga, un fusilado durante la asonada peronista de 9 al 10 de junio, acaba de presentarse para denunciar a los responsables de su fusilamiento. No es un fantasma, es un hombre de carne y hueso, que – hasta el momento de escribir estas líneas – sigue viviendo y afirmando su absoluta inocencia de todo delito.

Si la denuncia resulta probada – y lo será, a juzgar por la abrumadora evidencia que **el autor de esta nota ha visto** –, nos hallaremos ante una atrocidad comparable a las más célebre *hazañas* de la Gestapo. Porque a diferencia de Livraga y de una – o acaso dos – personas que también salvaron milagrosamente la vida, cayeron otras siete, y **existen pruebas en algunos casos, y fuertes indicios en otros, de que todas ellas o la mayoría eran inocentes de cualquier delito o actividad subversiva.**

Todo permite suponer que en la madrugada del 10 de junio, a unas doce cuerdas, de la estación José León Suárez (F. C. Mitre), se cometió uno de los asesinatos en masa más brutales que registra la historia argentina. (**Grifos nossos, grifos do autor**)

Há, nessa inicial apresentação, ou melhor, nesse resumo, o qual podemos dizer que no jornal impresso também cumpre o papel de *lead*, a introdução de uma narrativa de mistério em que é necessário: a) Descobrir o(s) culpado(s) pelas mortes referidas. b) provar a inocência de Livraga e/ou dos demais sobreviventes, a fim de mantê-lo(s) vivo(s). Esse segundo ponto transgride a regra do policial negro, pois neste em nenhum momento a vítima pode ser culpada. Diferentemente do que ocorre na história que nos narra Walsh.

Observemos nos grifos que o autor se mostra na narrativa desde seus textos publicados nos jornais, ainda que o faça de outro modo, com outra técnica. Mas faz referência a si como o autor das notas e afirma que tem provas da inocência dos condenados ao fuzilamento.

Esse mostrar-se explicitamente no jornalismo é inaceitável, como vimos nas regras de uma notícia ou reportagem. Além disso, vale ressaltar que o autor além de fazer autorreferência, posiciona-se ao lado dos fuzilados. Diferentemente dos jornais que serão analisados no segundo capítulo.

Ainda pensando que uma forte característica da policial negro é a falta de imunidade que tem o detetive, vejamos como isso aparece no prólogo do livro:

Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.

Así nace aquella investigación, este libro. La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de “las suaves, tranquilas estaciones”. Ahora, durante

casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente: Livraga bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte, y el otro que se salvó con él disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera, y los que no se salvaron. (WALSH, 2015, p. 19)

Nesse trecho, vemos que Walsh já se coloca como detetive e que ele tem consciência dos perigos que lhe ameaçam. Nesse sentido, o texto cumpre a característica do *noir*, pois não há imunidade para ele, como é costumeiro ocorrer nos romances negros. Acreditamos que é importante ressaltar que, neste prólogo do livro, Walsh comenta sua relação com romances policiais. Ele afirma inicialmente que estava jogando xadrez em um bar de La Plata quando soube de “un fusilado que vive”. Ao expor isso em seu prólogo, comenta primeiramente sua relação com o caso:

Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?

Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. (Ibidem, p. 18)

Nesse excerto, Walsh se coloca na posição de um escritor de policiais e, ao citar no livro *Operación Masacre* que almeja escrever um romance sério no futuro, aparenta-nos que Walsh, enquanto autor, não considera que seu livro seja um romance sério.

Essa afirmação contradiz o discurso do próprio autor, quando, anos depois, afirma:

Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura, aunque sí en la diversión, y en el dinero. Me callé durante cuatro años más, porque no me consideraba a la altura de nadie. *Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior.³⁸ (SIC)

³⁸ WALSH, Rodolfo. El violento oficio de escritor. In: **Los diez mandamientos**, Buenos Aires: Jorge Álvarez. 1965. Apud BOCCHINO et. al. **Rodolfo Walsh – del policial al testimonio**. Mar del Plata: estanislaio Editora, 2004. p. 14.

Além disso, ser um enxadrista, jornalista, escritor e detetive são informações desnecessárias para se contar o que houve na noite de 09 de junho. Contudo, exatamente pela diagramação das prévias e do livro serem em formato de narrativa policial foi possível mobilizar vários tipos de narradores nos textos, como será explanado.

Quanto a essa ruptura dos gêneros jornalísticos e literários, – em que Walsh hibridiza as características de ambos –, no livro e nos textos prévios, concordamos com Todorov quando considera que os gêneros são constantemente mutáveis. Segundo ele, até o romantismo, existiam as regras dos gêneros que deveriam ser seguidas para tornar-se um cânon. Somente a partir do romantismo, a transgressão do gênero começou a ser valorizada (TODOROV, 2006). Assim, os gêneros passaram a ser imitados, mas com alguma modificação da forma *sui generis*, tal como ocorreu com essa transgressão do policial de enigma para o negro, por exemplo. Outrossim, conforme Todorov (Op. Cit), o gênero policial sempre foi considerado literatura menor, feita para “entreter” e não para ser obra literária. Sobre isso, afirma:

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (TODOROV, 2006, p. 95)

Nesse sentido, vemos que Walsh se adapta parcialmente ao gênero, uma vez que a narrativa do livro foi composta a partir de um acontecimento real, mas utilizando ora regras do jornalismo, ora procedimentos da literatura. Isso causa uma desestabilização do leitor, que precisa reorganizar seus conhecimentos sobre a escrita de cada gênero para compreender a sensação causada pela forma escrita, a qual parece nos confundir quanto ao limite em que começa a literatura e termina o jornalismo e vice-versa.

Não sabemos, nos textos de Walsh em *Revolución Nacional* e no livro *Operación Masacre*, qual é o limite entre ficção e realidade. Mas sabemos que em ambos esse “embelezar” da história é o que faz deles textos literários, independentemente do suporte em que foram publicados, como explanaremos nesta dissertação.

Ainda em relação à estrutura policial, no texto de *Revolución Nacional*, de 15 de janeiro de 1957, e no livro, é preciso também especificarmos quais são as características dos policiais para sabermos se estas se assentam ou não sobre as narrativas de Walsh. Conforme Todorov (Op. Cit. p. 100-101) as características do romance policial são:

Em sua forma original, essas regras são assaz redundantes, e podem facilmente ser resumidas nos oito pontos seguintes:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira; b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais.

Para o autor, o romance negro se encaixa entre 4b e 7. Quanto ao aspecto 8, afirma ser comum haver mais de um detetive e mais de um criminoso no romance negro. Outro fator importante é que as primeiras quatro características são modificadas em relação ao romance policial clássico, tal como nos explica Todorov (Op. Cit, p. 101):

O criminoso é quase obrigatoriamente um profissional e não mata por razões pessoais (assassino a soldo); além disso, é frequentemente um policial. O amor “de preferência bestial” aí encontra também lugar. Em compensação, as explicações fantásticas, as descrições e as análises psicológicas continuam banidas.

Vemos, a partir disso, as regras que Walsh segue e as que ele transgride. Resumindo, nas narrativas policiais é necessário haver um crime e, conseqüentemente, um enigma a ser desvendado: quem é ou quem são o(s) assassino(s). Informação revelada quando terminam os romances policiais. Esse aspecto é encontrado tanto nas prévias como no livro, pois em ambos há um crime: o fuzilamento de civis durante a Revolução Libertadora. Logo, é preciso encontrar o assassino responsável. Vale salientar que Walsh, tanto no livro *Operación Masacre*, como nas publicações de *Revolución Nacional* em nenhum momento culpa o Estado, mas sim os seus agentes. Mais especificamente, a culpa dos assassinatos de 09 de junho recai sobre o Tenente-coronel Fernández Suárez, que é uma pessoa física, característica comum na narrativa policial.

Além disso, nesse tipo de narrativa, o detetive entrevista diversas pessoas, em busca de pistas que revelem o assassino. Ou seja, após haver um crime, buscam-se as testemunhas que ajudem a desvendar o mistério, assim como o faz Walsh.

Na história narrada em *Revolución Nacional*, de 15 de janeiro de 1957, a primeira parte se intitula “El caso Livraga”, na qual é apresentado o personagem e a versão deste a respeito do fuzilamento. No livro, a primeira parte se intitula: “Las personas”, em que é apresentada a história de cada um dos sobreviventes, a partir de relatos testemunhais deles e de seus amigos e/ou familiares.

Essa diagramação do policial, como veremos, também está presente nos textos de *Revolución Nacional*, de 15 de janeiro e 29 e fevereiro de 1957, escritos por Walsh. Contudo, Walsh enquanto escritor-jornalista-detetive não aparece explicitamente na narrativa dos jornais. Na verdade, não aparece diretamente, pois, como vimos, o autor implícito está presente em *Operación Masacre* desde suas prévias. Diante de tais reflexões, voltamos a indagar: quais as intenções do autor ao escolher essa diagramação e ao usar recursos associados ao imaginário literário? Bocchino, ao refletir sobre isso, afirma:

Sospecho que en Walsh, la decisión de asumir un género u otro se relaciona con una sobreconsideración de lo real histórico político por encima de cualquier otra como podría ser la estética. Es decir con otra forma, no habitual, de concebir la cuestión estética si pensamos el sistema canónico de la literatura argentina de los años 50. Hay allí una refuncionalización del concepto de literatura y del rol del escritor. Escribir es, en Walsh, una práctica intelectual que pone en relación dramática literatura y vida. Y la escritura es el lugar donde se pone en escena esta relación.

Es imprescindible poner de relieve que la producción considerada ficcional no puede pensarse por separado de la producción llamada de “no ficción” o “testimonial” (BOCCHINO, 2004, p. 21).

A autora nos expõe isso a partir de palavras do próprio Walsh³⁹:

Gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la documentación periodística son, por lo menos, equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción y que en un futuro, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto arte sea la elaboración del testimonio o del documento [...] evidentemente en el montaje, en la

³⁹ Rodolfo Walsh. Un oscuro día de justicia. Buenos Aires: Siglo XXI. 1973, p. 20. Apud BOCCHINO et. al. **Rodolfo Walsh – del policial al testimonio**. Mar del Plata: estanislaio Editora, 2004.

compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación, se abren las mismas posibilidades artísticas.

Diante das palavras do autor, Bocchino nos explica que em todas as publicações de Walsh há uma escrita “desde la misma tensión que enfrenta el escritor de ficciones con el comprometido” (Op. Cit., p. 22). Segundo a pesquisadora, esse comprometimento político ajudou a termos hoje uma nova leitura das publicações de Walsh relacionada ao literário e ao jornalístico concomitantemente, pois após o *boom* havia muito espaço para os leitores de narrativas policiais. Para ela, “Walsh logra manejar los códigos de la industria cultural de los 60: junto al policial inicia su nueva práctica periodística” (Op. Cit p. 24). Dessa forma, vemos como Walsh constrói suas narrativas em consonância com o gênero mais lido naquela época.

Além disso, conforme Todorov (Op. Cit), os culpados no policial de enigma devem ser oficiais da polícia e nunca algum cargo de baixo prestígio, como empregado ou camareira. Nesse sentido, Walsh se assenta sobre o policial de enigma, pois acusa o Tenente-coronel Fernández Suárez em vez de acusar o Estado, como mencionado.

Entre todas essas minúcias, acreditamos que o ponto 6: “não há lugar para descrições nem para análises psicológicas” (TODOROV, Op. Cit), seja o mais importante aspecto que Walsh rompe para transgredir o gênero policial, pois tanto no livro quanto nos textos de *Revolución Nacional* lemos as percepções das personagens por meio de um narrador onisciente, o qual, por vezes, é omitido por uma voz que comumente se intromete, como vimos. Por meio dessa onisciência, é possível descrever psicologicamente as personagens conforme as impressões do narrador.

Abaixo, segue parte do capítulo 24 do livro, intitulado “El tiempo se detiene”, para demonstrarmos mais claramente como Walsh estrutura a narrativa rompendo com regra de que não se faz descrições psicológicas nas narrativas policiais.

No excerto, lemos a narrativa do fuzilamento a partir do testemunho de Horacio di Chiano. Observemos que o narrador se utiliza de uma onisciência para nos descrever as percepções e os pensamentos do personagem. Nesse sentido, além de romper com um aspecto das regras de um gênero policial, há também uma ruptura das regras de um narrador-testemunha, pois este não pode ser onisciente, como refletimos:

Horacio di Chiano no se mueve. Está tendido de boca, los brazos flexionados a los flancos, las manos apoyadas en el suelo a la altura de los hombros. Por un milagro no se le han roto los anteojos que lleva puestos. Ha oído todo – los tiros, los gritos – y ya no piensa. *Su cuerpo es territorio del miedo que le penetra hasta los huesos: todos los tejidos saturados de miedo, en cada célula la gota pesada del miedo. No moverse. En estas dos palabras se condensa cuanta sabiduría puede atesorar la humanidad. Nada existe fuera de ese instinto ancestral.*

¿Cuánto tiempo hace que está así, como muerto? Ya no lo sabe. No lo sabrá nunca. Sólo recuerda que en cierto momento oyó las campanas de una capilla próxima. ¿Seis, siete campanadas? Imposible decirlo. Acaso eran soñados aquellos sonos lentos, dulces y tristes que misteriosamente bajaban de las tinieblas.

A su alrededor se dilatan infinitamente los *ecos de la espantosa carnicería*, las corridas de los prisioneros y los vigilantes, las detonaciones que enloquecen el aire y reverberan en los montes y caseríos más cercanos, el gorgoteo de los moribundos.

Por fin, silencio. Luego el rugido de un motor. La camioneta se pone en marcha. Se para. Un tiro. Silencio otra vez. Torna a zumbir el motor en una minuciosa pesadilla de marchas y contramarchas.

Don Horacio comprende, en un destello de lucidez. El tiro de gracia. Están recorriendo cuerpo por cuerpo y ultimando a los que dan señales de vida. Y ahora...

Sí, ahora le toca a él. La camioneta se acerca. El suelo, bajo los anteojos de don Horacio, desaparece en incandescencias de tiza. Lo están alumbrando, le están apuntando. No los ve, pero *sabe* que le apuntan a la nuca.

Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez le tiren lo mismo. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva. Tal vez descubran lo que es evidente, que no está herido, que de ninguna parte le brota sangre. Una náusea espantosa le surge del estómago. Alcanza a estrangularla en los labios. Quisiera gritar. Una parte de su cuerpo – las muñecas apoyadas como palancas en el suelo, las rodillas, las puntas de los pies – quisiera escapar enloquecida. Otra – la cabeza, la nuca– le repite: no moverse, no respirar.

¿Cómo hace para quedarse quieto, para contener el aliento, para no toser, para no aullar de miedo?

Pero no se mueve. El reflector tampoco. Lo custodia, lo vigila, como en un juego de paciencia. Nadie habla en el semicírculo de fusiles que lo rodea. Pero nadie tira. *Y así transcurren segundos, minutos, años...*

Y el tiro no llega.

Cuando oye nuevamente el motor, cuando desaparece la luz, cuando sabe que se alejan, don Horacio empieza a respirar, despacio, despacio, *como si estuviera aprendiendo a hacerlo por primera vez.* (WALSH, 2015, p. 95, grifos nossos)

Nas partes grifadas, observemos os seguintes aspectos:

- 1) O narrador descreve o medo da personagem usando o discurso indireto, mas, de repente, aparece uma voz que diz: “no moverse.” De quem é essa voz? De Don Horacio, do narrador ou de ambos? Nesse momento da narrativa há o uso do discurso indireto livre,

recurso mobilizado pelo narrador para dificultar o discernimento entre a voz do narrador e do personagem.

- 2) No segundo parágrafo, a perda da noção de tempo e a certeza de que Don Horacio não saberá nunca o tempo que se passou demonstram a voz de um narrador onisciente e não de um narrador testemunha, pois assegura-nos dessa incapacidade de percepção do tempo no momento da narrativa e no futuro.
- 3) A perda da noção do espaço-tempo de Don Horacio é descrita como se ele estivesse inerte entre o sonho e a realidade. Essa impressão é do personagem ou do narrador? Vale salientar que isso deve ao uso do discurso indireto livre usado por Walsh, de forma que na narrativa obtém-se um efeito de onisciência.
- 4) O termo “espantosa carnicería” demonstra uma opinião do personagem ou do narrador?
- 5) “Don Horacio comprende”. Nesse fragmento, o discurso indireto demonstra a percepção do personagem, mas narrada por uma voz que aparenta ser onisciente. Walsh, enquanto narrador testemunha, deveria usar um verbo dicendi, que lhe permitisse diferenciar a sua voz da voz da testemunha. Essa compreensão, poderia ser descrita de outro modo, por exemplo: Don Horacio afirmou que naquele instante havia compreendido que estavam recolhendo os corpos... Contudo, observemos como o narrador descreve: Don Horacio comprende, en un destello de lucidez. El tiro de gracia. Están recorriendo cuerpo por cuerpo y ultimando a los que dan señales de vida. Y ahora... (Ibidem). Dessa forma, fica claro como Walsh mobiliza determinados verbos ou outros elementos para obter o efeito da hibridização de vozes.
- 6) “Sabe que le apuntan a la nuca”. Nesse excerto, o verbo “saber” não dá a segurança de que miravam a nuca da vítima. Mas ainda que esse saber seja assegurado por Don Horacio, ao usá-lo, há uma voz que está segura dessa verdade e que também com isso amplia a noção de verossimilhança do acontecimento. Esta voz concorda com cada detalhe relatado e nos mostra, por meio de sua descrição, a falta de neutralidade.
- 7) Assim como há em *Livraga* o clímax quando o personagem pisca e, por isso, leva o “tiro de gracia”; nesse fragmento, há essa tensão quando Don Horacio prende a respiração para fingir-se de morto, principalmente quando lemos que ele sente náuseas. O leitor teme que o personagem respire e que, por isso, não sobreviva. Essa tensão nos propicia maior empatia, pois o humaniza.

- 8) De quem é a voz que pergunta: “¿Cómo hace para quedarse quieto, para contener el aliento, para no toser, para no aullar de miedo?” Do personagem? Do narrador? De ambos?
- 9) Durante a narrativa vemos que passam “segundos, minutos, anos...” essa gradação aumenta nossa aproximação com o personagem, pois “anos” não representa o sentido literal, mas sim a percepção do personagem mediante à sua situação de quem está prendendo a respiração há bastante tempo no intuito de se salvar. Essa percepção só poderia ser afirmada mediante a uma onisciência, já que esta não é característica de narrativas policiais nem de um narrador testemunha.
- 10) Por fim, Don Horacio, ao estar seguro de que não corre mais risco de vida, volta a respirar lentamente “como se estuviera aprendiendo a hacerlo por primera vez”. Essa percepção relacionada ao nascimento de uma criança que respira pela primeira vez diante de uma situação de quase morte é muito marcante. Nesse trecho final, outra vez o narrador nos faz duvidar se é a voz do personagem que assegura isso ou a voz do narrador.

Vemos, portanto, que as impressões do autor implícito estão presente em algumas vozes de sua narrativa. Característica que rompe com o gênero policial. Mas queremos salientar que o narrador também faz suspense (característica dos gêneros policiais) durante a narrativa das cenas, por exemplo no seguinte excerto: “no los ve, pero sabe que le apuntan a la nuca. Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez le tiren lo mismo. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva. Tal vez descubran lo que es evidente, que no está herido, que de ninguna parte le brota sangre” (Ibidem). Com o excesso de “tal vez” o narrador vai aumentando nossa tensão, pois parece-nos que a qualquer instante Don Horacio levará um tiro.

Por fim, queremos esclarecer que Walsh publicou em *Revolución Nacional* o caso solucionado, no dia 19 de fevereiro de 1957, em que, – após mostrar a realidade cotidiana de cada personagem ou testemunha entrevistada, todas, conforme ele, sem qualquer envolvimento com o levante peronista ou com atos subversivos –, Walsh acusa o Tenente-coronel Desidério Fernández Suárez.

Esse texto foi intitulado “La verdad sobre los fusilados”. Neste vemos a confrontação dos testemunhos, as evidências, o que nos mostra os jornais e, por fim, a acusação. O “detetive” Walsh soluciona o caso ao acusar um responsável, mas, conforme o autor nos narra anos depois

nos apêndices, a justiça nunca foi feita, o que demonstra que apesar de analisar todos os testemunhos, o detetive não teve esse poder. Isso faz com que a narrativa também mostre uma ruptura com características do policial.

Vemos, portanto, que Walsh se aproxima do policial negro mais do que do clássico tanto no livro *Operación Masacre*, como nos textos prévios publicado em *Revolución Nacional*. Contudo, Walsh também rompe com o policial em um aspecto específico: o narrador se move de testemunho a onisciente e entra na mente dos personagens fazendo descrições e análises psicológicas, o que não é característico da narrativa policial conforme Todorov (Op. Cit).

Parece-nos que com o recurso usado para romper com as regras dos gêneros jornalísticos é o mesmo utilizado para romper com o policial: a mobilização de vozes narrativas e de tipos de narradores. Ao usar tais técnicas, Walsh não só rompe com os gêneros, como também suscita nos leitores a ilusão de realidade. Dessa forma, a ficção vai sendo delineada pouco a pouco, e de forma hábil, de modo que temos a sensação de acreditarmos na narrativa como sendo real. Contudo, não passam de artifícios retóricos para persuadir os leitores.

Além disso, vale ressaltar que, em um romance policial, o narrador aparece explicitamente, já que pode ser o detetive ou seu companheiro de investigação. Walsh, por exemplo, conta-nos os casos de *Variaciones em vermelho*⁴⁰ a partir da perspectiva de Daniel Hernández. No conceito de romance é preciso existir um personagem que evolui, no caso do policial seria a evolução do detetive quando descobre o responsável pelo(s) assassinato(s).

Nesse sentido, conforme a perspectiva de Todorov (Op. Cit), o livro *Operación Masacre* está mais próximo do romance policial negro do que as notas prévias publicadas em *Revolución Nacional*. Entretanto, não consideramos que o termo romance possa ser estritamente associado ao livro, pois não vemos a evolução de Walsh no espaço-tempo nem por meio da trama detetivesca, que não nos permite reconstruir as provas como é comum em romances policiais, nem enquanto herói romanesco, pois, como será demonstrado no terceiro capítulo, Walsh representa um personagem-episódico.

Por fim, gostaríamos de expor o que o próprio Walsh (1953, p. 221)⁴¹ entende por narrativa policial. Conforme o autor, apesar de ser quase unânime que se atribua a Poe a construção do gênero, ele defende que a primeira narrativa policial está na Bíblia,

⁴⁰ WALSH, Rodolfo. [1953] Dois mil e quinhentos anos de literatura policial. In: *Variaciones em vermelho e outros casos de Daniel Hernández*. São Paulo: Editora 34, 2011. Trad. Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni.

⁴¹ WALSH (Ibidem)

especificamente no livro de Daniel, Capítulos 13 e 14. Para demonstrar isso, Walsh nos apresenta dois mistérios desvendados pelo protagonista.

Na primeira história, Daniel resolve um caso em que alguns anciãos acusam Suzana de adultério, mas ele contrapõe os testemunhos destes após ouvi-los separadamente para colocá-los em contradição. Na segunda, Daniel prova que os sacerdotes do templo de Bel estão roubando as oferendas que eram deixadas aos pés do ídolo. Para isso, Daniel preenche o chão com cinzas e, pela manhã, identifica os ladrões por meio de suas pegadas. Walsh ainda elogia a capacidade de Daniel de desvendar enigmas e de sair de situações perigosas, por exemplo, a cova dos leões. Assim, Walsh sustenta:

Na verdade, Daniel é o primeiro “detetive”, da história, com muitos pontos em comum com os modernos heróis do romance policial. Assim como eles, é capaz de sair airoso de situações que seriam fatais para o comum dos homens: a fornalha ardente, a cova dos leões. Assim como eles, é capaz de decifrar escrituras enigmáticas, “interpretar os sonhos, resolver os enigmas e desfazer os nós”. Nos episódios que mencionamos ficam estabelecidos, por obra dele, três elementos muito importantes do romance policial: a acareação das testemunhas, a clássica armadilha para descobrir o delinquente e a interpretação de indícios materiais. (WALSH, 2011, p. 221)

Diante da concepção de policial defendida por Walsh, podemos observar que o valor do policial para ele consiste, acima de tudo, na capacidade de resolver enigmas, comparar testemunhos e interpretar os indícios. Nesse sentido, há uma aproximação desses traços do investigador com o trabalho do jornalismo, pois em ambos além de ser essencial entrevistar testemunhas, é necessário contrapor seus discursos para descobrir a verdade. Tais características por ele mencionadas estão presentes tanto no livro *Operación Masacre* como em seus textos prévios.

Diante de tais reflexões, interpelamos: considerando-se que a presença do autor na narrativa é mais um elemento retórico, de que forma pode-se trabalhar esse aspecto em uma obra considerada não ficcional, cujo autor apresenta a si mesmo como detetive, jornalista comprometido, estrategista (pois joga xadrez) e escritor de narrativas policiais? Quanto desse Walsh apresentado infere juízo sobre seus leitores?

A fim de esclarecer esses aspectos, pretendemos ampliar as reflexões sobre a figura autoral, por meio de uma análise que demonstre traços de uma autofiguração enquanto jornalista comprometido em *Operación Masacre*, como será explanado.

1.2.1 A dramatização do autor

À luz de todas as reflexões apresentadas, pretendemos analisar como Walsh se autografa em *Operación Masacre*. Acreditamos que essa análise é importante por que Walsh, enquanto autor, é comumente relacionado ao livro devido à sua posterior militância, como será demonstrado no terceiro capítulo. Desse modo, pretendemos buscar, no livro, traços dessa figura militante atribuída a Walsh por alguns representantes da crítica acadêmica.

Conjecturamos que essa autografação autoral suscita no livro a tensão entre ficção e realidade. Nossa hipótese é a de que existem três razões para que isso ocorra: primeiramente, a existência de uma ilusão retórica criada pelo próprio Walsh quando apresenta a si mesmo enquanto personagem. Em segundo lugar, a sua autografação enquanto jornalista comprometido utilizada para preencher retoricamente as lacunas deixadas pela falta de verossimilhança em algumas partes da narrativa, uma vez que sua profissão o legitima como porta-voz da verdade. Por fim, a exaltação de seu comprometimento como elemento essencial para uma parte da crítica acadêmica que se interessa pelo tema da denúncia a crimes de Estado e, conseqüentemente, pela figura militante do autor.

Por isso, podemos considerar que, pela temática, já existe um interesse em comum entre o autor e o grupo específico de leitores que ele atrai, o que colabora com a crença necessária para que a figura do jornalista comprometido institua maior verossimilhança na narrativa. Esses leitores, a nosso ver, colaboram para a consolidação desta figura de Walsh porque creem nele, na sua ilusão de exclusão ou inclusão autoral, nas suas impressões, nos seus juízos e na sua profissão de jornalista que é, como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo, atrelada à verdade, como mencionado. Sobre isso, afirma Sodré (2009, p. 48): “a credibilidade decorre muito provavelmente do lugar privilegiado que o jornalista ocupa como mediador entre a cena do acontecimento e a sociedade global: o lugar da testemunha”.

No jornalismo, como vemos, o narrador testemunha faz a mediação entre o fato e sua narrativa. Nesse sentido, Walsh já possui essa legitimação. Contudo, desloca-se desse tipo de narrador a outros tipos de narradores, mobilizando diversas vozes no livro e nos textos de *Revolución Nacional*, como mencionado.

Enquanto os textos prévios foram constituídos por meio de um autor onisciente intruso e ao mesmo tempo um “eu” como testemunha; no livro, Walsh é, ao mesmo tempo, “Eu” como testemunha, narrador-protagonista e autor onisciente intruso. Destarte, enquanto autor, Walsh está implícito em três tipos de narrador que lhe conferem amplos pontos de vista, e, por isso, ele é capaz de nos iludir de forma tão hábil com sua inclusão ou exclusão autoral.

Em *Operación Masacre*, ele nos narra, enquanto testemunha, a história de homens que, conforme sustenta, são inocentes, mas assim mesmo foram assassinados (ou quase) pela polícia, durante a suspeita de um levante peronista. Esse tema era verossímil o suficiente para se crer durante o período da Revolução Libertadora. A partir dele, Walsh teve acesso a diversas testemunhas, selecionou as informações que lhe pareceram mais pertinentes, organizou-as conforme considerou relevante e usou recursos estilísticos que proporcionassem ao leitor maior credibilidade da narrativa.

Todas essas informações passaram pelas impressões pessoais de Walsh, o que já nos faz desconfiar da ausência de intromissões na narrativa, pois, como vimos, o autor implícito se mostra na obra em diversos momentos. Além disso, suas possibilidades narrativas enquanto narrador-testemunha são restritas, por isso, conjecturamos que a intromissão autoral e a inclusão de si na narrativa colaboram para essa mobilização de vozes que ele utiliza. Afinal, isso lhe permite ampliar seu ponto de vista, uma vez que pode ver, enquanto personagem, de dentro da história.

Dessa forma, enquanto narrador-protagonista ele pode mostrar que teve contato direto com os outros personagens. Quando o leitor acredita nisso e lhe dá credibilidade de todas as impressões descritas a respeito destes, o autor implícito consegue manipular a simpatia dos leitores aos personagens que deseja tornar inesquecíveis. Isso encurta a distância entre esses personagens e os leitores, que têm a sensação de conhecê-los profundamente.

Outro ângulo de visão possível com essa mobilização é o do autor onisciente intruso, cujas vozes se alternam entre o narrador onisciente e o intruso e, de tempos em tempos surgem comentários explícitos do autor. Quando Walsh se figura como jornalista, esse tipo de narrador, devido à sua legitimação social de verdade, aproxima-se dos leitores, mas afasta-se das personagens. Parece-nos que há uma ampliação do ponto de vista, pois ele agora representa alguém que sabe mais do que os personagens envolvidos com o fuzilamento, afinal, ele investigou, conforme nos relata.

Além disso, encontramos também o ponto de vista do narrador onisciente, cuja ubiquidade lhe permite romper o espaço-tempo na narrativa, aproximando o leitor da máxima experimentação do instante do fuzilamento, sob a perspectiva de cada um dos personagens.

Ele também pode narrar enquanto escritor de narrativas policiais, que o aproxima de um público que se interessa pela literatura. Para isso, demonstra-se explicitamente como autor de narrativas policiais, utiliza técnicas da ficção na narrativa e faz referências literárias, as quais podem conquistar a simpatia desse público que, a nosso ver, ele desejava alcançar. Isso talvez justifique o uso de técnicas ficcionais tanto no livro como nas suas antecipações.

Ademais, há a possibilidade de narrar a partir do ponto de vista enquanto testemunha, que revela seu comprometimento com a denúncia, pois se mostra como responsável por transmitir informações políticas que pretendem combater a visão do poder hegemônico, publicada nos jornais de grande circulação, como veremos no segundo capítulo.

Por fim, e com um ângulo de visão mais próximo dos leitores, ele pode narrar enquanto narrador-protagonista para descrever a si. Este, por ser em primeira pessoa, exige a crença como fundamental para verossimilhança também em literatura. Ele está mais próximo dos leitores. Às vezes sua fala aparece com intromissões explícitas. Estas, inclusive, demonstram sua manipulação quando se dirigem diretamente ao leitor. Por isso, o comentário é elemento de ficcionalização nas narrativas. A distância entre ele e o leitor é muito curta se este acreditar em cada palavra daquele.

Assim sendo, Walsh pode expor sua figura conforme deseja que a conheçamos. Ele se mostra jornalista e enxadrista (e conseqüentemente bom estrategista). Adjetivos relacionados à sua autofiguração e à construção que faz de si aos leitores. Estes podem associar essas características ao autor e acreditar em tudo que Walsh nos narra. Mas podem também desconfiar e buscar aspectos da narrativa que não são compatíveis com a biografia dele.

No prólogo da primeira edição, por exemplo, Walsh afirma que não está envolvido com política. Mas, como já interpelamos: qual a função desse comentário? Essa informação é incompatível com sua vida pessoal, uma vez que, anos mais tarde, participou do movimento *Montoneros*, além de haver desaparecido após a publicação de sua “Carta abierta a la junta militar”, como mencionado. Essas informações são comumente associadas à sua figura como militante por alguns representantes da crítica acadêmica, como explanaremos no terceiro capítulo.

Antes de compreendermos isso, acreditamos que é importante rememorarmos alguns conceitos sobre o narrador homônimo. Walsh, enquanto narrador-protagonista, mostra-nos a narrativa do ângulo central e sua visão é interna. Dessa forma, pode narrar conforme suas impressões, seus sentimentos, suas opiniões. Existe uma espécie de liberdade de se colocar na narrativa, contudo é essencial mediar o que se narra e como se narra, pois o mau uso da linguagem e o excesso de si na narrativa podem tornar o discurso pouco artístico. Booth (BULLOUGH, 1912 apud BOOTH, Op. Cit., p. 137)⁴², para explicar isso, retoma os conceitos de Boulough chamado de “distanciamento psíquico”. O crítico se utiliza dos conceitos de *hipodistância* e *hiperdistância*, a fim de reiterar que é preciso mediar bem essa distância entre a realidade e a narrativa desta para se obter uma narrativa verossímil. Conforme o autor, se a obra for distanciada demais, parecerá absurda, inverossímil; e “se for ‘hipodistanciada’ a obra torna-se demasiado pessoal e não pode ser apreciada como arte” (Ibidem).

Acreditamos, que para mediar essa distância, Walsh funde o narrador protagonista ao narrador testemunha. Dessa forma, ele enquanto testemunha pode narrar do ângulo externo, que lhe permite saber detalhes através do que vê e ouve; e do ponto de vista interno, a partir da sua própria percepção. Walsh, então, funde os dois tipos de narrador (protagonista e testemunha) quando nos sumariza a história por meio do autor onisciente intruso. Nesse sentido, considerando a importância do controle da distância, Booth (1980, p. 138) afirma: “ o distanciamento nunca é um fim em si próprio; o distanciamento ao longo de um eixo é algo que se procura com o fim de aumentar o envolvimento do leitor num outro eixo”.

Após nos assentarmos sobre essas reflexões, debruçar-nos-emos sobre o que se considera militância e/ou engajamento político em Walsh para, então, entendermos como ele se autografa. Para Gamero⁴³, o modo como a política irrompe na escrita de Walsh se converteu em lenda, pois ele é o modelo que nos anos 60 e 70 se conhecia como escritor político. Para o autor, este modelo pode ser definido a partir de quatro coordenadas como nos explica:

El testimonio, cuya equivalencia estética con la ficción Walsh proponía; la denuncia, que debía ser también clandestina, como fue el caso de *Operación Masacre* y la *Carta abierta de un escritor a la junta militar*; el compromiso, que Walsh asume tanto en su obra como en su vida, cuando posterga su novela para dirigir la CGT; y la militancia, que Walsh asume plenamente con su ingreso a Montoneros y con su encono por

⁴² BULLOUGH, Edward. Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle. In: **British Journal**, V (1912), 87-98, rep. In **The Problems of Aesthetics**, ed. Eliseo Vivas and Murray Krieger (Nova Iorque, 1953), págs. 396-405.

⁴³ GAMERRO, Carlos. ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig? In: **Facundo o Martín Fierro**. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

abandonar el modelo del intelectual orgánico subordinado a la línea del partido.
(GAMERRO, 2015, p. 417-418)

Essas adjetivações já são intrinsecamente vinculadas à figura de Walsh, como vemos. Para Piglia (1991 *apud* Gamerro, 2015, p. 418) existem outras formas de militar que não sejam por meio da literatura, pois se a estética não fosse também exigida, haveria muitos escritos políticos considerados literários. Contudo, ainda se conservam valores estéticos em detrimento da representação política.

Diante disso, sabemos que um autor que pretenda ser (re)conhecido não só por sua militância, mas também por sua escrita, deve ser meticoloso ao eleger os elementos narrativos que lhe possibilitam alcançar os objetivos de uma estratégia artística para mediar compromisso e arte. Acreditamos que esse fator também deve ser considerado ao refletirmos sobre essa autofiguração de Walsh, pois ele mesmo demonstra essa preocupação: “releo la historia que ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor.” (WALSH, 2015 p. 222).

Essa frase contradiz os objetivos que Walsh, enquanto autor, afirmou ter quando decidiu publicar o livro:

Escribí este libro para que fuese publicado, para que actuara, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse. Quienquiera me ayude a difundirlos y divulgarlos, es para mí un aliado a quien no interrogo por su idea política.

De este modo respondo a timoratos y pobres de espíritu que me preguntan por qué yo – que me considero un hombre de izquierda – colaboro periodísticamente con hombres y publicaciones de derecha. Contesto: porque ellos se atreven, y en este momento no reconozco ni acepto jerarquía más alta que la del coraje civil. ¿O pretenderán que silencie estas cosas por ridículos prejuicios partidistas? Mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata. Y eso es concreto, eso es urgente, eso es de aquí y de ahora.

Puedo si es necesario renunciar o postergar esquemas políticos cuya verdad es al fin conjetural. No puedo, ni quiero, ni debo renunciar a un sentimiento básico: la indignación ante el atropello, la cobardía y el asesinato. (WALSH, 2015, p. 185, grifos nossos)⁴⁴

⁴⁴ Prólogo para a primeira edição em livro, de 1957.

Essas palavras do narrador-protagonista demonstram um autor implícito que se mostra apartidário. Seu discurso encaminha os leitores a uma concepção de que um assassinato clandestino de civis está acima de qualquer posicionamento político. Desse modo, parece-nos que seu objetivo é somente fazer uma denúncia. Observemos que ele cita o jornalismo como meio de comunicação capaz de difundir fatos silenciados pela grande imprensa.

Mas a quem ele denuncia? A um tenente-coronel que apoia o governo de Aramburu e que, em busca de peronistas, mata homens que para Walsh são inocentes? Pensemos que Walsh afirma que não está envolvido com questões políticas. Será que é por isso que ele não acusa o Estado, mas sim um funcionário a serviço deste? Seria para distanciar-se da figura de peronista que poderia colocar em risco a sua vida? Se como vimos, nenhum comentário é sem intenção. Então, qual seria a de Walsh diante dos comentários abaixo:

La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba. (WALSH, 2015, p. 18)

Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente: Livraga bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte, y el otro que se salvó con él disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera, y los que no se salvaron (Ibidem, p. 19)

Vemos que havia, por parte do autor, medo de ser preso, medo de morrer. Mas ainda assim, ele se comprometeu com o que acreditou ser correto: denunciar o que ele denominou massacre de inocentes. Não poderemos nunca assegurar o quanto é uma forma de autoproteção ou o quanto é verdade o seu envolvimento com política. Mas podemos afirmar que há uma crença, por parte de alguns representantes da crítica acadêmica, que prefigura essa militância em *Operación Masacre*.

O primeiro fragmento acima citado (p. 18) foi também mencionado por Gamero (Op. Cit., p. 417), o qual afirma que, com essas palavras de Walsh, “comienza la investigación que dará origen a *Operación Masacre* y también a la transformación de Rodolfo Walsh en escritor político”. Ratificamos, dessa forma, que a política é o tema que está intrinsecamente

relacionado à figura de Walsh no livro. A partir desse tema, acreditamos, que ele previu a oportunidade de se consolidar enquanto escritor. Vejamos como Walsh nos apresenta seu contato inicial com o acontecimento:

Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice:

–Hay un fusilado que vive.

No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana.

Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.⁴⁵

Essa crença que esse autor implícito afirma ter na vítima chama-se *evidentia*. Ela parte da crença do autor, que narra a partir do ele considera verídico e a partir do que pode induzir os leitores a compartilharem de suas crenças pessoais. Sendo um recurso estilístico, interpelamos: a afirmação do autor de que ele acredita na narrativa de Livraga, está desprovida de opinião? Ele poderia desconfiar dessa palavra? Se ele desconfiasse, haveria tema para um livro? Haveria, por fim, motivo apartidário para julgar Aramburu anos mais tarde pelos *Montoneros*?

Diante de tais reflexões a respeito dessa figura que se afirma apartidária e neutra, Booth assevera:

Podemos sempre encontrar exemplos que provem ambos os lados da questão; a prova encontra-se no que os objetivos específicos do artista lhe permitiram fazer do seu compromisso e não na própria existência desse compromisso.

Todos nós estamos contra o preconceito dos outros e a favor do nosso próprio compromisso com a verdade. Todos gostaríamos que o autor encontrasse meio de operar ao nível da nossa paixão pela verdade e pela razão, paixão essa que, por definição, está isenta de preconceitos. Assim o argumento a favor da neutralidade é útil, na medida em que avisa o romancista de que é raro poder dar-se ao luxo de verter os seus preconceitos em bruto para a obra. (BOOTH, *Op. Cit.*, p. 88)

⁴⁵ Introdução de *Operación Masacre* (1957).

Se, por um lado, a neutralidade da narrativa é deslegitimada porque perpassa a voz do autor; por outro, ela suscita, no leitor ingênuo, a ilusão de que não existe a ideologia de um autor por trás de suas palavras. Usando-se então dessa máscara de neutralidade, o autor deve encontrar recursos para expor sua ideologia sem aparentar pessoalidade na enunciação.

Nesse sentido, o jornal, enquanto veículo de informação, tem essa “neutralidade” e o conceito de verdade, legitimados socialmente, como vimos. Considerando-se que Walsh era jornalista, como crer que ele não pensou que usar o estilo jornalístico na escrita dar-lhe-ia mais legitimidade discursiva por trás dessa narrativa, que ele afirma ser neutra? O ideal de neutralidade se torna, portanto, um recurso estético usado para mobilizar a tensão entre o real e o ficcional na narrativa, pois também, por meio dela, pode-se propiciar a ilusão de realidade.

Nesse contexto, Booth (1980, p. 86) revela que não existe neutralidade nem objetividade autoral, pois retratam valores do próprio artista. Segundo o autor: “todos nós sabemos já que a leitura atenta de qualquer declaração revela compromisso; há sempre um valor mais profundo, em relação ao qual se toma por boa neutralidade”.

Para trabalhar esse aspecto na narrativa de *Operación Masacre*, existe uma separação no livro entre a voz do autor dramatizado e a voz dada ao narrador. A voz do autor implícito aparece paralela à do narrador, e ambas são separadas da seguinte forma: o autor aparece enquanto detetive, estrategista, jornalista, autor e personagem no prólogo, epílogos e apêndices.

Nessas partes do livro, o uso da primeira pessoa “eu” nos ilude quando aparenta não existir um narrador, mas a figura do autor. Já na narrativa a respeito dos fuzilamentos, há uma voz legitimada a narrar e, conseqüentemente, a induzir o leitor para que este creia no autor implícito. Podemos considerar que há um duplo não só da pessoa de Walsh enquanto autor, como também, dentro da própria narrativa.

Esse autor implícito nos antecipa os acontecimentos de acordo com o seu compromisso com a verdade. Ao concordarmos com essa verdade (do autor), a narrativa minuciosa dos acontecimentos de 09 de junho de 1956 nos comove. Essa comoção diminui a distância entre o leitor e a narrativa, de modo que somos induzidos a acreditar fielmente no que lemos.

Para reforçar essa impressão de realidade, há momentos em que o *alter ego* de Walsh (presente no prólogo, epílogos e apêndices) se intromete na narrativa do acontecimento, encurtando ainda mais a distância entre o leitor e os problemas políticos enfrentados pelo país, e, por consequência, reafirma a sua figura de militante. Esse *alter ego*, usa-se da voz de narrador

intrometido e conversa com os leitores, dando-nos a impressão de que o autor nos fala diretamente e, assim como Pôncio Pilatos, ele parece lavar as suas mãos do ideal de querer persuadir-nos de sua verdade, deixando que nós mesmos decidamos qual a verdadeira história dos fuzilados. Desse modo Walsh constrói uma ilusão de exclusão autoral em determinadas partes do livro.

Ao refletir sobre a não neutralidade do autor implícito, e sobre a crença que este incide sobre os leitores, Booth (1980, p. 89) defende que existem diversas versões do autor implícito criadas por ele próprio.

Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá inevitavelmente uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores. A nossa reação aos seus vários compromissos, secretos ou a descoberto, ajudará a determinar a nossa resposta à obra. [...] O nosso problema atual é a intrincada relação do chamado autor real com as várias versões oficiais de si próprio. Temos que falar em várias versões porque, independentemente da sinceridade que o autor intenda, cada uma das suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas.

Um exemplo está no capítulo 33 de *Operação Massacre*, intitulado “Fernández Suárez confiesa”. Neste, Walsh contrasta suas denúncias nos meios de comunicação com as de Fernández Suárez, acusado por Walsh desde a terceira publicação de *Revolución Nacional*. O narrador apresenta-nos a palavra de Fernández Suárez, o qual afirma que não há provas contra ele. Por isso, o autor implícito pretende nos mostrar as evidências a partir da enunciação do próprio tenente-coronel nos meios de comunicação e documentos.

O narrador abandona a narrativa em discurso direto e indireto, e a interrompe usando a voz do narrador em primeira pessoa, ou seja, do autor onisciente intruso, descrito por Friedman (2002) para aproximar-se do leitor, como lemos:

Es él, pues, quien da la prueba que reclama.

Aquí quiero pedir al lector que descrea de lo que yo he narrado, que desconfíe del sonido de las palabras, de los posibles trucos verbales a que acude cualquier periodista cuando quiere probar algo, y que crea solamente en aquello que, coincidiendo conmigo, dijo Fernández Suárez. Empiece por dudar de la existencia misma de esos hombres a los que, según mi versión, detuvo el jefe de policía en Florida, la noche del 9 de junio de 1956. Y escuche a Fernández Suárez ante la Junta Consultiva el 18 de diciembre de 1956, según la versión taquigráfica:

CON RESPECTO AL SEÑOR LIVRAGA, QUIERO HACER PRESENTE QUE EN LA NOCHE DEL 9 DE JUNIO RECIBÍ LA ORDEN DE ALLANAR PERSONALMENTE UNA CASA... EN ESA FINCA ENCONTRÉ A CATORCE PERSONAS... ENTRE ELLAS ESTABA ESTE SEÑOR. (Grifos do autor)

Existieron pues esas personas, y entre ellas estaba Livraga. Pero yo he afirmado que él detuvo a esos hombres antes de entrar en vigencia la ley marcial. Y para determinar la hora en que se promulgó, no me he limitado a consultar los diarios del 10 de junio de 1956, que, unánimes, informan que se anunció a las 0.30 de ese día. He ido más lejos, he buscado el libro de locutores de Radio del Estado, y lo he fotocopiado, para probar, al minuto, que la ley marcial se hizo pública a las 0.32 del 10 de junio. Y cuando sostengo que el jefe de Policía detuvo a aquellos hombres una hora y media antes, y técnicamente un día antes, es decir a las 23 del 9 de junio, no acepte el lector mi palabra, pero acepte la del jefe de policía ante la Junta Consultiva:

A LAS 23 HORAS ALLANÉ EN PERSONA ESA FINCA... (grifos do autor)

Y cuando digo que esos hombres no intervinieron en el motín del 9 de junio de 1956, extreme el lector sus dudas. Pero dé crédito a Fernández Suárez cuando declara. (WALSH, 2015, p. 135-136, grifos nossos, grifos do autor)

Primeiramente, o narrador se aproxima do leitor, falando-lhe diretamente, fazendo-lhe participar desse confronto de discursos. Pede que não acreditemos nele, mas nas próprias palavras do tenente-coronel, as quais são refutadas a partir de uma transição do discurso do narrador ao discurso de Fernández Suárez, que segundo lemos coincide com o do narrador.

Quando se lê que a lei marcial foi promulgada uma hora e meia antes e, tecnicamente, um dia antes, há o objetivo de que acreditemos que esses homens foram condenados injustamente. Informação esta que denota parcialidade, pois, como veremos no próximo capítulo, os jornais de grande circulação vão considerá-los subversivos independente da hora em que foram presos. Desse modo, vemos que não há neutralidade no que defende Walsh, mas sim um diferente ponto de vista ideológico, característico de uma de suas versões de autor implícito, em que ele nos mostra sua autofiguração que prefigura o militante.

Essa autofiguração se intensifica a partir da segunda edição, quando lemos novos prólogos, epílogos e apêndices relacionados à repercussão de seu livro. Na segunda edição, Walsh afirma sentir-fracassado em seu objetivo de lutar por justiça:

En otras cosas también fracasé. Pretendía que Fernández Suárez fuera juzgado, destituido, castigado. Cuando se hizo evidente que nada de eso iba a ocurrir, quise castigarlo yo mismo, a mi manera, con mis propias armas; lo perseguí quizá con la misma ferocidad con que él persiguió, torturó, mató; lo flagelé semana a semana. En la medida en que esa tentativa me haya hecho parecido a él, pido nuevamente retractarme. Qué me importa ya Fernández Suárez. (WALSH, 2015, p. 220, grifos nossos)⁴⁶

⁴⁶ Epílogo da 2ª edição, de 1964.

Nesse trecho junto ao tom de tristeza que nos passa o narrador protagonista, lemos a confissão de um desejo de se fazer justiça. Mas diante de um encontro com uma imagem que o iguale ao tenente-coronel, o autor implícito expõe a confissão e afirma querer se retratar. Entretanto, em seguida, lemos que Fernández Suárez já não lhe importa. O ódio e a indiferença demonstrados concomitantemente desestabilizam o lugar do leitor diante de uma complexidade interna confessada pelo narrador-protagonista. Por meio de tais palavras do autor implícito, em qual figura de Walsh devemos crer, na voz do comprometido que em sua biografia foi militante guerrilheiro ou na voz do vencido?

Contudo, esse que se diz vencido, no mesmo epílogo, afirma:

Fue una victoria sobreponerme al miedo que, al principio, sobre todo, me atacaba con alguna intensidad, y conseguir que ellos se sobrepusieran, aunque ellos tenían una experiencia del miedo que yo nunca podré igualar. (WALSH, 2015, p. 220)⁴⁷

Diante das palavras desse autor implícito indagamos: todo militante teme ser descoberto e sofrer torturas em períodos ditatoriais. Por que então, diante do medo que afirma ter, Walsh assinou com seu nome as publicações de *Revolución Nacional* e do livro *Operación Masacre*? Por neutralidade? Ou pelo mesmo motivo que o levou a assinar sua “Carta abierta de un Escritor a la junta militar”? São por acaso motivos deveras neutros? Acaso não tinha qualquer interesse pessoal enquanto artista de ter seu nome na posteridade? Vejamos abaixo um trecho do prólogo:

Ésa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse. Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas. En cambio se encuentra con un multitudinario esquivar de bulto.

Es cosa de reírse, a doce años de distancia porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe. (WALSH, 2015, p. 20, grifos nossos)

Estas palavras demonstram uma tentativa de fazer-se conhecer por meio da narrativa publicada. Ao mesmo tempo, conforme as palavras do próprio Walsh, em um jornal, com o

⁴⁷ Epílogo da 2ª edição, de 1964.

passar dos anos, essa história dos fuzilamentos ficará fadada ao esquecimento. Acreditamos que, apesar de Walsh se antecipar em quase oito anos ao movimento do *New Journalism*, essa narrativa que hibridiza os dois tipos de gêneros (jornalístico e literário) revela uma possibilidade de ter seu nome na posteridade, tal como pensaram os autores do Novo Jornalismo.

Talvez Walsh também tenha previsto um futuro em sua obra. E apesar da distopia ou da voz do vencido que nos apresenta, ele em *Operación Masacre* foi pouco a pouco construindo a voz do comprometido por meio da própria enunciação. Em seu livro, observamos como ele demonstra cuidado ao manejar as palavras e os recursos estéticos, a fim de proporcionar ao leitor não só conhecimento sobre a denúncia, como também o máximo de experimentação estética capaz de nos incitar empatia pelos personagens, criados a partir de pessoas reais. Tal como nos explica Booth (1980, p. 91):

O sentido que temos de autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independente do partido a que pertença na vida real – isto é, o que a forma total exprime.

Nesse sentido, podemos entender que esses personagens representam o compromisso de Walsh com a verdade narrada por eles e aceitas pelo autor implícito. Além disso, o próprio Walsh se coloca nesse lugar de quem está entre o belo e o compromisso. Assim, diante da tristeza de suas denúncias que não resultaram em qualquer forma de justiça, Walsh, enquanto narrador dramatizado, termina o prólogo:

Entonces me pregunté si valía la pena, si lo que yo perseguía no era una quimera, si la sociedad en que uno vive necesita realmente enterarse de cosas como éstas. Aún no tengo una respuesta. Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es.

Releo la historia que ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor.

¿La escribiría? (WALSH, 2015, p. 222)⁴⁸

⁴⁸ Prólogo da 2ª edição, de 1964.

Nesse contexto, Booth (1980, p. 221) também nos chama a atenção para os autores implícitos que fazem referência direta ao leitor sobre os pontos fracos da própria obra em si, como assevera:

As intrusões que discutem o livro em si, ou os seus pontos fracos, podem ir de um <<entretanto>>, ou uma digressão explícita, até à mais elaborada burlesca técnica de outros autores. <<eu devia ter-lhe dito, gentil leitor>>, diz o narrador de *The History of Joshua Trueman, Esq.* (1754; p. 91) – e nós sentimos provavelmente que estamos em mãos desastradas; ou ele se esqueceu mesmo de nos dizer alguma coisa, ou então, escondeu-a deliberadamente para sua conveniência; em qualquer dos casos, não foi tão artístico como poderia ter sido.

Dessa forma, notamos que esse tipo de intrusão não é comumente bem-vista pelo crítico. Além disso, diante dessas possibilidades artísticas conferidas ao autor implícito, devemos nos lembrar de que uma obra só será reconhecida a partir do julgamento dos seus leitores, principalmente os leitores que compõem a crítica literária. Destarte, deixamos uma última pergunta acerca da voz do autor: a quem Walsh escreve? O leitor que concorda com Walsh, o faz por meio de uma crença que coincide com a dele, assim como nos explica Booth (1980, p. 153):

[...] O autor implícito de cada romance é alguém com cujas crenças tenho que concordar, em grande medida, para apreciar a obra. [...] É só enquanto leio que sou o eu cujas crenças têm que coincidir com as do autor. Independente de minhas crenças e práticas reais, tenho que subordinar a minha mente e coração ao livro para o poder apreciar a fundo. Em resumo, o autor cria uma imagem de si próprio e uma imagem do leitor; faz o seu leitor, tal como o faz seu *alter ego*; e a leitura mais bem sucedida é aquela em que os eus criados – autor e leitor – entram em acordo perfeito.

Dessa forma, os leitores criados por Walsh precisam se subordinar a acreditar em seu discurso para que possam apreciar o labor estético presente no livro *Operación Masacre*, o qual, como vimos, não é um livro neutro, tal como nos asseverou o autor implícito ou dramatizado de Walsh no prólogo da primeira edição. O que há, na verdade, é um acordo tácito entre os leitores que, consentindo com o autor implícito, imergem na obra reconhecendo-se por uma ideologia. Ao concordar, portanto, com o *alter ego* de Walsh, a apreciação de sua obra ocorrerá não só devido ao seu compromisso enquanto militante, como também pelo prazer estético que o livro nos proporciona, principalmente pelo fato de romper com o clássico literário ao hibridizar diferentes gêneros e diferentes vozes em sua narrativa.

Para tanto, como vimos, o principal procedimento usado é o comentário como forma de preencher uma retórica ficcional. E mesmo este sendo comumente rechaçado pela crítica

literária, dependendo do modo como for utilizado, pode levar aos leitores maior ideia de verdade, preenchendo a verossimilhança que é essencial em qualquer narrativa como veremos no próximo capítulo. Sobre isso, Booth (Op. Cit., p. 152): “pode ser que, para os seus devidos fins, o comentário directo do autor, destruindo a ilusão de que a história se conta a si própria, sirva o efeito desejado, em vez de o matar”. Acreditamos que essas palavras se aplicam ao uso dos comentários feitos por Walsh, por meio dos quais, como vimos, ele tece retoricamente as ficcionalizações na narrativa de *Operación Masacre*.

Por fim, à luz de tais reflexões, concordamos com as palavras de Booth (1980, p. 116), quando associa a literatura à retórica: “se a literatura que é alvo de mais admiração está, de facto, radicalmente contaminada pela retórica, teremos com certeza que perguntar se a retórica em si não terá algo a ver com a nossa admiração”. Nesse sentido, retomamos a ideia de que o interesse dos leitores de *Operación Masacre* pela temática é crucial nesse pacto feito entre autor e leitor, pois este dá credibilidade àquele porque há entre ambos os mesmos interesses, como sustenta Booth (1980, p. 141): “talvez seja suficiente dizer que o interesse me é ditado pela natureza do meu tópico: para que eu aborde a literatura sob o ponto de vista do modo como afecta os leitores, tem que ser central um tipo de interesse”. Diante de tais reflexões, mostraremos a seguir como cada tipo de interesse pode afetar essa concepção de “verdade” na escrita, já que esta depende do ângulo de visão, como refletimos.

2. Modos de leitura 1: Como os jornais *La Nación* e *El Plata* leram Walsh (e vice-versa)

A relação entre política e literatura, calcada sob regimes ditatoriais e comumente associada a valores marxistas, cresce ainda sob uma tensão existente entre realidade e ficção. Esta é dissociada do factual e atrelada a valores estéticos, enquanto aquela é associada a valores histórico-sociais e à concepção de verdade sobre os fatos, principalmente quando representada por gêneros jornalísticos, como notícias e reportagens.

Durante a segunda metade do século XX, o jornalismo desempenhou uma função de disseminador de denúncias a violências de Estado. Nesse contexto, alguns escritores que também eram jornalistas ficaram conhecidos por obras que abordassem essa temática. Walsh escreve *Operación Masacre* antes do *Novo Jornalismo*, contudo seu livro é comumente associado ao período em que este surgiu, com o gênero Não-ficção, como mostraremos neste capítulo.

O romance de Não-ficção está assentado na convicção de que o livro é composto pela descrição de fatos reais associada aos recursos estéticos provenientes da literatura, com o objetivo de levar aos leitores não só os acontecimentos da reportagem, como também a degustação de uma leitura sobre um fato cotidiano.

Esses fatos são considerados verídicos quando publicados em jornais, como será melhor explanado. Contudo, na visão de Booth (1980, p. 128)⁴⁹:

O mesmo facto pode ser muitos factos diferentes, dependem das diferenças da nossa orientação geral. Assim, cada “facto” literário – até o retrato menos adornado de um aspecto universal da experiência humana – está altamente carregado de significados do autor, por muito que ele queira ser objectivo.

Assim sendo, quando associamos uma narrativa de fatos ao narrador, é preciso, em certa medida, desconfiarmos da veracidade total do que lemos, já que esta é perpassada por uma experiência do real, a qual pode ser diferente conforme cada pessoa, como será melhor explanado. Além disso, o fato narrado pode ter diversos pontos de vista, o que possibilita múltiplas interpretações sobre ele. Dessa forma, a verdade dos fatos pode depender do modo como a narrativa foi construída, – como será posteriormente esmiuçado –, levando-nos a crer

⁴⁹ BOOTH (Op. Cit.)

ou não no que lemos. Essa crença, contudo, pode estar associada não somente aos elementos retóricos utilizados na narrativa, como também ao poder socialmente conferido à posição do narrador ou ainda ao meio de informação. Sobre isso, afirma Sodré (2009, p. 12)⁵⁰:

O dever do jornalista para com o público-leitor é *noticiar* uma verdade, reconhecida como tal pelo senso comum, desde que o enunciado corresponda a um fato, selecionado por regras hierárquicas de importância. Se o jornalista não se especifica editorialmente como comentarista (*coment* é diferente de *news*), o seu enunciado noticioso obriga-se a explicitar a distinção entre informação pura e opinião, isto é, entre o relato supostamente imparcial de um acontecimento e a tomada de posição subjetiva sobre a natureza do fato.

Dessa forma, vemos que há um consenso que supõe a verdade narrada pelo jornalismo, contanto que existam os fatos. Mas o posicionamento do jornalista é capaz de transformar um fato em uma opinião pessoal a ser socialmente legitimada como verdade. Para isso, usa-se do comentário, assim como na literatura, conforme refletimos no primeiro capítulo.

Partindo-se de tal postulado, conjecturamos que a nomenclatura do gênero Não-ficção está relacionada a esta legitimação social da verdade dos fatos proposta pelo jornalismo. Mas, em se tratando de um gênero literário, indagamos: 1) Se a nomenclatura Não-ficção é referente a um texto literário, por que está associada ainda ao jornalismo? 2) Tal associação à legitimidade social dos jornais pode ser a razão de o gênero ter este nome? Conjecturamos que sim, pois há um imaginário social que o associe à “verdade” dos fatos narrados, como já mencionado.

Diante de tais considerações sobre os conceitos de verdade, este capítulo tem como finalidade demonstrar como os jornais *La Nación*, de 12 de julho de 1957 e *El Plata*, de 11 de julho do mesmo ano leram os textos prévios a *Operación Masacre*, e como Walsh leu estes jornais, conforme as notas publicadas no apêndice da 2ª edição do livro, em 1964. Pretendemos demonstrar como a concepção de verdade perpassa um ângulo de visão.

Além disso, temos o objetivo de desdobrar os conceitos de narrativa não ficcional enquanto gênero, a fim de demonstrar que mesmo o jornal ficcionaliza com o objetivo de alcançar a verossimilhança necessária para que os leitores acreditem no conteúdo publicado

⁵⁰ SODRÉ (Op. Cit.)

nesse veículo de informação. Para isso, analisaremos como “Marcelo”⁵¹, na qualidade de pessoa e personagem, é descrito pelos jornais *La Nación*, de 12 de julho de 1957, *El Plata* e de 11 de julho do mesmo ano, e por Walsh, no apêndice da 2ª edição de *Operación Masacre*, de 1964. Tais análises pretendem demonstrar o modo de escrita de cada suporte e compará-los em suas diferenças e semelhanças em relação ao híbrido existente entre jornalismo e literatura.

Para coadjuvar o entendimento em relação à nomenclatura Não-ficção enquanto gênero, a análise da descrição de “Marcelo” enfocará os seguintes aspectos:

1. Como cada gênero propõe a descrição de personagens/pessoas;
2. Qual o lugar de fala de cada suporte e qual a sua legitimação sócio-discursiva na descrição de cada texto;
3. O conceito de verdade atribuído ao real que legitima o discurso jornalístico pode ser falaz, uma vez que se desloca discursivamente conforme o ponto de vista⁵².

Considerando os postulados acima, pretendemos mostrar que a nomenclatura Não-ficção, – proposta pelo jornalismo devido à legitimação de verdade que lhe é atribuída socialmente –, não abrange a proposta do nome, já que ainda para muitos autores, o gênero Não-ficção usa da linguagem para representar o factual, tornando-o ficção, como refletimos no primeiro capítulo. Assim sendo, faz-se inescusável evidenciar o equívoco de tal consenso, demonstrando-se a mesma pessoa descrita por três textos diferentes, de modo que, como notar-se-á, cada texto parece fazer menção a uma pessoa diferente quanto à personalidade da pessoa/personagem “Marcelo” (Antônio Rizzoni), como veremos.

⁵¹ “Marcelo” foi um dos informantes que contribuiu para a investigação de Walsh a respeito dos fuzilamentos de 09 de junho de 1956. Ele aparece no apêndice da 2ª edição de *Operación Masacre*, intitulado “En torno a Marcelo”, devido ao fato de haver sido mencionado pelos jornais de grande circulação da época, após a explosão de um arsenal de bombas. Esse arsenal estava relacionado aos movimentos peronistas de resistência ao governa autoritário de Aramburu. Devido a esse acidente, – no qual Lucizin ou Zukshini (o mesmo homem teve o nome diferente nas notícias dos dois jornais mencionados neste capítulo) sofreu graves queimaduras –, as autoridades descobriram outros integrantes do movimento peronista envolvidos com o ato de explodir bombas pela cidade de Buenos Aires. Entre esses integrantes delatados por Lucizin/Zukshini estava “Marcelo”, cujo nome real era Antônio Rizzoni. Ele também estava ferido no hospital, mas foi preso. Os jornais, ao mencionarem seu nome, citaram os textos prévios a *Operación Masacre*, escritos por Walsh. Buscamos em hemerotecas argentinas esses jornais, que foram mencionados por Walsh em seu apêndice da 2ª edição de 1964. Diante da disparidade narrativa em relação à mesma história e à mesma pessoa encontrada nas descrições, acreditamos que é essencial demonstrar a apresentação de “Marcelo” conforme cada um desses textos, a fim de refletir sobre o conceito de verdade em narrativas advindas da factualidade.

⁵² FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: *o desenvolvimento de um conceito crítico*. In: *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
 As duas eram totalmente belas.
 Mas carecia optar. Cada um optou conforme
 seu capricho, sua ilusão, sua miopia.⁵³

2.1. A verdade dissimulada: *La Nación* e *El Plata* na leitura de Walsh

Em seu “Obligado apêndice”, publicado na 2ª edição em livro de *Operación Masacre*, no ano de 1964, Walsh se propõe a responder aos jornais que citaram suas publicações em jornal/revista sobre os fuzilamentos.

Walsh (2015, p. 196-197) inicia o apêndice da 2ª edição em livro⁵⁴, informando-nos que publicou uma nota em *Mayoría*, com um epílogo provisório, pois preferiu deixar para dizer o que realmente queria em outro momento, por três motivos:

1º. Não queria abusar do espaço concedido pela revista.

2º. Para que não se acreditasse que ele sentia prazer ao denunciar essa “miséria moral em alguns setores do país”.

3º. Porque esperava que houvesse reações contra isso por parte de quem tinha o dever de fazê-lo.

Diante dessas afirmações, indagamos: quais motivos conduziram Walsh a valorizar a opinião de quem leria seu livro? Estava ele preocupado com o leitor? Ou com a mediação entre seu ego e o ego necessário para a obra ter sucesso? Sobre isso, reflete Booth (*Op. Cit.* p. 100):

Embora seja verdade que o comentário pode constituir um veículo para torrentes subjetivas espalhafatosas, nalguns autores o esforço de construção desses comentários pode criar precisamente o tipo de barreira que entre o *ego* mais fraco do autor e o *ego* que ele tem que estabelecer para que o livro seja bem sucedido. (SIC)

O comentário, como mencionado, é um recurso recorrente na literatura, e é usado também como forma de persuadir os leitores da veracidade de sua escrita tanto quanto no

⁵³ ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

⁵⁴ A pesar de ser um apêndice inserido na 2ª edição, o título do apêndice é: “OBLIGADO APÉNDICE (de la primera edición, marzo de 1957)”. Observemos que nos parece que ele não publicou apesar de, conforme o título, já tê-lo escrito.

jornalismo. Assim sendo, os comentários de Walsh apresentam o ângulo de visão dele enquanto autor implícito na tessitura da própria obra. Além de convencer o público-leitor de sua versão dos fatos, é preciso, como já vimos, que o autor implícito, algumas vezes, tenha que se imiscuir da narrativa, ainda que indiretamente, para que o livro seja bem-sucedido. Contudo, ao lermos que Walsh não tinha a pretensão de mostrar a miséria do país, quando emprega o termo “miséria”, demonstra, sutilmente, sua opinião sobre a política argentina naquele momento.

Além disso, no terceiro motivo, o autor afirma que espera reações dos que deveriam se manifestar. A quem exatamente Walsh se refere? Notemos que, pelo fato de não ser explícito nesse comentário, o leitor abre inúmeras possibilidades, e, decerto, escolherá o significado que melhor lhe aprouver, podendo pensar em um culpado por esta falta de atitude, como o Estado, os cidadãos, os jornalistas, etc.

Posteriormente, Walsh (2015, p. 196) se intitula ingênuo, por haver acreditado na possibilidade de justiça:

Semejante esperanza, tanto tiempo mantenida, revela que soy uno de los hombres más ingenuos que pisan este suelo.

Porque la reacción ha venido de otro lado. El jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires, teniente coronel Fernández Suárez, ha resuelto por fin acusar recibo de las acusaciones que le formulo. *Y lo ha hecho en la forma más hábil y al mismo tiempo más torpe en que pudo hacerlo. Después explicaré la torpeza. Véase ahora la habilidad.* (Grifos nossos)

Notemos que esse adjetivo “ingênuo” o aproxima do ideal de uma pessoa boa, diferentemente daqueles usados para se referir ao tenente-coronel Fernández Suárez, o qual adjetiva de “hábil, mas torpe”, por exemplo. Há nesta apresentação dos personagens uma evidente imparcialidade, demarcada, inclusive, com antônimos “ingênuo X hábil”. Se atribuímos ao adjetivo “ingênuo” uma ideia cristã, saberemos que o hábil (astucioso, esperto) comumente é utilizado para caracterizar o que se considera mau; o diabo, por exemplo. Ao mesmo tempo, ao figurar-se como ingênuo, essa característica o aproxima da figura do parvo⁵⁵, personagem de Gil Vicente que peca, mas por ingenuidade, pois ele não sabia o que estava fazendo; e, por não sabê-lo, vai para o céu. Em outras palavras, o autor implícito se caracteriza como uma figura boa e ingênua, atribuindo a esses adjetivos valores bem aceitos socialmente.

⁵⁵ VICENTE, Gil. Auto da Barca do Inferno. São Paulo: Martin Claret, 2007.

Mas será que ele é mesmo ingênuo? Ou será que ele se faz de ingênuo, sendo assim uma figura sonsa?

Nesse sentido, ao qualificar, seja a si mesmo ou aos personagens, o autor implícito infere juízos de valor que são evidentemente imparciais. Vemos isso quando Walsh comenta que tal habilidade do tenente-coronel carrega, contudo, uma torpeza. Tal afirmação propõe a deslegitimação do discurso do outro e, conseqüentemente, há a legitimação do próprio discurso.

Além disso, em “Véase ahora la habilidad”, há um tom de acusação que influencia o leitor a concordar com o autor implícito. Por tom, usamos o conceito de Booth (Op. Cit, p. 91): “ «tom é usado para referir a avaliação implícita que o autor consegue transmitir através da apresentação explícita”. Tal avaliação sugere que o tenente-coronel é o antagonista da história. Para mostrar isso aos leitores, Walsh (2015, p. 197) narra como os seus colegas jornalistas souberam do fuzilamento:

interviene el teniente coronel Fernández Suárez y se dirige a mis colegas periodistas de los grandes diarios, que *creen estar allí para oír el relato de terrorismo, pero que en realidad están allí, sin saberlo, para que Fernández Suárez pueda “levantar” los cargos que le hago y que tanto le pesan. Y mis colegas periodistas de los grandes diarios escriben, afanosamente escriben, lo que Fernández Suárez les dicta, sin que a ninguno se le ocurra formular una pregunta, plantear una duda. Veamos lo que escriben.* (Grifos Nossos)

Nesse trecho, o autor implícito faz referência também a seus colegas de profissão, como se esses jornalistas pudessem escrever livremente naquele momento. Entretanto, por se tratar de um trabalho, cujo profissional cumpre ordens do empregador, seus colegas somente poderiam escrever o que lhes foi solicitado. Walsh (2015, p. 201), contudo, apresenta-os como incapazes de se perguntar a respeito de outra perspectiva sobre a veracidade da narrativa de Fernández Suárez, ou seja, sobre o outro lado da história, que por ele foi narrado: “Mis colegas periodistas de los grandes diarios podrían tomarse – ahora que no hay peligro – el trabajo que yo me tomé, en vez de copiar lo que les dicta el teniente coronel fusilador”.

Conforme podemos observar no apêndice mencionado, o comentário é utilizado como uma fonte fidedigna legitimada pelo próprio autor, o que indica uso retórico de tal recurso. Com ele, o autor implícito é capaz de manipular o estado de espírito do leitor, como assevera Booth (1980, 215-216):

Até aqui, consideramos apenas o comentário que respeita a algo claramente dramatizado na obra. Os autores tentaram, simplesmente, tornar clara a natureza do objecto dramático em si, dando os factos concretos, estabelecendo um mundo de normas, relacionando particulares com essas normas ou relacionando a história com verdades de ordem geral. Ao fazê-lo, os autores estão, com efeito, a exercer controle sobre o grau de envolvimento ou distanciamento do leitor em relação aos acontecimentos da história, garantindo que o leitor veja o material com o mesmo grau de objectividade ou simpatia que o vê o autor implícito.

Para Booth (Op. Cit.), a tentativa de apresentar fatos concretos para aproximar a narrativa da verdade sobre o acontecimento é uma técnica para controlar a distância em relação ao leitor. Walsh resumizou os fuzilamentos a partir da percepção dos personagens em vez de mostrá-los. Desse modo, usou o comentário como técnica persuasiva e, por isso, a concepção de Booth (Op. Cit.) se assenta às características encontradas em *Operación Masacre*, sobretudo na narrativa dos paratextos. Por conseguinte, compreendemos como Walsh compõe a sua retórica acerca da verdade dos fatos, por meio de comentários que envolvam seus leitores para: 1) Crerem na verdade dos fatos conforme o que ele defende. 2) Sensibilizarem-se diante das atitudes tomadas pelo Estado, não só quanto ao ato violento de mandar dizimar peronistas, como também à ordem de matar qualquer suspeito, imperando-se assim a violência de Estado.

Nesse contexto, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, para sensibilizar o leitor é preciso que este concorde com as crenças do autor implícito. Para melhor demonstrarmos isso, abaixo seguem os trechos de *La Nación* e *El Plata*, citados por Walsh (2015, p. 198):

El de “La Nación”:

“El jefe de Policía, teniente coronel Fernández Suárez, agregó, entonces, que el tal Marcelo es quien, bajo el seudónimo de M, proporcionaba datos a unas publicaciones periodísticas, naturalmente antojadizas, para una campaña contra la dependencia policial por causa de los fusilamientos”

El de “El Plata”, de La Plata:

“Este sujeto Rizzoni es el que le facilitaba los datos al periódico 'Revolución Nacional' para la virulenta campaña que llevaba contra el jefe de Policía”.

Booth (Op. Cit., p. 92) afirma: “o autor implícito escolhe o que lemos”. Diante dessa afirmação, indagamos: Por que esses trechos foram escolhidos?; quais motivos levaram o autor à necessidade de acrescentar esse apêndice ao livro?; se a justiça esperada ainda não havia sido

feita, e a denúncia já não teria razão de ser, por que Walsh decidiu publicar uma segunda edição comentada por ele mesmo?; até que ponto o seu compromisso era com a verdade e a justiça ou com o seu ego de autor implícito mediado para que a obra fosse bem-sucedida? Vejamos como Walsh (2015, 198-199) uma vez mais responde aos jornais:

Hay oportunidades en que la mentira se vuelve tan espesa, que hace falta cierto método para desentrañarla. A falta de otro mejor, y aun a riesgo de aburrir, emplearé uno ya utilizado anteriormente. Las cinco versiones periodísticas que he citado en orden creciente de estupidez, contienen los siguientes hechos palpablemente falsos, parcialmente falsos o no probados. (Grifos nossos)

Diante desse comentário, concordamos com Booth (1980, p. 94): “o autor podia muito bem fazer uso de comentários para advertir o leitor contra juízos. Mas se tenho razão quando digo que a neutralidade é impossível, mesmo o comentário que mais se aproxime de neutralidade revelará compromisso de certo tipo”.

Desse modo, Walsh, quando adjectiva como mentira e estupidez os textos desses jornais mediados por Fernández Suárez, torna-se evidente que não há neutralidade nem imparcialidade não só na apresentação dos personagens de seu livro, como também nos valores políticos presentes na obra. Afinal, os comentários do autor implícito fazem juízo às palavras de Fernández Suárez, um homem que defendia o regime ditatorial instaurado durante a Revolução Libertadora. Este tenente-coronel e os jornais de grande circulação citados por Walsh mostram-se favoráveis ao fuzilamento de subversivos peronistas, como veremos.

Nesse sentido, quando associamos *Operación Masacre* ao discurso político, nos assentamos sobre as palavras de Verón (1987)⁵⁶, o qual assevera que a enunciação política é inseparável da ideia de um adversário. A partir de tal consideração, – se já mostramos que há juízos nos comentários de Walsh quanto ao antagonista de seu livro, e se ambos são apresentados com pontos de vista opostos em relação à mesma história –, poderíamos então considerar que Walsh e Fernández Suárez são adversários e, consequentemente, no livro, são protagonista e antagonista, respectivamente. Dessa forma, ainda que Walsh, como vimos, não se declare peronista, ele apoia o grupo de homens condenados ao fuzilamento por suspeitas de o serem.

⁵⁶ Verón, Eliseo, “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en _____. **El discurso político**. Lenguaje y acontecimientos, Buenos Aires, Hachette, 1987, pp. 13-26.

Poderíamos nesse sentido, pressupor que Walsh se simpatiza com esses homens, os quais fazem parte do que Verón (Op. Cit) denomina “coletivo de identificação”. Nesse contexto, observamos novamente que os comentários do autor implícito revelam que seu discurso não é imparcial, como nos explica Booth (1980, p. 91):

O sentido que temos de autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de acção e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independente do partido a que pertence na vida real. (Grifos do autor)

Sob esse aspecto, podemos afirmar que a justificativa apresentada por Walsh e que sua denúncia se relaciona à morte de inocentes e não à política, pois esses sobreviventes fazem parte de seu coletivo de identificação. Isso demonstra que, se nos assentarmos sobre a perspectiva de Verón, há um posicionamento frente à sua denúncia, o que exclui a ideia de que existe neutralidade discursiva no livro *Operación Masacre* e em suas antecipações.

Ademais, considerando-se que todos os comentários dependem de uma percepção do escritor, podemos problematizar a percepção da realidade, e considerá-la, em certa medida, ficcional. Conforme Booth (1980, p. 103): “as emoções e juízos do autor implícito são [...] a matéria de que é feita toda a grande ficção”.

Nesse sentido, Walsh constrói sua retórica por meio de seus comentários sobre o fuzilamento e sobre os personagens mencionados em suas respostas aos jornais citados neste segundo capítulo, como lemos: “3. Rizzoni es la persona que bajo el seudónimo de M apareció suministrando a periódicos opositores la información sobre los fusilamientos...” **Falso.** Marcelo no suministró *la* información, sino *una* información. (WALSH, 2015, p. 199, **grifos nossos, grifos do autor**). Nesta citação indagamos: o que significa a palavra “falso” para o autor? Comumente associamos tal palavra a uma mentira. Mas, ao justificar que não se trata de “*la* información, sino de *una* información”, qual seria falsidade? A nosso ver, essa informação foi mal especificada, mas isso não significa que ela seja falsa. Além disso, lemos outro argumento (Ibidem):

4. “...la información sobre los fusilamientos que sirvió de base para desarrollar una campaña contra el teniente coronel Fernández Suárez...” *Falso. La información que trajo Marcelo no sólo no sirvió de base para esa “campaña”, sino que en el momento*

en que la suministró vino a mejorar considerablemente la posición del jefe de Policía, como veremos más adelante. (Grifos nossos)

Quando o autor implícito afirma “falso”, parece-nos que esta palavra impera frente à sua justificativa, ou seja, ao lermos que as palavras do jornal são contestáveis, esperamos por um argumento muito bem elaborado. Entretanto, o autor implícito se usa de detalhes linguísticos para desviar o argumento de seu foco inicial: provar uma falsidade. Às informações que não ficaram claras, responde como “não provadas”, como lemos a seguir: “[...] ‘unas publicaciones periodísticas, naturalmente antojadizas...’ *No probado* lo de antojadizas” (WALSH, 2015, p. 200, Grifos nossos). Novamente a negação se faz maior do que o argumento.

Abaixo há mais três respostas de Walsh, o qual novamente usa os mesmos recursos, como veremos:

7. “Este sujeto Rizzoni es el que le facilitaba los datos al periódico...” Parcialmente falso, véase apartado 3.

8. “...al periódico “Revolución Nacional”, quien *publica*...” Falso. “Revolución Nacional” ha dejado de aparecer hace tiempo, y en consecuencia no publica nada. *Publicó*.

9. “...quien publica unos artículos denominados ‘Operación Masacre’...” *Falso*. “*Revolución Nacional*” jamás publicó artículos titulados “Operación Masacre”. (Walsh, 2015, p. 200)

Nos enumerados acima, consideramos que no tópico 7 há o argumento de que são alguns dados e não “os dados”, retirando-se a especificidade da informação. Ademais, trocar o verbo do presente para o pretérito, não necessariamente consistirá em um argumento. Por fim, com o título *Operación Masacre*, apenas foi publicado o fuzilamento na revista *Mayoría*, conforme nossa coleta desses materiais. Dessa forma, acreditamos que deveria haver maior precisão das informações publicadas por esses jornais, porém isso não revela uma falsidade ou mentira da informação, mas sim um engano dos jornais quanto ao nome do periódico.

Por fim, lemos a parte do livro *Operación Masacre* que, a nosso ver, mais justifica as análises deste capítulo, uma vez que faz referência direta à leitura de Walsh (2015, p. 200) quanto às suas publicações em jornal:

En una oportunidad anterior demostré que Fernández Suárez mentía, matemáticamente, cada dos renglones. Ahora, con ayuda de mis colegas periodistas, ha mejorado su propio récord. *Fernández Suárez pretende desvirtuar todo lo que yo he publicado, haciendo aparecer la información que me sirve de base como suministrada por un terrorista.* Pero “Marcelo” es un testigo entre cincuenta, y quizás el menos importante. La información, la verdadera información me ha sido suministrada por el propio Fernández Suárez. Él es mi principal testigo. (Grifos nossos)

Esse comentário nos propõe a tentativa de deslegitimação discursiva dos jornais em relação à denúncia de Walsh, conduzindo-nos à ideia de que os textos dele tiveram grande repercussão e, por isso, foram citados no jornal. Todavia, ainda que houvesse tal intencionalidade, há nesses jornais apenas os fragmentos citados pelo próprio Walsh, sendo estes ínfimos em relação à notícia do bombardeio de um arsenal terrorista. Tais textos sequer se referiram ao nome de Walsh. Diante disso, indagamos: 1) Como asseverar que Fernández Suárez pretendia desvirtuar o discurso de Walsh, se este sequer teve seu nome citado? 2) Seria esse apêndice uma tentativa de Walsh se mostrar importante enquanto escritor comprometido?

Acreditamos, como já exposto no primeiro capítulo, que nos paratextos, o autor implícito constrói sua pré-figura de militante. Esta figura militante consolidada atualmente somada à crença ideológica do leitor, elevará o valor documental da obra em detrimento de seu valor estético. Principalmente pelo fato de a violência de Estado na Argentina ser ainda lembrada com o objetivo de não se repetir a História. Contudo, acreditamos que *Operación Masacre* merece ser também valorizado literariamente não só devido ao seu trabalho estético, como também pela minuciosa investigação a respeito dos fuzilamentos.

Por isso, consideramos que mais do que abordar uma leitura que nos remeta ao valor testemunhal e documental de *Operación Masacre*, é preciso estabelecer uma nomenclatura ao gênero do livro que faça referência ao seu labor estético.

Conjecturamos que se os comentários presentes nos paratextos tinham como objetivo acentuar o caráter testemunhal da obra, a narrativa dos fuzilamentos pretendia demonstrar a habilidade de Walsh enquanto literato. Destarte, encontramos-nos diante de uma dupla jogada (ou um xeque-mate), pois além da figuração dele enquanto autor implícito, evidencia-se o caráter estético *in locus*, que ele dramatiza cena a cena aos leitores.

Sua retórica, portanto, concretiza-se na sua percepção da realidade disseminada na narrativa dos acontecimentos e nos comentários dele enquanto autor implícito, o qual impulsiona nos leitores a simpatia frente aos valores que ele defende. Estes, como já vimos,

dependem da crença do leitor, o qual deve, em certa medida, concordar com o que lê para que a obra obtenha o valor e o reconhecimento esperados.

2.2. Cada qual com seu igual: Como *La Nación* e *El Plata* leram Walsh

Quando Walsh cita os jornais que se referiram a *Operación Masacre*, parece-nos que a referência a ele é mais importante do que a notícia publicada por estes jornais, cujo tema era a explosão de um arsenal de bombas pertencente a um grupo pró-peronista. Talvez esse fosse um modo de narrar capaz de diminuir a gravidade social de uma explosão, ou ainda fosse uma forma de justificar um ódio pelo outro, como uma vingança. Em outras palavras, o autor implícito tenta assemelhar a violência das atitudes de Fernández Suárez (com o fuzilamento descrito por Walsh) às de Marcelo (com os bombardeios que provocou). Afinal, ambos se relacionam por estarem envolvidos com a morte intencional de pessoas consideradas inocentes.

Assim sendo, acreditamos que é importante descrever detalhadamente o mesmo fato descrito por Walsh nas notas prévias e no livro *Operación Masacre*, em comparação com os mesmos fatos descritos pelos jornais *La Nación*, de 12 de julho de 1957 e *El Plata*, de 11 de julho do mesmo ano.

Em *La Nación* encontramos o seguinte título: “un informe sobre actividades terroristas”, publicado em uma seção de acontecimentos de outras regiões da cidade, onde se publicavam resumos das principais notícias das áreas próximas a Buenos Aires. Dentre elas havia um resumo na página 3, a respeito dessa explosão, cujo *lead* informava: “parte de los centenares de carcasas hallada en la casa de Boulogne”, representando a foto de carcaças das bombas encontradas no local.

Nessa notícia, lemos que o Dr. Viglione e o Tenente-coronel Fernández Suárez estavam investigando uma explosão em Bolougne, a qual tinha relação com movimentos terroristas. Por isso, eles são denominados subversivos. Ademais, lemos a afirmação de que havia outras células terroristas a serem descobertas, inclusive com ramificações internacionais. Tal comentário, que a princípio parece irrelevante, supõe indiretamente que há relação entre esses movimentos e o ex Presidente Perón, que naquele momento estava exilado.

Ramón Luciszin, principal personagem da notícia, foi levado ao hospital com graves queimaduras de segundo e terceiro graus. Devido ao fato de sua entrada ter sido considerada suspeita, o hospital informou às autoridades e, no próprio local, começou a investigação.

Conforme o jornal, havia no local da explosão muitas bombas e materiais para fabricá-las. Naquela tarde, Luciszin afirmou que havia sido visitado por Colman e Grigoli, os quais provocaram a explosão e fugiram do local. O ferido relatou que foi vítima de seus companheiros, que, segundo ele, queriam eliminá-lo. Afirmou ainda que constantemente se sentia ameaçado por eles.

Os pais de Luciszin, conforme o jornal, sabiam de suas atividades e tentaram afastá-lo delas, mas não tiveram sucesso. O mesmo asseverou sua esposa, alegando que nada podia fazer em razão de seu companheiro ser violento. Da casa de Luciszin, os policiais foram à fazenda de Colmán, onde foi encontrado um caminhão com bombas, fotografias de indivíduos do regime deposto, símbolos peronistas e uma pequena pistola de calibre 765, como descreveu *La Nación*, de 12 de julho de 1957.

Posteriormente, é apresentado “Marcelo” (o qual foi preso devido à investigação após o bombardeio) que, na verdade, é Antônio Rizzoni, italiano de 37 anos, que vive há 19 na Argentina. Este justifica haver-se convertido em terrorista após o fuzilamento de seu amigo Lizaso, no ano anterior. Em seguida, confessa que é peronista e que seus amigos o conhecem por “chefe dos peronistas da zona norte”. Diante de tal confissão, Fernández Suárez acrescenta as mesmas palavras selecionadas por Walsh, no apêndice da 2ª edição do livro: “Marcelo es quien, bajo el seudónimo de M, proporcionaba datos a unas publicaciones periodísticas, naturalmente antojadizas, para una campaña contra la dependencia policial por causa de los fusilamientos”.

Por fim, há informações detalhadas de outros nomes de terroristas não relacionados a Walsh e ao seu livro. Esta mesma história nos narra *El Plata* mais detalhadamente. Em ambos, o nome de Walsh não é citado. Há apenas, em poucas linhas, uma associação da explosão ao fuzilamento, devido ao envolvimento de “Marcelo” com o autor de *Operación Masacre* (enquanto artigo jornalístico), sem que fosse especificada qualquer informação sobre o *Operación Masacre* ou o gênero deste.

Contudo, ao lermos tais respostas, na segunda edição do livro *Operación Masacre*, aparenta-nos que os artigos de Walsh tiveram grande repercussão, como mencionado, pois nos jornais fizeram referência aos seus textos. Tais partes que citaram o livro eram irrisórias em

relação à notícia completa. O jornal *La Nación*, inclusive, cita somente “Marcelo”, sequer lemos as palavras: *Revolución Nacional*, Walsh ou *Operación Masacre*.

Acreditamos que *La Nación* descreve de forma muito resumida os acontecimentos, em relação aos outros jornais. O que é igualmente simbólico, pois são informações talvez secundárias mediante ao que é prioritário para o jornal naquele período. Além disso, a notícia está na página 3, como se a informação tivesse menor importância, tornando-a secundária em detrimento do que se considerava importante para o jornal, tais como os seguintes assuntos encontrados na capa: “afectuosa despedida se hizo al presidente del Uruguay” ou “más poder contra el terrorismo se pidió en Francia”. As demais manchetes também se referem a notícias internacionais, aparentando uma valorização maior destes do que dos acontecimentos nacionais.

Outro aspecto sobre o qual devemos nos debruçar, a fim de melhor compreendermos o conceito de veracidade legitimado pelo jornal, é o lugar de fala de *La Nación*, uma vez que este é o nome mais conhecido entre os periódicos argentinos. Logo, é preciso, primeiramente, entendermos as acepções ideológicas deste, pois, dessa forma, saberemos qual a verdade dos fatos na perspectiva de um suporte popularmente reconhecido por um país.

Substituindo o diário *La Nación Argentina*, o jornal *La Nación* surgiu em 1870 e se apresentou como porta-voz do Partido Liberal, dominado pela família Mitre, a qual era proprietária do diário.⁵⁷ Abaixo lemos a apresentação do periódico, conforme o seu manual⁵⁸:

La Sociedad Anónima La Nación es una empresa privada e independiente, cuya finalidad es operar en el campo de la información y en el de las comunicaciones, en el país y en el exterior, a través de todos los medios de cualquier naturaleza que la tecnología y sus posibilidades económico-financieras permitan, por su cuenta o en asociación con terceros. Difunde noticias con veracidad, objetividad y pluralismo, y formula opiniones.

De acuerdo con las ideas de Mitre, fundador del diario LA NACION, basa su acción en principios éticos, defiende la libertad y promueve la cultura.

⁵⁷ ESPECHE, Carlos Ernesto. Tensiones políticas y culturales en el surgimiento de la prensa moderna en Latinoamérica. El caso del diario La Nación. Revista Latina de Comunicación Social [en línea] 2009, 12 (Sin mes): [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2017] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81911786055> ISSN

⁵⁸ LA NACION: manual de estilo y ética periodística. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997, p. 7-51.

Observamos que o próprio diário confirma o seu objetivo de formular opiniões. O jornal foi porta-voz do partido liberal. Segundo Rotker (1992, p. 102)⁵⁹, *La Nación* estava associado a interesses políticos, principalmente quando mudou o nome *La Nación Argentina* para *La Nación*. Segundo a autora:

La historia del diario *La Nación* tuvo su momento de cambio muy claro: luego del fracaso del golpe de Estado contra el presidente Nicolás Avellaneda. La línea editorial se vio obligada a cambiar para sobrevivir, puesto que sus dueños entraron en franco conflicto con los intereses políticos y estatales.

Dessa forma, vemos, que o discurso político de Mitre foi disseminado pelo jornal que pertencia à sua família, e que neste publicavam-se textos convergentes com a ideologia do então presidente e dono do jornal mais popular do país. Isso demonstra que o discurso ideológico do jornal *La Nación* era legitimado como verdade, não só pelo reconhecimento de seu nome, como também por sua popularidade. Contudo, como legitimar discursos de um governo imposto como verdadeiro, uma vez que estes perpassam a ideologia dominante e que esta, evidentemente, publicará informações que lhe sejam favoráveis em sua manutenção de poder? Quais as implicações possíveis de tais discursos? Como acreditar plenamente no discurso de um jornal que, em seu próprio manual, afirma a pretensão de formular opiniões sem desconfiarmos da retórica de tal suporte?

Nesse aspecto reconhecemos o valor retórico do discurso de tal meio de informação legitimado pela doutrina dominante que, neste contexto, é o Estado. Pensando que *La Nación* apresenta tais características, desconfiamos da imparcialidade discursiva de suas informações, já que o próprio diário apresenta suas aspirações retóricas.

Assim sendo, ao associarmos tais pretensões ao discurso do jornal *La Nación* sobre a explosão, entendemos que o texto será apresentado ao público, a fim de se formular uma opinião sobre o fato. Nesse sentido, o fato só existe em si mesmo. Isso significa que o acontecimento ocorre num “aqui” e “agora”, este é chamado por Sodré (2009, p. 79) de “fato em bruto” ou “bruto”. Quando o fato é retratado por alguém, deixa de ser fato bruto, pois só existe à medida que é narrado de uma pessoa a outra, mas em outro espaço-tempo.

⁵⁹ ROTKER, Susana. Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí. Ciudad de la Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1992. p. 99.

Essa narrativa, conforme o autor, vai retratar o fato a partir do olhar de uma pessoa. Nesse sentido, essa narrativa está sujeita à percepção do fato, que pode variar conforme o ponto de vista, como mencionado. Logo, não pode ser legitimado como discurso verdadeiro, apenas como factual, como explanaremos.

Nesse sentido, consideramos que o discurso dos jornais, assim como de Walsh, são narrados conforme o ângulo de visão de cada um, não sendo, portanto, verdadeiros ou falsos, apenas divergentes, como veremos.

O jornal *La Nación* descreveu resumidamente o acontecimento, talvez porque eram notícias consideradas secundárias, uma vez que se referiam de outras regiões. Diferentemente do que lemos no jornal do local do acidente, La Plata, cujo periódico mais popular é *El Plata*.

Este, no dia 11 de julho de 1957, publicou na capa uma foto de um homem todo queimado na cama de um hospital. Este homem é o mesmo citado na notícia de *La Nación*. Contudo, seu nome foi grafado de outro modo: Lukshini. Ele teve seu nome também grafado como Lusinisky, no jornal *El Día*, de 11 de julho de 1957, e como Lucinsky, em *El Argentino*, de 11 de julho de 1957. Acreditamos ser relevante tal informação, pelo fato de o mesmo homem ser legitimado como verdadeiro, ainda que sequer saibamos seu verdadeiro nome, o que demonstra que a “verdade” tem suas nuances de impressão pessoal, tornando-se o que consideramos ficção nesta dissertação.

Na capa de *El Plata*, de 11 de julho de 1957, lemos a seguinte manchete: “Habla por la herida”. E, no quadrante central inferior, há a foto de um homem enfaixado e acamado devido às graves queimaduras que sofreu durante uma explosão. Acreditamos ser essencial acrescentar que, no jornal impresso, a fotografia é um recurso utilizado para “comprovar” a notícia. Entretanto, as imagens são igualmente narradas, o que torna relativa a função legitimadora das fotografias jornalísticas. Ao considerarmos tal foto, por exemplo, o leitor se impressiona com o considerado “trágico final de um terrorista”. Tal imagem associada ao terrorismo por *El Plata* provoca uma comoção naqueles que a veem.

Na capa deste jornal está assinalado que o texto completo pode ser lido na página dois, onde se lê título e *lead*, respectivamente:

En el nidal terrorista de Boulogne con directivas del prófugo se incubaba la muerte

Una casita que era un polvorín: e aquí salieron las bombas que mataron a dos *fanáticos peronistas* y que causaron daños a numerosos atentados. Habían elementos preparados para confeccionar 365 *máquinas para la muerte*, y aquí mismo festejaron el logro de una bomba que pesa 5Kg – *EL POZO DE LAS SORPRESAS*: El padre de *Zukshini* fué sorprendido en momentos que enterraba en este pozo un cajón cuyo interior había ocultado más de ochenta carcasas para bombas. Este anciano prefirió cumplir con esta acción de ocultamiento, antes de correr hacia su hijo, que se desangraba. – *PARA MATAR A QUALQUIERA*: centenares de bombas de todo peso y tamaño, fueron secuestradas en Boulogne y en la casa de Marcelo Rizzoni, su “perfeccionador”. En dosis de a diez por noche, eran entregadas a los fanáticos, para que las distribuyeran. Iban en manos anónimas a causar la muerte, también en forma anónima, es decir, a cualquier transeúnte. – “*A VER SI VOLAMOS TODOS*”: en momento en que era interrogado, junto a esta mesa, uno de los terroristas detenidos, un alto funcionario policial encendió un cigarrillo. Con el espanto reflejado en el rostro, el detenido, apagó el fósforo, diciendo: “Aquí no. A ver si volamos todos”. Esta escena traduce la peligrosidad de los elementos secuestrados en Boulogne. (SIC, grifos nossos)

O título, ao expor a o termo “ninho terrorista”, incita o leitor à ideia de perigo, a qual será explanada posteriormente. Quanto ao *lead*, este resume o acontecimento que será lido no interior do jornal. Notemos que os adjetivos grifados são todos pejorativos em relação à imagem que se deseja expor dos chamados “terroristas”. Ao intitulá-los fanáticos, fica explícito o posicionamento político do jornal, interpretado como disseminador dos ideais defendidos pelo governo instaurado durante a denominada Revolução Libertadora. Desse modo, o que se insere no que Sodré (2009) denomina “enquadramento técnico” de *El Plata*, apresenta-se, ainda que de maneira indireta, como favorável ao posicionamento do poder hegemônico.

Para melhor compreensão de como as notícias são publicadas com objetivos determinados, é preciso sabermos que os jornais apresentam cenas por meio de um enquadramento técnico capaz de converter um problema social em problema público através da mídia, como nos explica Sodré (*Op. Cit.*, p. 38):

[...]a mídia aparece como o dispositivo de conversão do social ao público, já que a midiatização é hoje o processo de visibilização e produção dos fatos sociais na esfera pública. Por isto, o enquadramento midiático é a operação principal pela qual se seleciona, enfatiza e apresenta (logo, se constrói) o acontecimento.⁶⁰

Este enquadramento técnico delimita um campo dentro e um fora do quadrado para determinar o que deve ser visto. Ao focalizar o acontecimento, a mimese informativa é unificada em uma cena e “os dados isolados do quadro tendem à solidarização entre eles”.

⁶⁰ Sodré diferencia em seu livro os termos “fato” e “acontecimento”. Tais conceitos serão explanados posteriormente neste capítulo. Mas é importante ressaltar que o que o autor define como acontecimento é o tratamento discursivo do fato.

(Ibidem, p. 37). Diante de tal técnica, imaginemos o momento de uma explosão sendo fotografado. Teremos, então, um instante registrado, materializado no espaço-tempo. Somamos esta imagem à narrativa do fato, a fim de ampliar a sensibilidade do público-leitor.

Na notícia em questão, encontram-se dentro do enquadramento: a explosão, os artefatos explosivos (como prova de tal fato), uma vítima envolvida com o terrorismo, alguns terroristas, dentre eles “Marcelo” (que construía as bombas e que é denominado como chefe dos peronistas, fanático, etc.), e a chamada de imprensa feita por Fernández Suárez. Os comentários vão pouco a pouco construindo a tessitura do texto de modo que somados à crença de seus leitores constroem uma cena que demonstre o posicionamento do jornal mediante o fato.

Em contrapartida, há um fora do enquadramento que, como veremos neste capítulo, foi enquadrado por Walsh. Neste se insere a história dos fuzilamentos, um Marcelo sensível e que sente culpa de não haver morrido com seu amigo Lizaso, pelo qual queria se vingar.

Pensando-se detalhadamente no enquadramento técnico de *El Plata*, consideramos que o terrorismo é um problema social. Assim sendo, uma explosão de um arsenal de bombas, ao tornar-se pública (principalmente sendo este arsenal uma casa de um cidadão aparentemente comum), pode levar os leitores do jornal ao medo de serem vítimas de um vizinho suspeito, implicando possível denúncia, já que o problema se tornou público, comprometendo a vida dos cidadãos.

Existe, ademais, um sensacionalismo ao se usar nos subtítulos as sentenças “máquinas para la muerte” em vez de “bombas” e “pozo de las sorpresas” para as carcaças de bombas enterradas pelo pai da vítima do bombardeio (condenado pelo próprio jornal ao afirmar que esse senhor preferiu ocultar as provas em vez de ajudar o filho ferido). Reitera-se, assim, a possibilidade de um acidente em qualquer local como forma de alertar e, talvez, assustar as pessoas que conheçam algum envolvido com “práticas terroristas”.

Dessa forma, esse medo pode motivar os leitores desse jornal a denunciar conhecidos ou suspeitos de envolvimento com o peronismo, uma vez que os leitores desse jornal são induzidos a pensar que podem colocar a própria vida em risco caso não o façam, do mesmo modo como ocorreu com o homem que teve graves queimaduras pelo corpo. A sensação que se tem é a de que Lucizin ou Zukshini, como nomeiam os jornais, deve servir de exemplo quanto ao risco que se corre quando se protege um peronista.

Em relação ao corpo da notícia, o que nos narra *La Nación* igualmente se confirma em *El Plata*: a convocação dos jornalistas pelo Dr. Viglione, a tentativa de se eliminar Luciszin ou Zukshini (conforme *El Plata*), o fabricante de bombas (Marcelo Rizzoni) como descrevem e, por fim, uma parte que não se encontra em *La Nación*, intitulada “cinco comandos”. Nesta, lemos a informação de que havia um comando central, o qual ordenava os dias e os lugares dos bombardeios. Esse comando recebia contribuição internacional para a fabricação de bombas. Segundo *El Plata*, o grupo havia também arrecadado dinheiro com a venda de cópias do livro de Perón, adjetivado como “ex dictador”, conforme lemos abaixo:

Otro de los recursos para lograr dinero lo había iniciado un sujeto de apellido Manzur que se halla detenido quien imprimía en su casa con dos mimeógrafos el libro del *ex dictador* de los cuales se vendieron 300 ejemplares a 50 pesos cada uno. (Grifos nossos)

Diante de tal adjetivo, reiteramos o poder retórico do jornalismo corroborado pelo ideal de imparcialidade que lhe é atribuído. Os qualificativos conferidos a Perón no jornal demonstram, em certa medida, o posicionamento político de *El Plata*, como refletimos. O jornal, ao fazer juízos sobre as atitudes do pai do ferido e ao usar adjetivos pejorativos para se referir a Perón (então exilado), insinuando uma ligação entre o ex presidente e os atos terroristas, aparenta ser favorável à Revolução Libertadora e contra o peronismo, como confirma-se no seguinte trecho da notícia:

La finalidad que se perseguía con la reiteración de los atentados era producir el caos para llegar a la etapa subversiva. Todos estaban convencidos que el estallido de la revolución peronista estaba próximo.

Nesse trecho há diversos léxicos que demonstram impressões sobre o fato, por exemplo, “atentados”, “revolución peronista”, “etapa subversiva”. Diante de tais juízos, vemos que a narrativa não é neutra nem imparcial, ainda que esse conceito seja comumente atribuído ao jornalismo. Contudo, essa visão publicada neste jornal vai ao encontro da que expôs Fernández Suárez aos jornalistas. Sobre isso, assevera Sodré (2009, p. 41):

Produz-se notícia com a presunção de que o acontecimento adquira o estatuto pleno de fato, dando sentido ao que ocorreu e possibilidades de previsão quanto ao que ainda vai ocorrer. O poder do jornalismo, por mais frágil que possa parecer frente ao Estado e por menos que esconda a subjetividade do jornalista no embate hegemônico,

consiste em sua exposição do fato social, ou seja, de uma unidade onde se entrecruzam outras táticas de poder típicas da sociedade civil em sua luta pela hegemonia das representações.

Nesse sentido, quando o jornal noticia a explosão, seus comentários opinam sobre o fato bruto, dando sentido ao que ocorreu e prevendo a possibilidade de novos acidentes, esses comentários entrecruzam o fato e o valor político outorgado a este mediante o Estado. Faz-se assim uma tensão entre a factualidade e a narrativa, pois o fato bruto será transmitido aos leitores conforme o ângulo de visão dos apoiadores de Aramburu. Nesse sentido, é importante considerarmos que a qualidade retórica dos comentários tem como objetivo fazer os leitores acreditarem no que leem. Desse modo, os jornais podem influenciar a opinião do público, que legitima como verdadeiros os valores do poder vigente. Vejamos um exemplo no trecho abaixo:

El Juez Viglione [...] hizo constar que el éxito de esta investigación que ha desbaratado esta *organización terrorista a la que se le atribuyen todos los atentados que mantuvieron en zozobra la población, se debe al afán del sacrificio* de los funcionarios policiales presentes [...] (Grifos nossos)

Notemos que além do argumento de autoridade (um juiz), o jornal afirma que todos os atentados foram conferidos aos terroristas em questão, os quais mantiveram a população em perigo, como destacado. Nessa afirmação, os policiais são expostos como heróis que se “sacrificam” para manter a população segura, lutando contra a intempérie cotidiana.

Trata-se evidentemente de um posicionamento frente ao fato bruto. Nesse contexto, para que a retórica se concretize, é essencial fazer-se crer pelo público-leitor, conforme nos explica Sodré (Op. Cit., p. 42-43): “a credibilidade – pedra de toque das relações de confiança entre público e o jornal e, portanto, o principal capital simbólico do jornalista – decorre de um pacto implícito entre o profissional da informação e o leitor”.

Diante de tal citação, reitera-se a importância da crença do leitor que, como já mencionado, é fundamental para que se consolide a retórica do texto lido. E, conforme refletimos, essa crença é necessária tanto no jornalismo como na literatura.

Por fim, a notícia termina com as seguintes palavras:

Terminada la fase informativa, los periodistas fueron *invitados* a pasar a la sección Criminalística, donde fueron *asesorados* sobre la forma que se fabricaban las bombas y se les exhibieron las carcazas, ácidos explosivos y demás material secuestrado. (grifos nossos)

Ao nos atentarmos aos verbos acima destacados, interpelamos: qual a relevância destes esclarecimentos? Poderíamos considerar que se trata de uma insinuação de que as informações expostas e as circunscritas pelo jornal são apenas informes do governo repassados ao público-leitor?

Diante de tais comentários, cujos objetivos são retóricos, como já mencionado, consideramos que o ficcional do jornal consiste nessas sutis intromissões acerca dos fatos narrados para persuadir o público-leitor. Mas é imprescindível delimitar a diferença entre ficcional e fictício no texto jornalístico, como afirma Sodré (Op. Cit., p. 167): “o texto jornalístico pode ser retoricamente ficcional, mas não fictício, enquanto o literário comporta o ficcional e o fictício”.⁶¹

Diante desta delimitação existente entre o ficcional e o fictício, vimos que é possível ficcionalizar um fato, por meio da escrita. Isso não significa que vamos torná-lo fictício, ou seja, que o jornal publicará informações inventadas. Vamos adiante esmiuçar o modo como se constrói essa ficcionalização no gênero Não-ficção, a fim de compreendermos melhor esse modo de leitura atribuído ao livro *Operación Masacre*.

2.3. A construção da verossimilhança no jornalismo e na Não-ficção

Como já explicado no primeiro capítulo desta dissertação, há diversas vozes que compõem a narrativa de *Operación Masacre* desde suas antecipações em *Revolución Nacional*. Assim sendo, há uma separação entre a voz do autor implícito, sobretudo quando este faz comentários opinativos sobre o fato bruto, e a voz do narrador, que relata as cenas do fuzilamento mostrando-as em vez de contá-las, sumarizá-las. A primeira voz conjecturamos

⁶¹ Para Sodré, fictício é o que foi inventado. Em se tratando de literatura, por exemplo, seriam personagens e situações que o autor criou imaginariamente. Já o ficcional consiste em um trabalho com a linguagem, em que a subjetividade do escritor transforma a linguagem “ficcionalizando-a por meio de um tratamento particular de verbos, advérbios e conjunções e assim criando uma temporalidade suscetível de investimento pela criação imaginosa de personagens e situações” (Sodré, 2005, p. 166).

aparecer explicitamente nos prólogos, epílogos e apêndices do livro (os paratextos), enquanto a segunda narra os acontecimentos conforme o ponto de vista de cada um dos sobreviventes, embora, como vimos, exista intermediação do autor implícito interferindo indiretamente⁶². Este parece autorizado a fazer intromissões na narrativa do fuzilamento. Ele pode deslocar a sua voz para a voz do detetive, do estrategista, do jornalista, do autor e do personagem. Com isso, é possível ampliar ou diminuir a distância entre o fato e os leitores, de modo que o autor implícito possua maior habilidade para convencê-los da veracidade de seus comentários (BOOTH, 1980, p. 92-93).

[...] apenas a obra constitui prova do tipo de sinceridade que nos interessa: está o autor implícito em harmonia consigo próprio – ou seja, estão as suas escolhas em harmonia com o seu caráter narrativo explícito? Se o narrador, que nos é apresentado por todos os sinais fidedignos como porta-voz do autor, afirma acreditar em valores que nunca se concretizam na estrutura como um todo, podemos falar de obra insincera. Uma obra boa estabelece a “sinceridade” do seu autor implícito, por muito que o homem que criou o autor possa desmentir, através das suas *outras* formas de conduta, os valores contidos na obra. Afinal, não sabemos se os únicos momentos sinceros na vida não terão sido os que viveu enquanto escrevia o romance. (Grifos do autor)

Nesse sentido, podemos pensar nessa divisão do livro feita por Walsh. Conjecturamos nesta dissertação que, além do fato de os fuzilamentos serem acontecimentos factuais, outro fator que pode explicar a leitura de *Operación Masacre* como gênero não ficcional é a narrativa dos paratextos, uma vez que é fundamentada em documentos, ainda que esteja repleta de opiniões de Walsh.

Estes são compostos majoritariamente pelos apêndices do livro, principalmente pelas seguintes partes, que neste capítulo serão analisadas: “prólogo para la edición en libro (de la primera edición, marzo de 1957)”, “introducción (de la primera edición, Marzo de 1957)”, “Obligado apéndice (de la primera edición, marzo de 1957)”, “epílogo (de la primera edición, julio de 1957)”, epílogo (de la segunda edición, 1964).

No prólogo, existem diversas informações que são questionáveis se pensarmos no posicionamento de um autor implícito que deve estabelecer a sinceridade em sua obra. Primeiramente, a nota do prólogo feita pelo editor:

*Aclaración necesaria: En las ediciones de *Operación Masacre* aparecidas en vida de Walsh, hay una confusión de fechas entre este prólogo – que el autor firma “La Plata, julio de 1957” –, la “Introducción” (pág. 187) – firmada “La Plata, marzo de 1957” – y el “Obligado apéndice” pág. 196), datado también en marzo de ese año. La primera edición en forma de libro, de Sigla, se terminó de imprimir el 30 de noviembre de 1957

⁶² BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa Arcádia, 1980.

y en ella se incluyen- sin precisiones – estos textos escritos en diferentes meses previos. [N. del E.]

Nessa nota identificamos divergência entre as datas que o autor implícito nos escreve e o que nos afirma o editor na versão do livro analisada nesta dissertação, o que demonstra que não podemos confiar inteiramente na “sinceridade” desse autor implícito. A partir dessa informação, questionamos: por que ele especificou diferentes datas não só dos textos, como também da primeira publicação em livro?

Além disso, o próprio Walsh nos informa sobre suas publicações prévias ao livro. Por quais motivos? Seria intenção dele deixar “pistas” aos que querem buscar por seus textos nesses jornais, tal como pesquisadores e/ou críticos(as) literários(as)? Seria uma forma de buscar por reconhecimento? Seria um modo de nos afirmar que o jornalismo é capaz de atuar politicamente? Do mesmo modo, quais motivos o levam a nos contar a data da primeira edição em livro?

Outro aspecto chamativo nessa introdução é o desvio de foco das questões partidárias para uma ideologia humanizada, em que o importante não é a posição dos sujeitos, mas a humanização destes feitas pelo autor implícito diante do que deveria ser considerado barbárie: tortura e assassinato, como escreveu Walsh (*Op. Cit.* p. 186):

[...] respondo a timoratos y pobres de espíritu que me preguntan por qué yo – que me considero un hombre de izquierda – colaboro periodísticamente con hombres y publicaciones de derecha. Contesto: *porque ellos se atreven*, y en este momento no reconozco ni acepto jerarquía más alta que la del coraje civil. ¿O pretenderán que silencie estas cosas por ridículos prejuicios partidistas? Mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata. Y eso es concreto, eso es urgente, eso es de aquí y de ahora. (Grifos nossos)

Ao citar que se identifica com a política esquerdista, mas que colabora com a imprensa de direita, o autor implícito afirma que é por que estes se atrevem. Essa colocação não parece coerente por três motivos:

- 1) Walsh publicou em *Propósitos* e em *Revolución Nacional*, que eram ideologicamente esquerdistas.
- 2) Caso fossem todos direitistas, será que de fato publicariam essas informações? Ou será que esta afirmação foi proposital para defender os jornais e revistas que lhe deram oportunidade de publicar? Seria talvez um modo de ser reconhecido pela elite politizada daquele momento?

- 3) Ao fazer essas afirmações, parece que estamos diante da prefiguração de um escritor comprometido, mas, concomitantemente, este parece não querer se comprometer. Por quais motivos?

Por fim, não podemos deixar de considerar que Walsh, quando cita os jornais e as revistas onde publicou a história do fuzilamento, está se auto propagando enquanto escritor, jornalista e engajado político. Já na introdução da primeira edição, por exemplo, ele nos conta como soube dos fuzilados e como tudo começou. Vejamos o comentário que ele faz a respeito:

La historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad. (La misma impresión causó a muchos, y eso fue una desgracia. Un oficial de las fuerzas armadas, por ejemplo, a quien relaté los hechos antes de publicarlos, los calificó con toda buena fe de “novela por entregas”) (WALSH, Op. Cit. p. 187)

Nesse trecho ocorre uma valorização do conteúdo escrito por parte do autor no momento em que ele associa a história do fuzilamento a um filme. Essa aproximação dos fatos à arte demonstra uma preocupação com o conteúdo aparentemente promissor. E, ao afirmar que tal ocorrido era motivo de incredulidade, indagamos: Walsh pressupõe uma leitura ficcional de seu livro? Essa afirmação é para legitimar a veracidade das informações por ele narradas?

Além disso, lemos que Walsh relatou a história dos fuzilamentos a um oficial das forças armadas, o qual lhe afirmou serem “novelas por entregas”. Tal afirmação não é confiável, pois se havia censura e risco de ser assassinado durante a Revolução Libertadora, por que Walsh confiaria tal informação a um militar naquele contexto político? Quais garantias o leitor tem de que isso ocorreu? Qual a relevância dessa afirmação para o livro? Seria esse comentário uma tentativa de persuadir os leitores da veracidade dessa informação?

Conforme Booth (1980, p. 110-113), o recurso do comentário é retórico, pois este comumente não remete à estrutura textual, mas sim a elementos externos ao texto. Embora o crítico esteja se referindo principalmente ao conceito aristotélico de poesia (coro e comentário), ele também se refere à arte escrita em geral, pois, conforme assevera, a arte pura deve falar por si própria.

Isso significa que Walsh deveria mostrar-nos os fatos e deixar que pensemos o que quisermos, conforme nossa leitura da narrativa. Contudo, ele não o faz. Em vez disso, faz comentários. Mas com qual intenção?

Ademais, o comentário do narrador nunca é imparcial. Booth (1980) demonstra isso com o exemplo de que se, em algum romance, lê-se que determinado personagem é irritável,

nisso não se deve confiar porque são impressões do narrador. Conforme Booth, (Op. Cit, p. 114) o ideal seria que o narrador mostrasse as características "irritáveis" em seu/sua personagem para que os leitores tirassem suas próprias conclusões sobre as atitudes deste(a).

Esse “mostrar” seria imparcial. Contudo, a narrativa dos paratextos de *Operación Masacre* é composta inteiramente de comentários do autor sobre a investigação e sua relação pessoal com esta, o que ratifica a imparcialidade de Walsh enquanto autor implícito. Nesse sentido, Booth (1980, p. 95) defende que “não há autor que consiga criar uma obra revelando completa imparcialidade”, pois, como assevera, mesmo em relação às personagens, o autor “toma partido”.

Diante dessa concepção, vemos que Walsh claramente se mostra a favor dos fuzilados e contra a repressão policial. Quando nos narrar seu encontro com Doglia, por exemplo, Walsh (2015, p. 188) afirma:

su sinceridad me pareció absoluta. Me refirió casos pavorosos de torturas con picana y cigarrillos encendidos, de azotes con gomas y alambres, de delincuentes comunes – por lo general “linyeras” y carteristas sin familiares que pudieran reclamar por ellos – muertos a cachiporrazos en las distintas comisarías de la provincia. Y todo esto bajo el régimen de una revolución libertadora que muchos argentinos recibieron esperanzados porque creyeron que iba a terminar con los abusos de la represión policíaca. (Grifos nossos)

Nesse trecho, os comentários grifados demonstram: 1) A voz do narrador legitimando a própria palavra, a qual devemos crer para continuar a leitura. 2) O posicionamento político contra a repressão estatal (comumente criticada por grupos de ideais esquerdistas) como se este fosse apartidário. Nesse contexto, como mencionado, a crença do leitor é fundamental, pois a cada juízo inferido aos personagens, o autor implícito nos impõe as suas impressões pessoais sobre eles, como veremos.

A respeito desse primeiro apontamento, Booth (1980, p. 129) nos adverte:

É verdade que o leitor tem que suspender, em certa medida, a sua descrença; tem que estar receptivo, aberto, pronto a receber as indicações. Mas a obra em si – qualquer obra que não seja escrita nem por mim nem pelos que partilham as minhas crenças – tem que preencher, com a sua retórica, o espaço criado pela suspensão das minhas próprias crenças.

Pensando por esta perspectiva, temos de concordar com duas crenças de Walsh para seguirmos a leitura do livro: a de que os fuzilados são inocentes e a de que crimes de Estado são inadmissíveis. Para preencher a lacuna entre as crenças do autor implícito e as do leitor será essencial a máxima experiência de realidade na narrativa. Para isso, usa-se a verossimilhança. Conforme Todorov (2003, p. 116-117)⁶³:

[...] falar-se-á da verossimilhança de uma obra na medida em que ela tenta fazer-nos crer que ela se conforma ao real e não a suas próprias leis; ou seja, o verossímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade.

Essa verossimilhança será usada como elemento retórico de Walsh, para que ele convença seus leitores. Para isso, Walsh mostra a história narrada com a maior verossimilhança possível na narrativa dos fuzilamentos, pois assim a experiência do real será melhor degustada pelos leitores, uma vez que estes podem enxergar detalhadamente as cenas narradas como se estivessem visualizando um filme. A verossimilhança, inclusive, foi um recurso usual entre os realistas/naturalistas, por ampliar a sensação de realidade das cenas, como será melhor explanado no terceiro capítulo.

Além disso, os comentários do narrador dos paratextos podem reforçar a veracidade dos fatos, principalmente porque Walsh se apresenta como jornalista, o que lhe dá certa credibilidade quanto às informações por ele mencionadas, já que, como vimos, há uma legitimação social de proximidade com a verdade por parte da profissão. Este aspecto autobiográfico, conjecturamos, oferece ao leitor maior sensação de aproximação da realidade, como se em certa medida reforçasse a sensação de verossimilhança, conforme será demonstrado nas análises do terceiro capítulo. Desse modo, a palavra de Walsh traz uma verdade, na qual devemos crer. Nesse sentido, consideramos que é importante diferenciar os dois tipos de verossimilhança descritos por Todorov (2003 p. 118):

São estes os dois níveis essenciais do verossímil: o verossímil como lei discursiva, absoluta e inevitável; e o verossímil como máscara, como sistema de procedimentos retóricos, que tende a apresentar essas leis como tantas outras submissões ao referente.

⁶³ TODOROV, Tzvetan [1939]. Introdução ao verossímil. In: _____. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução Claudia Berliner.

Nas leis de *Operación Masacre*, o verossímil se apresenta por meio do discurso. É necessário crermos na inocência dos fuzilados e na denúncia de Walsh para concordarmos com a verossimilhança descrita na narrativa dos fuzilamentos, como mencionado. E, como o autor implícito seleciona o que lemos, como ele vai preencher essas lacunas da retórica se for imparcial nos comentários?

Observamos que não só há partido do autor implícito quanto aos personagens, como também há uma apresentação destes que comove os leitores, levando-os à condição de vítimas inocentes, conforme a apresentação de Walsh. Sobre isso, afirma Booth (Op. Cit p. 101): “[...] ao dar a impressão de que reserva um juízo, o autor pode esconder de si próprio o facto de estar envolvido sentimentalmente com os personagens e de estar a pedir a simpatia do leitor sem fornecer razões adequadas”. Tal envolvimento de Walsh com seus personagens fica explícito, ainda que ele reserve ou tente reservar um posicionamento político.

Afinal, um autor não pode ser a favor do protagonista e do antagonista ao mesmo tempo, como nos adverte Booth (Op. Cit p. 96): “o romancista que escolhe contar *esta* história não pode ao mesmo tempo, contar a *outra* história; ao centrar nosso interesse, simpatia ou afeição num personagem exclui, necessariamente, do nosso interesse, simpatia ou afeição por um outro personagem” (Grifos do autor). Sendo assim, a imparcialidade é inexistente na obra de Walsh, pois não há como concordar com a versão de *Operación Masacre* e com a versão de *La Nación* e *El Plata* ao mesmo tempo. Diante de tais reflexões, interessa-nos buscar respostas aos seguintes questionamentos: qual destes textos nos mostra a verdade? Os três? Nenhum? Verdadeiro significa real? O que é real pode ser ficcional? Como realidade e ficção podem se entrecruzar na construção de um gênero? Para esmiuçarmos mais esses questionamentos, vamos primeiramente deslindar o conceito do gênero Não-ficção, bem como os seus desdobramentos.

O termo Não-ficção foi cunhado durante o *New Journalism*, nos anos 60, nos Estados Unidos. Essa nomenclatura foi proposta por Capote após o sucesso de seu livro *A sangue frio*, em que afirmou haver inventado um “novo gênero literário” (WOLFE, 2005, p. 46).⁶⁴ Sua

⁶⁴ WOLFE, Tom. [1963]. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

terminologia está associada ao estilo literário dos romances surgidos naquela década. Na leitura de Garcia (1999, p. 41)⁶⁵:

No-ficción es un concepto amplio que se usa para designar a aquellos géneros discursivos que hacen referencia, de un modo u otro, a hechos de lo real, como el ensayo, las crónicas de viaje, las memorias, la biografía y la autobiografía, así como también el relato historiográfico y los diferentes géneros periodísticos.

Essa nomenclatura do gênero, por permear a fronteira entre jornalismo e literatura, causou diversas polêmicas sobre o que é real e o que é ficcional. Para Hellman (Apud Garcia, Op. Cit p. 48), nesses textos não se pode alterar os elementos reais, mas é provável que se omitam determinados detalhes, além de que o autor tem a liberdade de selecionar e ordenar uma sequência de eventos. Hellman prefere a nomenclatura “Novo Jornalismo” para o gênero, e defende que este é um gênero de ficção ainda que faça referência a fatores externos, isto é, da realidade, pois tal como nos romances tradicionais, o efeito final recai sobre a forma do texto.

Já na leitura de Zavarzadeh (Apud GARCIA, Op. Cit., p. 45), o gênero Não-ficção é bi-referencial, pois separa o mundo interno da narrativa, no qual há controle estético, e o mundo externo, construído pelo contexto experimental (factual). A bi-referencialidade consiste na tensão existente entre esses dois polos, e sua narrativa dependerá do ângulo de referência.

Hellmann (Apud GARCIA, Op. Cit., p. 45) se contrapõe ao conceito de bi-referencialidade, considerando-o falacioso, posto que cada elemento do texto se refere ao mesmo tempo ao mundo do texto e ao mundo externo, tornando illusória essa distinção entre escritos ficcionais e factuais. Para ele, o mais importante é que o efeito final seja reconhecido no contrato existente entre autor e leitor. (Garcia, Op. Cit, p. 46)

Uma problemática encontrada na terminologia Não-ficção consiste na apresentação dos personagens, já que não foram inventados, mas sim construídos a partir de pessoas reais. Para resolver esse conflito, Zavarzadeh (Apud GARCIA, Op. Cit, p. 47) propõe a terminologia “gente” e distingue-os na função de “actuante” e “actuado”. Hellman (Op. Cit) se opõe a tal proposta. Ele assevera que os conceitos aplicados à ficção tradicional podem ser usados nas

⁶⁵ GARCÍA, Romina. Novela de no-ficción: Polémica en torno a un concepto contradictorio. In: Letras, n. 51, p. 41-53, jan/jun. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

aproximações críticas. Por isso, defende que se deve chamar de “personagem” e não de “gente”, conforme nos justifica:

Dada la naturaleza del lenguaje no es posible poner una persona viviente en una página. Sólo se consigue una construcción verbal – un personaje – producto de las impresiones del autor sobre la persona viviente, la selección y ordenamiento de dichas impresiones, y finalmente, la mediación que sobre ellas hace el lenguaje. (Op. Cit, p. 48)

Nesse sentido, a construção verbal transforma as pessoas em personagens, que são considerados ficcionais, pois só existem na narrativa conforme as impressões do autor. Desse modo, todas as descrições, como cenário, fatos brutos, estão suscetíveis à ficcionalização quando o autor escolhe sumariá-los por meio de comentários. Mas essa ficcionalização não define os textos como literários. White (apud GARCIA., Op. Cit, p. 48-49), por exemplo, defende que historiadores não trabalham com fatos, mas sim com discursos. Para ele, as narrações históricas são “ficções verbais”, já que são igualmente mediadas pela linguagem.

Por fim, apresentamos a definição de Sánchez (1990)⁶⁶ acerca do gênero Não-ficção, pois ela o utiliza para se referir a *Operación Masacre*:

El texto de no-ficción se juega así en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe (además sería imposible olvidarlo en casos como *La noche de Tlatelolco* u *Operación Masacre*) y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible "tal cual es" porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida "objetividad" periodística; produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional – en la medida en que mantiene un compromiso de "fidelidad" con los hechos – y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como la novela policial o el *nouveau roman*. (SÁNCHEZ, 1990, p. 447)

Um aspecto relevante levantado pela pesquisadora é o mundo da linguagem como em si mesmo ficcional e capaz de provocar a ilusão de verdade no leitor, como mencionado por outros autores. Essa característica se torna imprescindível em seu trabalho sobre *Operación Masacre*, no qual ela propõe, como veremos, uma leitura ficcional do livro.

⁶⁶ SÁNCHEZ, Ana María Amar. La ficción del testimonio. En **Revista Iberoamericana**, núm. 151, 1990, pp. 447-461.

Vemos, portanto, que o gênero Não-ficção levanta diversos debates sobre essa tensão de realidade *versus* ficção. Mas em um aspecto todos concordam: trata-se de um trabalho de linguagem. Assim, todos os procedimentos usados na escrita são importantes e devem ser analisados para que possamos compreender melhor as técnicas que ficcionalizam as narrativas.

Um aspecto relevante observado é que nenhum desses críticos considera o valor social do jornalismo como relevante para legitimar a maior noção de verdade dos textos pertencentes a este gênero. Além disso, todos os autores consideram que o “real” é trabalhado na linguagem, mas nenhum problematiza esse conceito de “real”. Em busca de respostas a esse conceito de “real” advindo do jornalismo e mencionado nas obras que fazem fronteira entre este e a literatura, buscamos críticos que expliquem as características do gênero Não-ficção e o modo como estes trabalham esse conceito de “real” tanto no jornalismo, como na literatura.

Para Wolfe (2005, p. 46), o estilo estava relacionado ao desejo de reconhecimento dos escritores independentes, que viram o gênero como capaz de predizer um futuro comprometedor relacionado à literatura, como afirma o autor: “o próprio Capote não chamava seu livro de jornalismo; longe disso; dizia que tinha inventado um novo gênero literário, ‘o romance de Não-ficção’. Porém, seu sucesso atribui uma força esmagadora àquilo que logo viria a ser chamado de Novo Jornalismo”.

Wolfe (Op. Cit, p. 53-55) nos apresenta e explica os procedimentos narrativos usados pelos autores americanos do gênero, os quais consistem em:

- 1) Construção narrativa cena por cena, como alicerce fundamental do gênero;
- 2) Registro dos diálogos em sua totalidade para construir um diálogo realista, ou seja, diálogos que substituam a descrição de um personagem por ele mesmo, por meio de suas falas.
- 3) Ponto de vista em terceira pessoa, em que um personagem particular apresenta aos leitores as cenas a partir de seu ponto de vista. Essa técnica é considerada assim uma experiência da realidade emotiva permeada pelo olhar de quem narra.

Já o quarto procedimento consiste no detalhamento das pessoas e das percepções das cenas feito pelo próprio autor, como explica-nos Wolfe (Op. Cit, p. 55):

O quarto recurso sempre foi o menos entendido. Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses,

estilos de andar, e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do status da vida da pessoa, usando essa expressão do sentido amplo de todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição que é seu padrão ou que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo assim como qualquer outro recurso da literatura.

Para descrever detalhadamente tais percepções, são usadas, pelos escritores, técnicas narrativas associadas à experiência do “real”, concretizando-se assim o ideal de realidade por meio da escrita. Geralmente o terceiro recurso, o ponto de vista, é em terceira pessoa, o que pode limitar a narrativa, conforme Wolfe (2005, p. 54-55):

Os jornalistas muitas vezes usam o ponto de vista em terceira pessoa. [...] Isso, contudo, é muito limitador para o jornalista, uma vez que só pode levar o leitor para dentro da cabeça de um personagem – ele próprio –, um ponto de vista que se mostra muitas vezes irrelevante para a história e irritante para o leitor. Porém, como pode um jornalista, escrevendo não-ficção, penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa?

A resposta mostrou-se deslumbrantemente simples: entreviste-o sobre seus sentimentos e emoções junto com o resto.

Nesse sentido, podemos desconfiar que esse foi o modo como Walsh entrou nas mentes de seus personagens para descrever os pensamentos destes através do discurso indireto livre, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação.

Já na descrição de Lima (2009, p. 208)⁶⁷, a narrativa do jornalismo literário usa das seguintes técnicas:

1. O *sumário* ou *exposição*, que consiste numa síntese de uma ação secundária. Desse modo, passa-se rapidamente por ela e ao mesmo tempo traz-se contexto à ação principal;
2. a *cena presentificada da ação*, que consiste no relato detalhado do acontecimento à medida que se desenvolve, desdobrando-o, como uma projeção cinematográfica para o leitor. Presentificar significa apresentar a vida em desenvolvimento para o leitor, não necessariamente empregando o tempo verbal no presente. Mas este tempo é o favorito dos jornalistas literários americanos, porque concede um certo toque poético à narrativa;
3. *Ponto de vista* – isto é, a perspectiva pela qual o leitor verá o acontecimento – pode ser o do repórter, o do protagonista dos acontecimentos ou o de uma terceira pessoa. A narrativa pode também se dar em primeira pessoa;
4. A metáfora e as figuras de retórica são aceitas quando se necessita explicar um tópico complexo;

⁶⁷ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4.ed. São Paulo: Manole, 2009.

5. As citações diretas são usadas moderadamente;
6. As fontes são identificadas claramente, a verificação dos dados tem de ser criteriosa e a documentação deve ser sólida.

Assim, diante de tais procedimentos estéticos, os fatos são legitimados enquanto narrativa literária. A complexidade dessa discussão nos ajudará a entender melhor o gênero e seu modo de se consolidar na literatura. Para tanto, analisaremos esses procedimentos, a fim de averiguarmos como estes podem converter os fatos em literatura. Entretanto, acreditamos que é essencial uma discussão precedente, que envolva a diferença entre os conceitos de “real” e de “não-ficcional”.

À luz das reflexões sobre o conceito de Não-ficção e sobre as suas técnicas, podemos considerar que a nomenclatura Não-ficção se refere à arte de narrar o “real” por meio de técnicas literárias. Mas é preciso ainda nos aprofundarmos nessa concepção de “real”, “realidade” cunhada pelo jornalismo.

Para isso, vamos considerar o conceito kantiano de “fato”, empregado por Sodré (2009, p. 33), em que, na leitura do autor, “fato” pode ser definido como: “conceito para objetos cuja realidade pode ser provada”. A este, o autor denomina também o termo “fato bruto”, como indicativo de ser o fato em si mesmo, como mencionamos. A partir deste conceito, Sodré (2009, p. 33) faz relação entre este e o termo “acontecimento”, o qual é a elaboração do fato por meio da linguagem. No âmbito da notícia, ele considera que o acontecimento é uma “modalidade visível do tratamento de fato, portanto, é uma construção ou uma produção de real, atravessada pelas representações da vicissitude da vida social”. (2009, p. 36-37)

Assim sendo, abordaremos a concepção de acontecimentos como a representação discursiva do “real” (SODRÉ, Op. Cit). Esse conceito, vai ao encontro do que defende Hamburger (1975, p. 41), a qual sustenta que o “real” torna-se ficcional quando começa a ser a representação da realidade, tal como a imagem de um quadro criada a partir de uma pessoa, em que a imagem será apenas a representação da pessoa real.

Dessa forma, cada narrativa, independentemente de ser jornalística ou literária, terá um objetivo em comum: fazer-se crer como representante de uma “verdade”. Nesse sentido, toda narrativa será retórica, uma vez que o propósito é convencer o leitor de sua veracidade, como mencionado. Como demonstraremos, a concepção de “verdade” como impressão do autor implícito é evidente quando lemos a descrição do mesmo personagem feita por *La Nación*, por *El Plata* e por Walsh.

Para tanto, analisaremos quais técnicas narrativas e retóricas são utilizadas pelos dois suportes (jornal e livro). O principal recurso que envolve ambos os suportes é a verossimilhança, primordial para que a mimese (*mimesis*) seja refletida na percepção do público-leitor. Tanto os jornais quanto os livros precisam aproximar, ao máximo, o leitor da experiência do fato bruto e, para isso, a verossimilhança se torna um recurso primordial, como nos explica Sodré (2009, p. 37):

Num enredo, procura-se atribuir coerência espacial e temporal a determinadas manifestações factuais do real-histórico. Este é o caminho tomado pelo que Aristóteles entendia como mimese (*mimesis*), ou seja, não a “imitação” da realidade, mas o aproveitamento de aspectos da realidade para produzir um discurso que lhe é semelhante ou homológico. Por maior que seja a afinidade deste mecanismo com o da ficção, são diferentes, porque a mimese do discurso informativo se realiza em função de uma referência sócio-histórica, de algo que acontece num aqui e agora da vida social.

Nesse sentido, o fato bruto deve ser transmitido de modo que proporcione essa experiência por meio da escrita. Inclusive, o conceito de verdade no jornalismo, conforme Sodré (Op. Cit) é comteano, isto é, positivista. Nesse sentido, os valores metafísicos são rechaçados e os valores de ciência comprovável passam a ser ressaltados. Assim sendo, há uma aproximação entre as correntes literárias realistas/naturalistas e o jornalismo. Ambos pretendem proporcionar maior experiência da realidade por meio da narrativa, usando-se principalmente da verossimilhança, ainda que, de maneiras diferentes em sua composição.

Além disso, vale ressaltar que o discurso jornalístico de massa está associado ao poder discursivo dominante, e é comumente legitimado pelos valores burgueses e pelo Estado. Para melhor compreensão da verdade legitimada por um sujeito ou uma instituição, deve-se separar dois conceitos de verdade advindos desde os gregos: “verdade do necessário” e a “verdade do verossímil”, como nos explica Sodré (2009, p. 46-47):

[...] Diferentemente da primeira – para a qual a verdade do enunciado independe de quem a anuncia –, a segunda inclui o sujeito da enunciação, isto é, aquele que diz terem (sic) sua própria fala uma conformidade com a verdade, portanto uma verossimilhança. Evidentemente, a ideologia do campo profissional procura sempre fazer passar a ideia de que a verdade do jornalismo pertence ao enunciado, ao invés da enunciação. A realidade, porém, é que no próprio pacto entre o jornal e seu leitor, figura a cláusula de que o discurso do jornalista deva ser crível para que o público lhe outorgue o reconhecimento da verdade. Essa credibilidade não nasce simplesmente de uma lógica do enunciado, e sim de uma hegemonia da enunciação, o que pressupõe uma luta ou um embate dos enunciados, de acordo com a variedade dos atores jornalísticos e extrajornalísticos no acontecimento.

Assim sendo, o fato bruto é incontestável em sua existência, mas conforme o autor, a “verdade pública do acontecimento” (Ibidem) dependerá dos seguintes fatores: (a) da interpretação da verdade conforme o pacto com o leitor, (b) da percepção de quem descreve o fato, (c) da elaboração do acontecimento publicado no jornal, (d) do posicionamento ideológico do discurso hegemônico na sociedade.

Além disso, Sodré (1980, p. 48) assevera que a credibilidade dos jornais decorre da posição privilegiada que os profissionais da área ocupam enquanto mediadores entre a cena do acontecimento e a sociedade, ou seja, os jornalistas representam socialmente o lugar de testemunha que, sob a óptica do meio de comunicação, tem legitimação de sua verdade discursiva. O autor também faz relação entre o lugar da testemunha presente e o direito de narrar que lhe é conferido, o qual, conforme assevera, era legitimado pela sociedade grega. Nesse sentido, na narrativa, o jornalista tem a mesma credibilidade que as testemunhas gregas, mas atualmente esta é associada ao valor outorgado à profissão, como mencionado.

Considerando-se, portanto, tais postulados, pensamos, primeiramente, que o lugar de fala de um jornal como *La Nación* e *El Plata* se difere do lugar de fala de *Revolución Nacional* ou do livro *Operación Masacre*. Por isso, o conceito de verdade far-se-á relativo.

Diante de tais esclarecimentos, consideremos o seguinte conceito: “o real da notícia é a sua factuality” (SODRÉ, *Op. Cit.*, p. 25). Mas o real é diferente do verdadeiro, como refletimos. Assim, vejamos como cada suporte vai apresentar, de acordo com suas concepções de “real”, o personagem “Marcelo”, conforme a descrição de Walsh, em sua 2ª edição de *Operación Masacre*, e dos jornais *La Nación*, de 12 de julho de 1957 e *El Plata*, de 11 de julho de 1957.

2.4. “Marcelo” segundo os jornais e segundo Walsh

Sendo a arte de narrar antiga, sabemos que há uma importância social desta para manter vivos costumes, aprendizados, histórias, pessoas, etc. Condizente com esta importância social, a narrativa, quando escrita, insere-se no campo das artes literárias, que necessitam seguir normas estéticas para transmitir histórias, principalmente quando um(a) autor(a) tem pretensões de reconhecimento autoral por sua obra.

Esse reconhecimento, contudo, não existe no jornalismo. Nesse sentido, o *Novo Jornalismo*, enquanto movimento literário, causou uma ruptura entre gêneros jornalísticos e literários. Não só porque utiliza-se das técnicas de ambas as áreas, como também porque deixou na história da literatura um grupo de autores hoje muito conhecidos.

Nesse contexto, considerando-se o postulado de Maurice Blanchot (Apud SODRÉ, Op. Cit, p. 176), quando defende que na literatura, “o narrador não tem que obedecer ao cânone da factualidade, isto é, às regras de relação de um acontecimento preexistente, que impossibilitaria chamar de “narrador” a um jornalista”, indagamos: não poderia um jornalista tornar-se narrador? O fato de um narrador (literário, conforme o pressuposto acima) não ter a obrigatoriedade de obedecer ao “cânone da factualidade” exclui a possibilidade de que esta exista na narrativa?

Diante desses questionamentos, consideramos impróprio associar o termo “narrador” apenas ao texto literário, pois no período áureo do *Novo Jornalismo*, muitos profissionais da área se tornaram autores consagrados por narrarem fatos brutos, tal como Truman Capote.

Entretanto, conjecturamos, que há um aspecto que une jornalismo e literatura: a narratividade. Esta, no sentido aristotélico, exige procedimentos linguístico-literários utilizados nas narrativas com o objetivo de proporcionar, a quem lê, maior percepção da realidade, conforme o espaço-tempo do fato bruto. Para isso, tanto os jornais como os textos literários utilizam recursos como a mimese, a verossimilhança e o comentário (em sentido retórico).

Dessa forma, a fim de demonstrar que “toda narrativa é retórica” (BOOTH, 1980), como já mencionamos, consideraremos que tanto a apresentação de “Marcelo”, nas notícias dos jornais *La Nación*, de 12 de Julho de 1957 e *El Plata*, de 11 de Julho de 1957, respectivamente, como a do livro *Operación Masacre* são narrativas, ou seja, obedecem a determinados procedimentos essenciais na construção destas.

Assim, considerando-se tal axioma, vejamos abaixo como cada suporte apresenta “Marcelo” em sua narrativa ao público-leitor.

“Marcelo”, conforme *La Nación*, de 12 de julho de 1957:

Quien es “Marcelo”

“Marcelo” no es otro que Antonio Rizzoni, italiano, de 37 años de edad, con 19 de residencia, domiciliado en cinco de julio 435, de Vicente López, establecido con un taller de pintura en la calle veinticinco de mayo 725, de la misma localidad, donde al

concurrir la policía se encontraron seis bombas explosivas, de caño galvanizado, ocultas en un bolso. Declaró también ser peronista de la primera hora y que resolvió intervenir activamente en el terrorismo como consecuencia de la indignación que le ocasionó el fusilamiento de su amigo Carlos Alberto Lizaso, por lo cual se dedicó a reunir a todos los elementos peronistas dispersos, entre los cuales se contaban Jorge Giacobone y José María Pracánico, alias “Capra”. Relató que sus amigos lo designaron “jefe de los peronistas de la zona norte” y, posteriormente, le presentaron a Manito como elemento de plena confianza. Explicó, también que Manito y Luscizin lo iniciaron en el secreto de la fabricación de bombas como las secuestradas, y que las halladas en su taller de pintura las había dejado Manito, sin explicarle el destino.

“Marcelo”, conforme *El Plata*, de 11 de julho de 1957:

El principal de los procedimientos fueron cumplidos en la casa de Marcelo Rizzoni, un sujeto de nacionalidad italiana, de la amistad de Radeaglia, quien había pedido la prioridad para perfeccionar las bombas que fabricaba Zukshini. [...] Este sujeto Rizzoni es el que le facilitaba los datos al periódico “Revolución Nacional”, para la virulenta campaña contra el Jefe de Policía. En ocasión de ser interrogado por este funcionario, Rizzoni se mostró agresivo y hermético, pero posteriormente entró en razón y admitió que los atentados que fomentaba a nada conducían y que eran materializados por sujetos cobardes, a quienes les falta agallas para enfrentar situaciones peligrosas.

El detenido Rizzoni, que padece de una úlcera al estómago, llegó progresivamente a fabricar una bomba que pesa 5 kilos. En razón de la dolencia que le afecta, el jefe de Policía dispuso que se le suministrara comida especial, y el detenido, ganado por esa consideración, le prometió un autógrafo al citado funcionario.

En fin, gestos y buenos modales, entre dinamita...

“Marcelo”, conforme Walsh, no apêndice da 2ª edição, de 1964:

EN TORNO A “MARCELO”

Al principio, “Marcelo” fue simplemente una voz telefónica. Una voz tensa, nerviosa, que llamaba a la sede del periódico “Revolución Nacional” y pedía hablar con el autor de los artículos que relataban los fusilamientos de José León Suárez. Concertamos una entrevista.

Era el 22 de febrero de 1957. “Marcelo” se quedó desolado cuando supo que se estaba arriesgando inútilmente, pues toda la información que él me traía ya estaba en mis manos por conducto de Torres. Lo curioso es que, aun cuando yo no hubiera conocido jamás a estos dos hombres, igual habría averiguado la existencia de los nuevos sobrevivientes. [...]

“Marcelo” era un hombre de estatura menuda, rostro cetrino, anteojos oscuros, gesto amargo y despectivo. Tenía 37 años, pero representaba más. Su aporte más valioso a mi libro fueron las conmovidas, entrecortadas palabras con que hablaba de Carlitos Lizaso. Lo recordaba casi con fervor de padre, en sus menudas anécdotas, en su modo de ser, en su alegría juvenil. Durante los meses que anduve hurgando en este caso me he encontrado con mujeres en quienes el llanto es ya una costumbre de cada perro día; con criaturas de mirada definitivamente distante (“¿Lo extrañas mucho a tu papá?” “Oh, sí, usted no sabe...”); con hermanos en quienes el puño cerrado sobre una mesa

es una prolongación de la mirada homicida. Pero pocas cosas he visto como el dolor sordo, terrible, lacerante de este hombre ante el recuerdo de aquel muchacho. En vano procuraba recrear su figura con un ademán, resucitar su sonrisa con una mueca torpe, “regresarlo y desamordazarlo”; él, un hombre acabado y enfermo.

Lamento que “Marcelo” haya tomado el estéril camino del terror para disipar ese fantasma. Pero yo pregunto: ¿le han ofrecido otro los altos jueces y los gobernantes que protegen al asesino de su amigo? Sé que nada hay más difícil que justificar a un dinamitero, y yo ni siquiera voy a intentarlo. Sólo puedo decir que, esencialmente, “Marcelo” no era eso.

Esencialmente era un hombre que sufría de un modo atroz, permanente e insomne. Cuando recordaba que había salido de la casa de Florida diez minutos antes del allanamiento, repetía: “Si por lo menos me hubiera quedado... Si por lo menos...”. Un pudor varonil le impedía decir que deseaba, él también, estar muerto.

Ahora “Marcelo” está preso, y me alegro por él de que lo hayan capturado antes que sus bombas pudieran causar víctimas inocentes. Pero no seré yo quien acumule sobre la cabeza de este hombre destruido los calificativos de criminal, irresponsable y cobarde.

Esa tarea la dejo a mis colegas, los periodistas serios, los amantes de la fácil verdad.

El terrorismo en abstracto es por cierto criminal, irresponsable y cobarde. Pero, entre un desesperado como “Marcelo”, corroído por su fantasma y su pasión de venganza; y un frío, gratuito, consciente y metódico torturador y fusilador, no me pregunten con quién me quedo. (2015, p. 206)

Ao lermos sequencialmente os três textos, acreditamos que se torna mais clara a disparidade com que a mesma pessoa nos é apresentada. Pretendemos, primeiramente, delinear as semelhanças e as diferenças na apresentação de “Marcelo” (António Rizzoni). Em um segundo momento, vamos demonstrar que a percepção do real, quando narrada, é passível de diferenças de olhares, que se deslocam de acordo com o lugar de enunciação. Por fim, demonstraremos a estreiteza da fronteira existente entre verdade, realidade e ficção, conforme o lugar de enunciação e a distância existente entre o leitor e a narrativa, de acordo com o ponto de vista do narrador.

Nos dois jornais lemos: nome, idade, nacionalidade, endereço pessoal e endereço do lugar onde trabalhava “Marcelo”, cuja identidade real é António Rizzoni. Esse modo de apresentação aproxima-se do documental, diferentemente da forma como se costuma ler a apresentação de um personagem literário. Inclusive, nesse aspecto, diferencia-se dos jornais a apresentação de “Marcelo” escrita por Walsh. Quanto às demais particularidades de António Rizzoni, estas são apresentadas por meio de comentários, conforme o lugar de fala e a percepção de cada veículo de informação.

A partir do lugar de fala, como veremos, a mesma pessoa terá uma descrição psicológica diferente. É importante salientarmos essa concepção, pois, como já vimos, nenhum comentário

é imparcial. Assim, partindo-se do postulado de que a narrativa, para ser bem-sucedida, precisa de concordância e de reconhecimento, esta buscará nos envolver, a fim de lograr tais objetivos, como defende Booth (1980, p. 210-211):

O comentário sobre as qualidades intelectuais e morais dos personagens afecta sempre o modo como vemos os acontecimentos em que esses personagens se movimentam. Portanto, sobrepõe-se imperceptivelmente a declarações directas sobre o significado e importância dos próprios acontecimentos.

Por esta razão, concordamos com Booth (Op. Cit) quando ele sustenta que a narrativa deve ser composta de cenas em detrimento dos sumários, pois as descrições, quando partem das impressões do autor implícito, impedem que o leitor tire suas próprias conclusões a respeito dos personagens. Nesse sentido, podemos comparar o antagonismo de alguns comentários:

se mostró agresivo y hermético, pero posteriormente entró en razón y admitió que los atentados que fomentaba a nada conducían y que eran materializados por sujetos cobardes, a quienes les falta agallas para enfrentar situaciones peligrosas. (El Plata, Grifos nossos)

pocas cosas he visto como el dolor sordo, terrible, lacerante de este hombre ante el recuerdo de aquel muchacho. En vano procuraba recrear su figura con un ademán, resucitar su sonrisa con una mueca torpe, “regresarlo y desamordazarlo”; él, un hombre acabado y enfermo. (WALSH, Grifos nossos)

Para o jornal *El Plata*, António Rizzoni é um homem violento e descontrolado (entró en razón), o qual mata inocentes por prazer de fazê-lo, sendo que esta seria a conclusão dele próprio, conforme admitiu, segundo os jornais. Em contrapartida, Walsh se refere a um homem que sofre a perda de um amigo e que se lamenta por não haver morrido com ele; um homem que sente culpa e que está “acabado” e “doente”.

Notamos, por parte do comentário de Walsh, o *comovere*⁶⁸ utilizado quando apresenta o personagem em condições de extrema sensibilização. Quanto a isso, indagamos: essa enfermidade a qual se refere Walsh é física ou mental? Diante da possibilidade de ser a segunda opção, acreditamos que há uma relação retórica com os argumentos que são comuns em

⁶⁸ Elemento retórico usado pelo orador para comover o público. IN: ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Edições Ediouro; Tecnoprint S. A., (19--). (Coleção clássicos de ouro)

tribunais, os quais justificam crimes conforme a saúde mental do indivíduo. Não há como assegurarmos a intencionalidade de tal comentário, mas acreditamos que é importante expor essa possibilidade.

Além disso, sabe-se que, diante da lei, um terrorista é uma figura social atrelada à ideia de crime, de crueldade. Faz-se assim a caricaturização de uma pessoa que na narrativa é vista como má se atribuirmos juízo a este fato. Afinal, “Marcelo” era amigo de Lucizin (o homem que sofreu graves queimaduras durante a explosão no arsenal de bombas e que, por isso, deu origem à notícia que o menciona e que cita *Operación Masacre*). Ademais, por ele afirmar que era chamado de “chefe de peronistas”, sua identidade será evidenciada ao público como a de um subversivo. Esse adjetivo, inclusive, muito revelador quanto à ideologia representada por Rizzoni, a qual não é, por conseguinte, a ideologia dominante representada pelos diários neste capítulo analisados.

Vemos, dessa forma, que “Marcelo” é retratado a partir de um acontecimento: a explosão de um arsenal de bombas. Isso indiretamente nos remete a uma antiga cena narrada na Bíblia, em que Pôncio Pilatos deixa ao povo a escolha de quem deveria ser crucificado: Jesus ou Barrabás? Afinal, ele lavaria as suas mãos de tal decisão, isentando-se da responsabilidade de julgamento, como se ele estivesse sendo neutro. Parece-nos que o mesmo fazem os jornais. Entretanto, quando se deixa esse olhar inquisidor ao povo, necessita-se criar uma personagem caricaturada, cujas ações consideradas subversivas são hipervalorizadas em detrimento da complexidade humana que “Marcelo” pode apresentar.

Por isso, para ser neutra, a narrativa deveria “mostrar”. Entretanto, quando o autor implícito expressa comentários sobre a própria cena e sobre o personagem, o leitor está diante de um sumário, já que a percepção sobre a pessoa pode divergir quando se usa o comentário em vez da cena para mostrar aos leitores a agressividade desse homem, por exemplo.

Ao retratar o acontecimento, os jornais citam o caráter violento de Rizzoni, conforme relatou a sua esposa. Estes, então, utilizam-se de comentários que possam corroborar com essa percepção. A respeito dessa sumarização, em que o comentário demonstra uma interpretação, assevera Booth (Op. Cit, p. 190-191):

Sempre que um facto, um sumário narrativo ou uma descrição tem que (ou poderia) servir de indício para nossa interpretação do personagem que o proporciona, é bem possível que perca algo do seu estatuto de facto, sumário ou descrição. [...] À medida que a confiança diminui, chega-se, obviamente a um ponto em que essa informação

transformada deixa de ser útil, mesmo para caracterização de mentes, a menos que o autor retenha um método de mostrar quais são os factos de que a interpretação do personagem diverge caracteristicamente.

A princípio, se partirmos desse posicionamento exposto pelos jornais *El Plata*, de 11 de julho de 1957 a e *La Nación*, de 12 de julho do mesmo ano, leremos informações sobre “Marcelo” que aparentam ser condizentes com a postura esperada por um confeccionador de bombas. Entretanto, diante do trabalho de entrevista, seleção e escrita esperado pelo jornalismo, como saber quais as informações a respeito dele foram possíveis de se fazer conhecer aos leitores sem uma edição feita pelos jornalistas? Apresentá-lo-iam como um pai amoroso ainda que isso fosse verdade? Indagamos, por exemplo, qual a razão de se publicar os comentários sobre Lizaso, referidas por *El Plata*?

Conjecturamos que o próprio Lucizin (ou Zukshini, pois o nome deste diverge entre os jornais *El Plata* e *La Nación*) ou ainda que Rizzoni tenha informado insistentemente aos jornalistas que a atitude terrorista era um modo de vingar o amigo Lizaso, a fim de que se publicasse tal comentário. Contudo, não lhe sendo possível defender-se ou pronunciar-se diretamente, – já que suas palavras foram reinterpretadas e que não sabemos seguramente se os adjetivos foram diretamente a partir do olhar dos jornalistas ou do Dr. Viglione ou de Fernández Suárez –, a confiança é rompida. Diante desta ruptura, como apresentar uma pessoa real enquanto personagem sem sermos injustos? Quais são as implicações de se usar o comentário, por meio do ponto de vista do narrador, em vez de demonstrar a fala dos personagens? Sobre isso, afirma Booth (1980, p. 190):

Quando um romancista decide revelar os seus factos e sumários como se partissem da mente de um dos seus personagens, corre o risco de renunciar precisamente «à liberdade de transcender os limites da cena imediata» - em especial os limites de um personagem que escolheu para seu porta-voz. [...] um facto, quando nos é dado pelo autor ou pelo seu porta-voz inequívoco, é muito diferente do mesmo «facto», quando nos é dado por um personagem falível da história. Quando um personagem fala de modo realista, dentro do drama, destrói-se a convenção de confiança absoluta; e, embora não possamos negar as vantagens que isso tem para fins de ficção, também não podemos negar o seu preço.

Nesse sentido, mostrar a fala direta de Rizzoni poderia resultar em não se cumprir o objetivo esperado do jornal: apresentar terroristas; e de Walsh: contradizer tal visão a respeito de “Marcelo”. Fazendo-se visível, portanto, a intencionalidade de se renunciar a voz deste

homem para publicar as impressões da voz do narrador de cada um dos textos. Afinal, suas palavras cunhadas diretamente poderiam distorcer os objetivos dos jornais e de Walsh. Notamos, dessa forma, que a diferença de objetivos na narrativa faz com que desconfiemos dos comentários.

Diante de tal desconfiança, reiteramos, concordando com Booth (*Op. Cit.*, p. 218), que “as características devem ser mostradas ao leitor, em vez de ditas a ele”. Destarte, o fato de tentar se vingar teria uma justificativa que revelasse um lado humanizado de Rizzoni, em vez de ele ser apresentado apenas como mau e covarde ou como triste, acabado e doente.

Tais adjetivos revelam a percepção das características de Rizzoni por meio de comentários, o que implica em não as demonstrar em cena para que os leitores possam concluir por si mesmos as características dele. Evidentemente existe uma razão retórica, mas diante do gênero notícia, – sobretudo em um meio de comunicação cujos consensos de factualidade e de objetividade devem ser mantidos –, essa sumarização dos textos de *La Nación* e *El Plata* nos faz desconfiar da veracidade de tais percepções, as quais sequer temos a segurança de ter sido comentadas partindo-se da impressão do próprio escritor responsável pela matéria jornalística ou do Dr. Viglione ou de Fernández Suárez. Mas, se temos razão quando associamos a narrativa à retórica, sabemos que poderia tornar-se impossível persuadir os leitores sem o uso dos comentários.

Essa aproximação entre a retórica e a narratividade jornalística também foi mencionada por Sodr (Op. Cit., p. 230): “a narratividade jornalística n apenas a questo de uma forma-relato ou da forma-caso na estrutura do texto, mas tambm da presena de arqutipos de natureza mitolgica ou retrica, provindos de uma tradio oral ou literria”. Nesse contexto, de que forma supor que no existe intencionalidade dos comentrios sobre “Marcelo”, como um modo de persuadir os leitores a respeito de sua imagem como terrorista? Sobre isso, reflete Booth (1980, p. 199):

O tipo e a medida de retrica requerida depender da relao precisa entre o pormenor da aco ou personagem sobre que recair o juzo e a natureza do todo em que ocorre. A maior parte dos grandes contadores de histrias de todos os perodos achou til o uso directo do juzo, sob a forma de adjectivos descritivos ou comentrio prolongado.

A respeito de tais juzos, Booth (Op. Cit., p. 203) ainda assevera: “a necessidade de juzos do autor aumenta, naturalmente, em proporo com a complexidade de virtudes e vcios

dum personagem”. Diante de tais acepções, consideramos que há, em certa medida, uma dicotomia entre bem e mal presente nas retratações de “Marcelo”. Mas demonstrar esse maniqueísmo se torna mais difícil quando o foco é o acontecimento, como ocorre no jornalismo. Já na literatura, o foco é proporcionar degustação estética e comover os leitores, como já mencionado. Para Booth (1980, p. 203-204), a ficção literária é a arte que melhor consegue fazer tal representação, como assevera:

A verdade é que não há outra arte que se preste tão bem à retratação de personagens que sejam complexas misturas de bem e mal, de admirável e desprezível. Até o drama, o rival mais próximo da ficção, depende normalmente de dicotomias relativamente simples de coração e cabeça.

Acreditamos que os jornais retratam Rizzoni de maneira caricatural, aproximando-o de personagens planas, enquanto Walsh o apresenta, em seus juízos de autor implícito, como bom, mas passional devido à sua frustração. Desse modo “Marcelo” se torna um personagem todo retorcido, dividido entre o eu (individual) e o eu (social). Este é destacado pelos jornais *La Nación* e *El Plata*, neste capítulo analisados, e aquele reapresentado por Walsh sob outra perspectiva, a qual valoriza o ser individual e complexo.

Se por um lado, o jornal expõe como verdade um fato unilateral: “Marcelo” terrorista e confeccionador de bombas; por outro, Walsh, em seu apêndice da segunda edição de *Operación Masacre* (1964), contradiz o discurso hegemônico representado naquele momento quando em oposição apresenta “Marcelo” como uma pessoa comum, que só estava em busca de justiça pela morte do amigo Lizaso. Desse modo, frente aos leitores, Walsh parece igualar a atitude criminal de confeccionar bombas à de mandar fuzilar pessoas. Assim sendo, tanto Fernández Suárez, como António Rizzoni tornam-se igualmente criminosos.

Além da divergência de posicionamento, diferem-se as técnicas usadas nos dois suportes. Enquanto o jornal se usa do enquadramento técnico (em que o foco é a explosão), e a partir deste fato bruto são expostas as impressões e os juízos condizentes com o fato; Walsh, por sua vez, narra a partir de uma impressão marcante de Antônio Rizzoni (terrorista), e retrata um passado anterior ao acontecimento (a explosão, o fuzilamento), técnica que, segundo Booth (Op. Cit, p. 206-207), realça a percepção de qualquer personagem, como sustenta:

Para se conseguir uma impressão nítida de qualquer personagem forte de ficção «não se pode começar pelo seu princípio e seguir a sua vida, por ordem cronológica, até ao fim. Primeiro, é preciso apresentá-lo com uma impressão forte e, depois, andar para trás e para diante no seu passado» .

Destarte, notamos, quando lemos a descrição de Walsh, que é exatamente dessa forma que o autor implícito nos apresenta “Marcelo”. Primeiramente, afirma que Marcelo não lhe havia contado nada que ele já não soubera, insinuando a inocência dele. Em um segundo momento, apresenta-nos a culpa que afirmou sentir Rizzoni por não haver morrido com seu amigo Lizaso. Desse modo, o narrador realça a tristeza do personagem por meio de seus comentários repletos de emoções e juízos.

Apesar da diferença de foco dos dois suportes, vimos que todos os textos estão repletos de comentários referindo-se a “Marcelo”, por meio de adjetivos que o humanizam por seu sofrimento ou que o condenam pela ideologia política defendida por ele. Assim, ao contradizer as impressões que *El Plata* e *La Nación* apresentaram de “Marcelo”, Walsh, ainda que indiretamente, opõe-se ao discurso hegemônico daquele momento, conquanto isso não seja relevante ou não tenha qualquer implicação na realidade de 1964, quando publica esse apêndice.

Por fim, considerando os conceitos de ponto de vista na ficção, queremos destacar que a mesma história foi contada por dois tipos diferentes de narrador, modificando-se assim a distância entre a pessoa real, existente e a personagem apresentada nos dois suportes.

La Nación e *El Plata* são instituições, o que distancia ainda mais a possibilidade de apresentarem a imagem de um “Marcelo” humanizado. Este deve ser retratado em conformidade com a notícia, como vimos, desobrigando o jornal de mostrar a complexidade da personagem, como se obriga na literatura, por exemplo. Além disso, ainda que o jornalista tenha qualquer outro posicionamento político, deve escrever as acepções da empresa, isto é, do jornal que lhe paga pela notícia escrita, sobretudo em períodos de censura.

Acreditamos, portanto, que essas técnicas usadas pelo jornalismo para descrever pessoas afastam ainda mais o leitor da realidade retratada, pois o ponto de vista dos jornais é de narrador-observador, o que diminui a percepção do leitor quanto à complexidade humana de Rizzoni, por exemplo. Nesse sentido, o jornal se limita a informar os acontecimentos a partir dos fatos, testemunhos e observações desconsiderando os sujeitos em sua individualidade.

Diferentemente de Walsh que, por ser narrador-personagem, pode descrever e narrar como quem participou dos acontecimentos, o que diminui a distância entre este e o leitor, pois

por ter contato com os personagens, parece ser mais digno de confiança. Para isso, Walsh se usa de algumas técnicas do jornalismo, como a entrevista, pela qual pode perguntar as impressões, sensações e aceções da pessoa entrevistada e transmiti-la como se fosse um testemunho confiável, uma vez que teve contato direto com os entrevistados. A outra técnica é a ampliação de seu ângulo de visão, uma vez que, enquanto autor implícito, Walsh está duas vezes dentro da história: nos acontecimentos investigados por ele e na própria narrativa. Assim, ele pode nos mostrar que Rizzoni não é alguém para se odiar, mas sim, para se compreender.

Somando-se essa voz narrativa à técnica do comentário, a verossimilhança é construída e a ficção também. Mas a voz narrativa de um narrador-personagem amplia as nossas experimentações do real em relação à voz narrativa do jornal, que narra a partir do ângulo de um narrador-observador.

Por fim, conjecturamos que o comentário ficcionaliza o fato bruto, pois é uma percepção do real e não uma facticidade. Assim sendo, reiteramos e ratificamos a frase de Booth (Op. Cit., p. 103): “as emoções e os juízos do autor implícito são a matéria de que é feita toda a grande ficção”. Acreditamos, portanto, que devido às diferenças de percepções, a verdade a respeito de “Marcelo” dependerá dos comentários retóricos de cada suporte. Como tal veracidade se distingue conforme sumários e não de acordo com cenas, a percepção do leitor diante da personagem se torna comprometida, pois se não tivermos acesso à comparação de diferentes ângulos de visão, tornar-se-á enviesado o juízo acerca do personagem, comprometendo-se assim o conceito de verdade pressuposto pelo jornalismo.

Desse modo, supomos que o uso retórico do comentário, bem como o ponto de vista de Walsh enquanto personagem são os recursos que ficcionalizam também a narrativa do livro *Operación Masacre*, pois Walsh não só apresenta as cenas do fuzilamento, conforme cada testemunho e a uma curta distância em relação aos acontecimentos, como também persuade com os sumários na narrativa dos paratextos, ficcionalizando a narrativa com seus comentários retóricos, os quais ampliam, portanto, a nossa percepção da verdade retratada pelo autor implícito.

Os três textos, portanto, empregam recursos retóricos para convencer os leitores de sua verdade. Esta será construída por meio de recursos que serão diferentes conforme o objetivo almejado por cada suporte. Além disso, o leitor terá fundamental participação neste processo, pois suas crenças resultarão em maior ou menor aprovação e concordância conforme o lugar de enunciação. Desse modo, é preciso desconfiar da verdade autoral na construção de personagens,

pois a estética narrativa usada para persuadir os leitores pode ser convincente e assim nos aproximar ao máximo da realidade, mas a verdade será sempre sob a óptica do narrador em conformidade com a crença de seus leitores, fazendo-se essencial a separação entre verdade e verossimilhança.

3. Modos de leitura 2: como a crítica acadêmica lê Walsh

Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Por isso, deveria existir um tempo na vida adulta dedicado revisitar as leituras mais importantes da juventude. Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente) nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo. Portanto, usar o verbo ler ou o verbo reler não tem muita importância. De fato, poderíamos dizer:

— Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.

— Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.

[...]

— Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.⁶⁹

Esse trecho *a priori* nos revela bem o conceito de clássico a que pretendemos associar o livro *Operación Masacre*. Não queremos, com isso, afirmar que o livro é um clássico, tampouco pretendemos enquadrá-lo em tal conceito. Apenas pareceu-nos pertinente destacar que, no que concerne à ideia de possibilidades de leituras e releituras de uma obra, *Operación Masacre* abre esse campo, aproximando-se dos clássicos neste particular aspecto. Suas leituras e releituras quanto ao gênero são ainda discutidas, de forma que seus modos de leitura parecem, se não intermináveis, pelo menos incompletos. Destarte, parece haver fissuras no livro que permitem ainda as discussões acerca do gênero literário ao qual ele melhor se assentaria.

Para entendermos os modos de leitura atribuídos ao livro, pretendemos mostrar, primeiramente, como foi a recepção crítica de *Operación Masacre*, desde seus textos prévios até a compilação em livro. Posteriormente, vamos expor os principais gêneros atribuídos ao livro, desde quando, como e por que foi lido pela crítica; e, por fim, buscar como se resolve a tensão existente entre literatura e jornalismo, ficção e realidade, a partir dos diferentes modos de leitura de *Operación Masacre*.

Nossa hipótese é a de que a autofiguração de Walsh, ou seja, a construção narrativa feita por ele enquanto autor implícito, desestabiliza o gênero causando essa tensão entre o “real” e o ficcional. Diante de tal hipótese, pretendemos refletir sobre os seguintes aspectos: quais foram os modos de leitura nos anos 70, 80 e 90? Quais foram as pesquisas que estudaram especificamente os modos de leitura em *Operación Masacre*, justificando as características conforme o gênero atribuído ao livro? O que foi encontrado nos textos críticos sobre essa figura do autor como elemento de tensão entre o “real” e o ficcional? Quais foram os aspectos mais

⁶⁹ CALVINO. Ítalo. Por que ler os clássicos. SP: Companhia das Letras, 1993

relevantes e por quê? De que forma cada autor(a) resolve essa tensão em seu texto? Como cada modo de leitura atribuído ao livro se assenta às regras que compõem cada um desses gêneros na obra de Walsh?

Acreditamos que tal pesquisa é importante, pois pode revelar um novo olhar acerca dos modos de leitura de *Operación Masacre*, e porque, ao selecionarmos e compararmos as técnicas que compõem cada gênero, poderemos saber quais aparecem ou não no livro.

Os gêneros mais comuns atribuídos a *Operación Masacre* são Não-ficção e Testemunho. Diante disso, interessa-nos saber quais as justificativas apresentadas para o enquadramento do livro em cada um desses gêneros. Pretendemos também analisar a tensão entre “real” e ficcional na perspectiva desses textos sobre o livro, buscando as justificativas usadas para que este tenha ou não o seu caráter ficcional reconhecido em seus modos de leitura.

Dentre os textos neste capítulo selecionados, mostraremos os modos de leitura do livro desde 1974 a 2005. Para mostrar a recepção crítica do livro, selecionamos Rama (1976)⁷⁰, Piglia (1987)⁷¹ e Viñas (1996)⁷². Mas focaremos principalmente nas obras das seguintes pesquisadoras, que selecionamos para as análises: Foglia (2005)⁷³, Amar-Sánchez (1992)⁷⁴ e Bocchino (2007)⁷⁵ por retratarem especificamente a questão genérica de *Operación Masacre* como aspecto principal de seus trabalhos. Outros(as) autores e autoras comentaram sobre os modos de leitura do livro, mas não se aprofundaram justificando-os, como elas. Por isso, acreditamos que estas são as pesquisas mais consolidadas para encontrarmos algumas acepções a respeito da recepção crítica do livro posto em questão neste capítulo.

⁷⁰ RAMA, Ángel (1976). Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas, In **Ficciones argentinas** : antología de lecturas críticas / compilación, Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA ; [Ana María Barrenechea ... [et al.]. - Buenos Aires : Grupo Editorial Norma, 2004. - (Colección vitral) .

⁷¹ PIGLIA, Ricardo. (1987) Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad. En: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000. Retirado do original: PIGLIA, Ricardo (1987). Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad. En **Revista Fierro** nro. 37, Buenos Aires, septiembre.

⁷² VIÑAS, David. “Rodolfo Walsh: el ajedrez y la guerra”. En: Literatura argentina y política II, de Lugones a Walsh. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996.

⁷³ FOGLIA, Graciela Alicia. **Rehacer y resistir**: el proceso de escritura de Operación Masacre de Rodolfo Walsh. 2005. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. doi:10.11606/T.8.2005.tde-29072011-084754. Acesso em: 2018-04-10

⁷⁴ SÁNCHEZ, Ana María Amar (1992). **El relato de los hechos**: Rodolfo Walsh: testimonio y escritura. Rosario, Beatriz Viterbo.

⁷⁵ BOCCHINO, Adriana. Cuando la escritura es una cuestión de fondo. In: **Revista Oficios Terrestres**, nº 20, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44840>. Acesso en 30 de mayo de 2018.

3.1.1. Algumas leituras da crítica acadêmica: o predomínio do Testemunho

Além das nomenclaturas usadas para referir-se aos textos prévios como reportagem, mencionados por *La Nación* (12 de julho de 1957) e *El Plata* (11 de julho de 1957), expostos no segundo capítulo desta dissertação, encontramos leituras acerca do gênero de *Operación Masacre*, a partir de 1974, como já mencionado. Referimo-nos ao texto de Rama (1976), no qual ele nos afirma que participou, em 1969, de uma reunião da Casa das Américas, onde propôs o gênero Testemunho, que ele atribui a *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh:

En enero de 1969, al concluir las deliberaciones de los jurados del premio Casa de las Américas, propuse en su reunión conjunta la institución de una nueva categoría, a la que designaba con la palabra "Testimonio", obteniendo el acuerdo de los colegas y de las autoridades de la Casa, quienes al año siguiente concedían por vez primera el Premio Testimonio, que recayó en la serie de reportajes que María Esther Giglio reunió en *La guerrilla tupamara*. La proposición buscaba preservar la especificidad artística de la narrativa que en períodos de máximo interés político puede ser preterida, pero sobre todo apuntaba a un conjunto de libros que crecen día a día y que, situados aparentemente en los lindes de la literatura, son remitidos a la sociología (la serie iniciada por la obra del antropólogo Oscar Lewis) y sobre todo al periodismo (como era en aquel momento el libro de Rodolfo Walsh *Operación Masacre*. (RAMA, 1976, p. 290-291)

No texto, o autor esclarece em nota que a publicação é de 1976, revisada e ampliada, mas que a escrita foi em 1974, restrita ao tema sobre *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh. Ele ainda justifica que as reflexões foram dedicadas à urgência de se pensar nas circunstâncias políticas da Argentina naquele período (em que o país havia passado por alguns regimes ditatoriais) e de se refletir sobre uma literatura feita em seu contexto histórico.

Devido às violências de Estado ocorridas a partir da segunda Guerra Mundial, Rama (Op. Cit, p. 294) considera essencial que estas sejam retratadas pela literatura. Contudo, no campo da recepção crítica, há uma divisão entre as correntes que atendem à Indústria Cultural (apoiadas pelo poder hegemônico) e as que pretendem demonstrar um contraponto (por meio de ideias consideradas revolucionárias, cujas teorias advêm dos autores pertencentes à escola de *Frankfurt*.

Rama critica a indústria cultural por sobrepor as formas à importância social das literaturas representantes de violências estatais. Para o autor, essa é uma forma de manter a hegemonia dominante, cujos valores são, segundo o crítico, elitistas e retrógrados. O mercado cultural não outorga importância aos textos advindos do jornalismo, pelo contrário os relega à

condição de marginais: “cuando el escritor precede de zonas tenidas por no literarias (y el periodismo es una de ellas, como lo es el radioteatro) sus producciones son rechazadas (RAMA, 1976, p. 292).

Para Rama, essa recepção crítica desvaloriza a importância literária de *Operación Masacre* e de outras obras de oposição. Por isso, ele acredita que é essencial rever alguns conceitos acerca dos elementos valorizados na literatura, pois há um conservadorismo na elitista no que concerne à crítica acadêmica, como assevera:

Tal arcaísmo restringe la capacidad descubridora de la literatura, a la que sólo se le consiente la incorporación de elementos nuevos cuando se insertan dentro de los modelos de la vanguardia narrativa, a la que se habría así congelado. Delata la asunción de una concepción elitista y retrógrada que paradójicamente se aplica a un material, el vanguardista, signado por la vocación de ruptura y de apertura incesante hacia esas zonas culturales que la democratización social insta. (RAMA, 1976, p. 291 -292)

Nesse sentido, Rama considera que houve um processo de marginalização de *Operación Masacre* desde suas primeiras publicações, pois o livro foi associado ao jornalismo, assim como a obra de outros autores igualmente rechaçados por alguns representantes da crítica acadêmica que fazem parte da elite cultural mencionada por Rama (Op. Cit.). Ao referir-se à *Operación Masacre*, o crítico ressalta seu valor literário, como assevera, ao referir-se a Walsh:

Su nombre es más conocido por los reportajes periodísticos (*Operación Masacre* ha llegado a su novena edición) que por su obra restrictamente literaria, a pesar de que su tarea periodística es sin duda obra de escritor que supo aprovechar la lección de sus mayores (RAMA, 1976, p. 297)

Vale salientar que o crítico (Op. Cit) faz referência também às antecipações do livro, de modo que parece salientar a existência de uma postura militante de Walsh, já que este publicou em jornais de oposição, como *Propósitos*, *Revolución Nacional* e a revista *Mayoría*, como afirma:

En diversos periódicos de oposición, *Propósitos*, *Revolución Nacional* y especialmente en la revista *Mayoría*, comenzaría a publicar desde 1957 series de artículos, reportajes, denuncias, en que un periodista solitario intenta vencer la conjura represiva de los militares que habían derrotado a Perón (RAMA, 1976, p. 298).

Acreditamos que é importante ressaltar que o crítico classifica os textos prévios de Walsh como “artigos, reportagens, denúncias”. Contudo, tais definições não se assentam sobre os textos, pois Walsh não segue as regras composicionais desses gêneros, como vimos. Ainda se referindo ao gênero, Rama (1976, p. 299) resgata o caráter de recepção a partir do policial, destacado pelo próprio Walsh, no prólogo de *¿Quién Mató a Rosendo?* (1969), quando este afirma que se alguém quiser ler seu livro como romance policial, que o leia. Diante dessa afirmação, o crítico faz reflexões sobre essa possibilidade de leitura:

Seguramente, para un lector alejado de los sucesos políticos y sindicales argentinos, que ignora quién es Livraga, el doctor Satowsky o el líder sindical Rosendo García, para quien ninguna emoción despiertan los nombres del teniente coronel Fernández Suárez o del general Cuarenta, jefe del SIDE, la lectura de cualquiera de estos libros conservará igual validez, al margen de su correspondencia con hechos reales, y aun alcanzará la intensidad y el suspenso de una excelente policial. No se equivocará en esta percepción porque efectivamente están contruidos sobre el modelo del género, salvo que se trata de novelas policiales para pobres.

Tal relação entre o livro de Walsh e a leitura deste como “romance policial para pobres”, segundo Rama, está intrinsecamente relacionada ao valor dado para a literatura elitista e conservadora pertencente à indústria cultural. Essa associação é uma forma de deslegitimar qualquer literatura que revele valores revolucionários atuantes contra o poder hegemônico, pois o policial em Walsh, conforme o autor, está associado ao imaginário das classes populares (RAMA, 1976, p. 300). O crítico discorda dessa visão e da classificação de *Operación Masacre* como popular e como folhetim. Para ele, como mencionado, Walsh foi muito bem-sucedido em sua construção do gênero policial, inclusive nos contos ficcionais. Entretanto, sustenta que a força maior de Walsh está no modo como aborda o jornalismo nas obras, pois seu nome é mais conhecido pelo que Rama (Op. Cit., p. 296) denomina “reportajes periodísticos”, ao referir-se a *Operación Masacre*.

Por fim, o crítico expõe como essa visão está relacionada ao conflito de culturas que, por questões políticas e sociais, rechaça as obras consideradas desertoras da cosmovisão e dos valores da hegemonia dominante por representarem outras classes sociais dominadas, instaurando-se um conflito, como conclui em seu texto:

Esta aproximación puede que no obvie los conflictos previsibles, sobre todo porque dentro de la cultura popular funcionan poderosas energías conservadoras y retardatarias (hijas de la deformación impresa por la situación represiva en que se la ha tenido), para las cuales toda nueva incorporación, toda novedad, es un sacrilegio.

Ellas han construido un mito de pureza, de folclorismo y populismo, o sea de todas las deformaciones insufladas en un siglo por las clases dominadoras con el fin de paralizar su creatividad, que puede constreñir la necesaria, imprescindible expansión de los evidentes valores que acarrea el tumultuoso río de estas culturas en el momento en que acometen una nueva instancia de ascenso al poder (RAMA, 1976, p. 302).

Nesse sentido, portanto, Rama defende que o caráter político do livro *Operación Masacre* é fundamental para o embate ao poder hegemônico que domina o campo cultural da Argentina.

Outro autor importante, que nos anos 80 comentará sobre a escrita de Walsh, é Ricardo Piglia. Este, ao refletir sobre as obras daquele, aborda diversos elementos associados aos modos de leitura de Walsh, sobretudo nas relacionadas a crimes de Estado, como *Operación Masacre*. O crítico inicia seu artigo resgatando Brecht, o qual afirmou que o romance político se tornou impossível após Auschwitz. Nesse sentido, o autor indaga: “¿se puede usar la ficción para narrar el horror?”. Diante de tal questionamento, Piglia assevera que Walsh percebeu esse limite ao ter conhecimento do grupo de civis fuzilados clandestinamente em julho de 1956. Para reforçar essa ideia, resgatou as palavras do próprio Walsh:

Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela; lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con este tema. Yo creo que la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, es decir, se sacraliza como arte. Por otro lado, el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas. (WALSH, 1970 apud PIGLIA, 1987, p. 13)

Para o crítico, o grande ensinamento de Walsh foi o conceito de que “un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción” (Ibidem). Tal uso, para Piglia, é uma resposta à discussão sobre o compromisso do escritor e sobre a verdade da literatura. Além disso, ele retoma a escrita de Walsh como uma tradição dos textos de política e de denúncia influenciados por Facundo. O autor ainda assevera que a investigação é um modo de dar forma ao material narrativo; conforme justifica: “el relato gira alrededor de un vacío, de algo enigmático que es preciso descifrar, y el texto yuxtapone rastros, datos, signos, hasta armar un gran caleidoscopio que permite captar un fragmento de la realidad” (Op. Cit, p. 14).

Por fim, ainda no sentido investigativo, Piglia ressalta que para Walsh o jornalismo é o lugar da verdade, um canal alternativo por onde é possível transmitir a denúncia. Quanto ao

aspecto ficcional de Walsh, o crítico não explicita obras específicas, mas acreditamos se tratar realmente das obras ficcionais do autor, por isso não o abordaremos neste capítulo.

Já nos anos 90, Viñas (1996) também atribui ao livro o gênero Testemunho (p. 215). Em seu texto, o crítico considera importante a figura de Walsh enquanto autor que desempenha um posicionamento político em suas obras. Além disso, ele levanta questionamentos acerca da consolidação dos textos de Walsh, construídos sob um prisma político como opostos aos que não abordam a política, pois estes são reconhecidos e valorizados pela hegemonia dominante, de modo que são considerados canônicos. Viñas sustenta que Walsh faz parte da “generación del 60 (parricidas)” ou “generación del Che”. Ele ainda faz alusão à oposição existente entre os autores de Florida e os de Boedo⁷⁶, ressaltando, assim como Rama, que a literatura que não aborda a política está representada pela indústria cultural (216-219).

Além disso, Viñas (Op. Cit., p. 218) reconhece o valor do policial nas obras de Walsh e o associa a uma estratégia usada para retratar a repressão, conforme assevera:

Si el trayecto interno de los textos de Walsh va dibujando el pasaje desde el juego a la tragicidad, destaca, al mismo tiempo, el tránsito del ajedrez a la guerra: *lo policial* – como colección de estrategias – se desplaza del lúcido acertijo intelectual al comentario de la represión. Como si Walsh fuese advirtiendo que aun Sherlock Holmes, positivista, darwiniano, drogadicto y seductor, se va convirtiendo en informante, en aliado y en funcionario de Scotland Yard. Y que, incluso, en sus momentos más crispados se troca en cómplice que, por cierto va de *Variaciones en rojo* de 1953 a *¿Quién mató a Rosendo?* de 69.

Para ele, a morte, no livro *Variaciones en rojo*, é um disparador do relato. Além disso, afirma que: “después de 1955 y de *Operación Masacre*, Walsh [...] se multiplica e historiza hasta la politización. Ya se ha insinuado: Holmes deja de fascinar a Watson; y la novela policial de enigma se va trocando en la novela negra” (VIÑAS, Op. Cit., p. 218-219). O crítico, ainda nessa perspectiva da estratégia policial associada à política, aproxima os traços de *Operación Masacre* aos do conto *Esa mujer*, de Walsh, uma vez que a alusão a um cadáver foi também o elemento que deu início ao relato clássico policial.

⁷⁶ VVAA. **Capítulo.** *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. Na Argentina, durante os anos de 1920 a 1930, houve a divisão de dois grupos de literatos, os quais tinham diferentes linhas de pensamento. Enquanto autores de Boedo eram favoráveis a uma literatura voltada aos ideais esquerdistas, tais como Barletta (responsável pelo jornal “Propósitos”, onde Walsh publicou a primeira denúncia de *Operación Masacre*). Em contrapartida, autores de Florida, como Evar Mendes e Borges (ainda que este nunca tenha se incluído) preferiam trabalhar a literatura de vanguarda que fosse mais poética e menos política.

Passando de alguns grandes nomes que refletiram sobre os modos de leitura de *Operación Masacre* ao âmbito da crítica acadêmica, encontramos outro modo de leitura na tese de Foglia (Op. Cit), a qual lê *Operación Masacre* como Romance de Testemunho, conforme justifica:

Operación masacre será escrita y reescrita, a lo largo de quince años: serán modificados prólogos y epílogos; serán agregadas algunas partes, desechadas otras; el narrador ensayará diferentes lugares desde donde relatar los hechos, en busca de comprender la violencia desatada aquella noche del 9 de junio de 1956. Pero la respuesta no llegará; hay una estructura básica de Operación masacre que nunca cambiará, que permanecerá la misma como testigo de que algo se quebró para siempre. Ambas características - la búsqueda de sentido y la imposibilidad de retornar a un estado de armonía - hacen que Operación masacre pueda ser leída como novela de testimonio: testimonio, porque su universo es el de la vida nuda; novela, porque ese universo impone la necesidad de buscar el sentido de la vida (FOGLIA, 2005, p. 12)

Vale ressaltar que mais do que afirmar que *Operación Masacre* é Testemunho, a autora lhe confere o gênero Romance de Testemunho. O conceito de romance usado pela pesquisadora está embasado em Lukács⁷⁷, o qual defende que faz-se necessária a criação de formas literárias para representar o sujeito moderno, por ele denominado sujeito fragmentado. Nos modos de leitura do livro *Operación Masacre* apresentados por ela, aparecem majoritariamente os gêneros Não-ficção e Testemunho (relacionados ao jornalismo) e o Policial (associado à literatura). Para a pesquisadora, tais leituras são insuficientes, como sustenta:

De este panorama de la crítica que he sumariamente presentado, surge que, cuando se le reconoce a *Operación Masacre* su carácter ficcional (lectura que no es hegemónica, como he intentado mostrar al comentar la interpretación de Ford), este reconocimiento va de la mano de su inclusión dentro del género policial. Según creo, éstas lecturas resultan insuficientes para dar cuenta de la complejidad de los mecanismos y las tensiones involucradas en la composición de la obra, como la búsqueda desesperada de una forma adecuada para relatar ciertos acontecimientos cuya violencia los vuelve esquivos a la representación. (FOGLIA, 2005, p. 35)

⁷⁷ LUKÁCS, Georg. [1965]. **A teoria do Romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: editor 34, 2000. Para o autor, o conceito de romance se relaciona com a crise da noção de sujeito, já mencionada como característica do gênero Testemunho. Desse modo, o personagem do romance retrata um sujeito que está em constante crise entre o eu individual e interno e o eu a ser mostrado ao mundo exterior, que é um mundo de automação, em que o capital leva as pessoas a distanciarem-se do eu interior. Os personagens do romance moderno entram constantemente em confronto de ideais com o mundo capitalista, levando-os à desilusão. Entretanto, o autor não deixa de considerar a importância das formas narrativas para compor tais romances. Conceitualmente, em um romance, sabemos que os personagens evoluem. É por isso que nos mantemos na leitura, pois como veremos adiante pretendemos observar a evolução destes no espaço-tempo. Contudo, a nosso ver, apesar de Walsh ser enquanto personagem a representação do sujeito pós moderno, veremos que ele não evolui no espaço-tempo assim como seus personagens, de modo que não concordamos inteiramente com a concepção de que o livro pode ser lido como romance. Esse conceito de evolução do personagem será trabalhado a partir da concepção do próprio Lukács em seu texto “Narrar ou descrever?”, conforme será explanado.

A nosso ver, essa busca desesperada por uma forma que torne possível a representação da violência, ressaltada pela pesquisadora, revela uma preocupação estética por parte de Walsh, o que se mostra significativo diante dos questionamentos levantados ao longo desta dissertação, tais como a autofiguração dele, por exemplo,

Foglia (Op. Cit.) considera a tensão entre autor e leitor essencial diante do compromisso que aquele tem para com este. A linguagem simples prende o leitor à narrativa. Ao mesmo tempo, a voz do narrador opina, comenta, seleciona, ordena as informações. Diante dessas considerações, a pesquisadora diferencia o “taxar definitivamente” do “ponderar”, pois demonstra que, em *Operación Masacre*, os termos usados são ponderados, por exemplo, “me pareció”, “puede ser”, “costuma ser”.

Além disso, para ela, o narrador construiu o modo como Walsh partiu da incredulidade para a crença na história dos fuzilados, apresentando-se como alguém que também pensou serem mentiras, mas pôde comprovar tal verdade (p. 48). Vemos que nesse sentido, o autor antecipou o pensamento dos leitores em relação à possibilidade de descrença. Outros aspectos relevantes apontados por Foglia (Op. Cit., p. 53-54) são as metáforas usadas por Walsh para retratar a crueza da morte e os comentários deste em relação aos perigos que passou. Diante disso, afirma: “la narración también oscila entre el relato de lo personal individual, es decir, de las propias sensaciones y lo que está estrictamente relacionado con la investigación” (FOGLIA, 2005, p. 54).

Como características do Testemunho, a autora também cita a sobreposição de vozes (p. 56-57) e os fragmentos de memória, exemplificados na narrativa sobre Garibotti⁷⁸, em que as fotografias na parede representam tais fragmentos. Outro aspecto do Testemunho demonstrado pela pesquisadora é a pluralidade de vozes usada pelo narrador, como nos explica: “Para reconstruir y reconocer el universo de los protagonistas, el narrador va ocupando diferentes sitios en relación a ellos, a los hechos y a la escritura: observa el mundo desde el lugar de las víctimas, confunde su voz con la de las personas que entrevistó” (Op. Cit., p. 56).

Ademais, ao retratar o episódio de Don Horacio⁷⁹, a pesquisadora reflete sobre a sensação de ruptura que se intensifica mediante à violência. Para ela, a elaboração estética, no

⁷⁸ Garibotti é um dos personagens de *Operación Masacre*. A cena ocorre a partir da descrição do cenário da casa deste personagem feita por Walsh. A pesquisadora se refere especificamente aos retratos que estão na casa do personagem e que são mencionados pelo narrador.

⁷⁹ Personagem de *Operación Masacre*, cuja cena mostra o momento de sua quase morte, analisada no primeiro capítulo desta dissertação. Foglia faz referência a este momento da narrativa.

primeiro capítulo, perde-se, uma vez que são usados clichês e outros termos pouco elaborados para retratar a cena, como explica:

Esta manera de anunciar los hechos, usando clisés, se repetirá hasta el final. Son fórmulas típicas de las crónicas policiales que le imprimen un quiebre, una ruptura, desde el punto de vista lexical, a la forma del relato; es como si el narrador estuviese indicando la dificultad de nombrar la violencia, de poetizarla, de representarla con una cierta armonía o con una belleza que no tiene; todas las veces se siente un extrañamiento estético frente a esa forma de nombrarla. (Op. Cit., p. 67-68)

Nesse sentido, a pesquisadora também afirma que Walsh faz uso do discurso indireto livre para retratar os fatos, como a busca de uma melhor maneira de construí-los (Op. Cit., p. 94). Além disso, para ela, a própria disposição do livro é fragmentada. Foglia ainda sustenta que no momento do disparo de tiros, por exemplo, fragmentam-se os personagens que estão no lixão. Ademais, cada personagem terá seu ponto de vista focalizado acerca da história, como nos explica Foglia (Op. Cit., p. 105):

El movimiento comenzado en “La matanza”, el de reservar un espacio para cada una de las víctimas, se repetirá hasta el fin de “Los hechos”; aunque, a diferencia de la primera parte, cada capítulo estará dedicado a más de un protagonista, con un título que parece representar solo un fragmento del capítulo.

Em seguida, a pesquisadora reflete sobre a não linearidade do livro, como nos explica:

La narración no es lineal; está construida con avances y retrocesos temporales y espaciales al ritmo de la desorientación producida por el fusilamiento. Así como los prisioneros salen tambaleantes y aturdidos del basural para volver a sus vidas, así también es la narración, marcada por detalles y explicaciones que intentan volver, recuperar lo conocido; como si el contacto con lo familiar pudiese devolver a un lugar seguro y de equilibrio. Por eso, en toda esta parte, reconoceremos recursos de escritura ya usados anteriormente en *Operación Masacre*, pero ahora produciendo otro efecto: acentúan el movimiento de la narración de llamar la atención sobre las técnicas. (Op. Cit., p. 107)

Outra justificativa que enquadre o livro no gênero Romance de Testemunho, apresentada pela autora, é exposta no momento do fuzilamento sob a perspectiva de Horacio di Chiano. Foglia assevera que através da instabilidade da voz narrativa, faz-se a tensão entre realidade e ficção (p. 112). Momento este em que também podemos ver na tentativa de

representação dos processos psíquicos, caráter que a pesquisadora não explicita com tais palavras, ainda que faça referência ao processo.

Vemos ainda a amálgama de diferentes linguagens, quando um irmão de Lizaso vai procurá-lo nas delegacias ou quando a esposa de Rodríguez vai à delegacia e é destrutada por ser analfabeta, como demonstra a pesquisadora:

La indignación frente al abuso perverso de las instituciones queda registrada en descripciones y opiniones del narrador; el lenguaje es asertivo y la adjetivación clisé, que antes remitía a la crónica policial, ahora es un indicador de la insuficiencia de palabras para nombrar la violencia que se ejerce sobre los familiares de las víctimas. [...] Tal vez, también sea la indignación lo que mueva al narrador al uso más frecuente de segmentos dramatizados para diálogos en los que interviene algún policía. [...] La contundencia, el poder de síntesis y, en este caso, la precisión que traen las frases cortas, recreadas en estilo directo, sumadas a la ironía ponen en lugar destacado la crueldad policial. (FOGLIA, 2005, p. 118)

Vemos, portanto, que no que concerne ao gênero Testemunho, Foglia demonstra em suas análises as justificativas para tal modo de leitura. Ela ainda menciona o caráter policial da obra como visão majoritária que associa o policial ao ficcional.

Ainda em relação às características do gênero Testemunho, Foglia (2005, p. 124) mostra em sua tese a justaposição de vozes como característica presente em *Operación Masacre*, considerando a tensão existente entre a voz do autor e a voz do narrador, como assevera:

Otro movimiento es el del narrador que, buscando dar cuenta de los hechos, prueba diferentes perspectivas: la de las víctimas, la de los victimarios y aun la propia, en sus varias instancias asociadas: la de narrador-periodista, la de narrador-autor. Esos ensayos de lugar de enunciación producen una tensión entre las diferentes instancias de la voz narrativa: entre el lugar del narrador y el de la voz del autor; se produce una inestabilidad de voces.

Ademais, ela demonstra a importância da diferença de pontos de vista para explicitar um movimento de resistência ao discurso autoritário, como afirma:

La multiplicidad de perspectivas y la inestabilidad de las instancias del narrador, al dejar al descubierto - con fisuras y grietas - los rastros de construcción del punto de vista de la narración, explicitan un movimiento de resistencia al discurso autoritario, aparentemente sólido, de las instituciones del Estado. (p. 124)

Vimos, portanto, que a pesquisadora explicita a maior parte das características do Testemunho, enquanto gênero, presentes no livro *Operación Masacre*. E, para demonstrar sua afirmação de que Walsh busca encontrar uma forma para relatar a violência, ela cita o capítulo “La evidencia”, como sustenta:

Así, “La evidencia” es un “capítulo” más en la búsqueda por encontrar una forma de relatar la atrocidad del fusilamiento; el narrador, al comparar la Argentina de la Revolución Libertadora con la Alemania nazi, ya en 1964, percibe que por detrás de esa matanza hay algo más que actos individuales, aunque todavía le sobre un resto de creencia en la justicia.

Nesta dissertação, discordamos da ideia de que Walsh buscava pela melhor forma para retratar a violência, pois, como refletimos, são muitas as formas que ele usa advindas das técnicas ficcionais da literatura já existentes quando Walsh publica seu livro. Desse modo, a nosso ver, em vez de buscar por uma forma, o autor parece se apropriar de formas existentes para alcançar determinado público-leitor. Além disso, como veremos em Seligmann-Silva (2003)⁸⁰, a ficcionalização ajuda a representar essa realidade, ela é que leva ao leitor a experiência do sensível. Diante da afirmação do autor, interpelamos: se a ficção necessita da verossimilhança, não seria esta também característica da ficcionalização do relato de Walsh?

Por fim, indagamos: o que significa exatamente essa busca pela melhor forma de representação, referida pela autora? Nosso questionamento nos levou a buscar pelo que se entende em Literatura por modos de representação. Por isso, acreditamos que é importante esclarecer esse aspecto para compararmos como este se assenta sobre *Operación Masacre* em comparação com a forma usada em cenas de violência representadas pelos gêneros Não -ficção e Testemunho, como analisaremos adiante, conforme mencionado.

Essas são, portanto, as leituras encontradas acerca do modo como Walsh foi lido dos anos 70 aos anos 2000. Após os anos 90, encontramos um maior número de textos sobre *Operación Masacre*. Acreditamos que isso é simbólico diante do cenário político da Argentina, pois com o fim de regimes ditatoriais há maior facilidade em se retratar essa parte da História.

⁸⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: ____ (org.) **História, memória, literatura**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

Pretendemos a seguir demonstrar o que é e como se consolidou o gênero Testemunho (majoritário nos modos de leitura encontrados), a fim de verificarmos as justificativas de Foglia (2005) que se assentam sobre esse gênero.

O conceito de Testemunho advém do Prêmio Casa das Américas, que, em 1970, passou a designar a categoria como gênero, aceitando textos que tivessem documentos, provas fidedignas e qualidade literária, como requisitos para aceitação destes. (De Marco, 2004, p. 46).⁸¹

Segundo De Marco (Ibidem), o testemunho se caracteriza de forma marcante por seu ideal de compromisso político, em que:

[...] o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da História. O letrado – editor/organizador do texto – é solidário e deve *reproduzir fielmente* o discurso do outro; este se legitima por ser representativo de uma classe, uma comunidade ou um segmento social amplo e oprimido⁸². (Grifos nossos)

Os oprimidos, aos quais se refere a citação, são os sobreviventes do holocausto e das ditaduras ocorridas na América Latina a partir da segunda metade do século XX, ambos representados como vítimas da violência de Estado. Conforme as considerações acerca das características do gênero Testemunho, a voz desses sobreviventes foi calada pela violência, de modo que retratar o trauma faz-se impossível.

Nesse sentido, considerando-se o conceito de trauma da psicanálise freudiana, os sobreviventes teriam dificuldades para relatar a violência e esta pode soar dura e inverossímil

⁸¹ De MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**: revista de cultura e política. Nº 62, São Paulo, 2004. p.45-68.

⁸² Embora nosso objetivo seja deslindar o conceito de Testemunho, queremos destacar que em relação aos aspectos desse gênero, – aclarados pela pesquisadora de maneira enriquecedora –, acreditamos que é importante ressaltar que, no segundo capítulo desta dissertação, demonstramos que essa “reprodução fiel” da voz do outro é questionável, uma vez que, por exemplo, em relação à voz de Marcelo, refletimos sobre o apagamento do discurso direto deste para apresentá-lo conforme a “verdade” de cada suporte. A nosso ver, considerar a ideia de reprodução *fiel* do “real” sem conjecturar a inexistência de neutralidade discursiva, é no próprio conceito uma infidelidade, pois a reprodução deste “real” será a reprodução da verdade do narrador, a qual não é neutra, como já mencionado nesta dissertação. Evidentemente concordamos que é importante a existência de textos que combatam o poder hegemônico, tais como o livro de Spivak, *Pode o subalterno falar?* Em que a autora indiana reflete sobre o apagamento social da voz de minorias como mulheres e negros. Mas é preciso demarcarmos, no campo do discurso, que essa fidelidade da voz do outro é inexistente, uma vez que a representação do discurso dos subalternos depende da interpretação do autor implícito e da crença do leitor, como vimos. Além disso, precisamos considerar que, no gênero Testemunho, a necessidade de ficcionalização exigirá do escritor que ele mobilize na narrativa alguns elementos no espaço-tempo, a fim de representar a violência sofrida pelos personagens.

dependendo do modo como é narrada. Ademais, há a possibilidade de não haver um total resgate da memória por parte de quem relata, tornando a representação fiel impossível. Além do fato de que alguns sobreviventes não se sentiam confortáveis para narrar a violência porque eles sentiam culpa de haver sobrevivido.

Desse modo, a literatura enquanto representante do “real” retratado pela violência de Estado, – cuja representação se diferencia da “realidade” representada pela literatura realista e naturalista –, deve ser compreendida como arte que retrata de um acontecimento que resiste à representação. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373)

Nesse sentido, recordamos as palavras de Adorno, sobre esse aspecto relacionado à escrita literária:

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava narrar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. (ADORNO, 2003, p.56)⁸³

Para o autor, sem a organização e a articulação estética, próprias da literatura, seria impossível fazer um bom relato que prendesse o leitor à narrativa. Além disso, como assevera Olmos: “no testemunho direto da experiência acabam as possibilidades de arte” (OLMOS, 2012, p.135)⁸⁴. Isso significa que mesmo que o fato bruto seja comovente, a arte consiste em mais do que retratá-lo, pois ela nasce da elaboração da narrativa de modo que esta logre representar a violência sofrida pelo oprimido social. A nosso ver, para que seja possível tal representação, é fundamental que o autor se utilize de técnicas que possam encurtar a distância entre o fato bruto, – ou seja, a violência sofrida pelas vítimas da violência de Estado –, e o leitor. Mas, para que isso seja possível, é essencial a existência da voz do letrado, legitimado como narrador capaz de compor essa narrativa de testemunho, como vimos.

Entretanto, como já mencionado nesta dissertação, a literatura, ao representar o “real”, não é a realidade, mas representação discursiva desta, de modo que, nesse sentido, torna-se

⁸³ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In **Notas de literatura I** (tradução de Jorge de Almeida). São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2003.

⁸⁴ OLMOS, Ana Cecília. Narrar no pós ditadura (ou do potencial crítico das formas estéticas). In: **Escritas da violência, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina** / Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Francisco Foot Hardman (Orgs.). – Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

ficcional, ou melhor, ficcionalizada. Diante desse ideal de uma representação fiel da realidade, se perfaz a tensão existente entre real e ficção, que também é encontrada no gênero Testemunho. Para Seligmann-Silva (Op. Cit., p. 375): “esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para representá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura”.

Para o autor (Op. Cit), o importante no gênero não é o documental, que representaria a verdade dos fatos. Mas a força do testemunho ao representar a violência de Estado vivida por cidadãos que não têm voz na sociedade. Como exemplo, o autor cita o livro *Fragmentos*⁸⁵, cuja história é a de um sobrevivente do holocausto. O livro continha caráter autobiográfico e causou repercussão quando seu autor afirmou que não era judeu nem havia passado pelos campos de concentração enquanto prisioneiro. Conheceu-os apenas como turista e estudioso. Contudo, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 377):

[...] essa obra merece atenção por parte dos estudiosos, sobretudo devido a sua inegável força. A recepção espetacular que esse livro teve – em pouco tempo ele se tornou uma referência obrigatória nos *Holocaust-studies* – só pode ser justificada pela conjunção única presente nessa obra entre encenação do trabalho da memória e imagens mais fortes jamais descritas pelos verdadeiros sobreviventes.

Conforme o autor, inclusive, “a força dessa obra advém do fato de ela ser fictícia: as pessoas realmente passaram pelo que o autor descreve” (SELIGMANN-SILVA, Op. Cit., p. 378). Sendo assim, conforme defende o pesquisador, os sobreviventes seriam incapazes de narrar o ocorrido a partir do olhar do poder hegemônico, ao qual se refere como “o olhar da medusa”. Destarte, apenas um estudioso e erudito poderia, nesse sentido, narrar minuciosamente os detalhes a partir da coleta de diversos testemunhos e documentos.

Vemos, nesse contexto, que a ficcionalização dos fatos é bem aceita no gênero. Esta parece ser a forma mais apropriada para se retratar o que é considerado inenarrável devido ao trauma. Ainda conforme Seligmann-Silva (Op. Cit., p. 382-383):

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas uma espécie de manifestação do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constituiu a literatura é *marcada* pelo ‘real’ que resiste à simbolização. Daí a categoria de o *trauma* ser central para compreender a modalidade de ‘real’ que se trata aqui. (Grifos do autor)

⁸⁵ WILKOMIRSKI, Benjamin. **Fragmentos**. Memórias de uma infância 1939-1948, São Paulo: Iluminuras, 1998.

O que nesta dissertação de mestrado nos parece essencial questionar é o que se considera a manifestação do “real” como diferente da imitação deste. Sabemos que recursos como imitação e verossimilhança são fundamentais para a elaboração estética de um texto, como mencionado no segundo capítulo. Como, então, transpor esse “real”? Ou seja, quais elementos característicos de textos literários são usados pelo gênero Testemunho para transpor esse “real”?

Em busca de respostas a tais questionamentos, encontramos algumas características relevantes sobre a definição do gênero. Para De Marco (2004, p. 61)

Na bibliografia sobre a literatura de testemunho, e nas obras da historiografia de diversas literaturas, nota-se a ausência da associação entre ela e a literatura moderna. Considere-se que nas histórias de diferentes tradições literárias há um consenso quanto a certos traços do perfil do texto moderno, nucleados em torno da exploração estética das propostas de várias vanguardas objetivada em alguns procedimentos: a fragmentação, a exposição da prevalência da forma, a pluralidade de vozes, a justaposição de imagens ou pontos de vista, a ruptura com a ilusão realista, os ensaios de representação dos movimentos psíquicos, o amálgama de diferentes linguagens etc. Nestes vários procedimentos pulsam uma aversão à linearidade ou à referencialidade e uma tendência a representar a crise da noção de sujeito no mundo da automação, da técnica e dos meios de comunicação de massas.

Os procedimentos de construção propostos pelas diferentes vanguardas que talham o perfil da literatura moderna estão na literatura de testemunho, certamente de modo singular em cada obra, e são importantes na constituição de sua eficácia estética (Ibidem). Para tentar melhor definir o gênero, De Marco (Op. Cit, p. 50) resgata o conceito de Manuel Galich,⁸⁶ o qual , conforme assevera, definiu o gênero pelo avesso:

[...] é diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia. O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social. GALICH, 1995 apud De Marco, 2004, p.50)

⁸⁶ GALICH, M. “Para una definición del género testimonio”. En: Casa de las Américas. Año XXXVI, Nº 200, La Habana, julio-septiembre de 1995.

Dentre as características apresentadas pela pesquisadora sobre o gênero Testemunho, pretendemos verificar quais destas características estão ou não presentes no livro de Walsh, conforme os autores que defendem que este é o gênero mais adequado para definir *Operación Masacre*.

Para De Marco (Op. Cit., p. 47), por exemplo, *Operación Masacre* é romance testemunho ou pseudo-testemunho:

O outro tipo seria o romance-testemunho ou o pseudo-testemunho cujos paradigmas são *Operación masacre* (1956), de Rodolfo Walsh, e *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska. Aqui, seguindo os passos do *New Journalism* norte-americano, o autor mobiliza elementos de composição da ficção para recriar eventos violentos a partir de relatos de testemunhas e de vários tipos de documentos.

Apesar de a autora se referir ao livro nesse texto, ela não se aprofunda neste aspecto. A partir de tais conceitos aqui mencionados acerca do gênero, pretendemos analisar quais são as características deste que estão ou não presentes em *Operación Masacre*, de acordo com as definições e as características do gênero aclaradas adiante.

3.1.2. As leituras acadêmicas que optam pelo entendimento como Não-ficção

São muitos os textos que citam a tensão entre literatura e jornalismo presente nas nomenclaturas de gênero atribuídas a *Operación Masacre*. Dentre estas encontramos: “Hojitas

gremiales”⁸⁷, Notícias⁸⁸, Não-ficção⁸⁹, Reportagem⁹⁰, Crónica periodística⁹¹, Notas⁹², Relato autobiográfico ou Testemunho autobiográfico⁹³, Pseudo-testemunho ou Testemunho⁹⁴, Romance-reportagem de investigação⁹⁵, Testemunho⁹⁶. Entre as leituras específicas sobre os modos de leitura do livro que abordamos neste capítulo, há duas autoras que não diferenciam

⁸⁷ FERRO, Roberto. *Operación Masacre: investigación y escritura*. En: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

⁸⁸ (Ibidem); RAMA (Op. Cit.)

⁸⁹ ADOUE, Silvia Beatriz. *Operación Masacre: relato de una conversación o el Elogio de la vergüenza*. En: **Cadernos PROLAM/USP** (ano 3 – vol. 1 – 2004), p. 125-138.; BOCCHINO, A. et al. **Rodolfo Walsh: del policial al testimonio**. Mar del Plata, Estanislao Balder, 2004.; _____. Cuando la escritura es una cuestión de fondo. In: **Revista Oficios Terrestres**, nº 20, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44840>. Acceso en 30 de mayo de 2018.; LUPO, Rogelio García. El lugar de Walsh. En: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

⁹⁰ ROMANO, Eduardo. Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh”. En: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.; FERRO (Op. Cit.)

⁹¹ DE GRANDIS, Rita. La escritura del acontecimiento: implicaciones discursivas. En: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

⁹² LAFFORGUE, Jorge. Informe para una biografía. En: **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

⁹³ VEGA, José Fernandes. La narración de la justicia en Rodolfo Walsh. In: **Centro de Investigaciones Éticas** (UBA) – Disponible en: https://mafiadoc.com/la-narracion-de-la-justicia-en-rodolfo-walsh-jose-fernandez-caia_5a2c1a671723ddd0e4505401.html acceso en 24 de junio de 2018.

⁹⁴ De MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova: revista de cultura e política**. Nº 62, São Paulo, 2004. p.45-68.

⁹⁵ ADOUE, Silvia Beatriz. **Operación Masacre: relato de una conversación o el Elogio de la vergüenza**. En: **Cadernos PROLAM/USP** (ano 3 – vol. 1 – 2004), p. 125-138

⁹⁶ RAMA (Op. Cit.); PIGLIA (Op. Cit.); VIÑAS (Op. Cit.); FOGLIA (Op. Cit.); ADOUE (Op. Cit.); SÁNCHEZ (Op. Cit.);

AGUILAR, G. M. Rodolfo Walsh: escritura y Estado. En: **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. VV.AA. Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.;

ALABARCES, Pablo. Walsh: dialogismos y géneros populares. En: **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. VV.AA. Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.;

CRESPO, Bárbara. “Rodolfo Walsh: acerca de Kafka y el lugar común”. En: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.;

FERRO, Roberto. “La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio”. En: Historia crítica de la literatura Argentina. La irrupción de la crítica. Dirigida por Noé Jitrik, directora del volumen Susana Cella. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.; REDONDO, N. S. **El compromiso político y la literatura**. Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977. La Pampa, Amerindia, Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

os gêneros Testemunho e Não-ficção: Bocchino (2007)⁹⁷ e Sánchez (1992)⁹⁸. Esse aspecto foi importante para repensarmos essa associação de ambos os gêneros como se fossem sinônimos, como descrevem as pesquisadoras:

Es imprescindible poner de relieve que la producción considerada ficcional no puede pensar-se por separado de la producción llamada de “no ficción” o “testimonial”. (BOCCHINO, 2007, p. 57)

Cuando se considera el género no-ficcional — o testimonial — predominan las perspectivas que lo ven como una forma híbrida, como una variante de la crónica periodística en la que pueden reconocerse algunas técnicas literarias. Suele leerse en función de su dependencia de los acontecimientos que narra, como un reflejo de un referente externo del que intenta dar cuenta lo más fielmente posible, y por la misma razón también se lo ve como un género político. (AMAR-SÁNCHEZ, 1994, p. 205)⁹⁹

Por esse motivo, acreditamos que seria importante comparar as características de cada gênero, conforme o exposto nesta dissertação, antes de analisarmos os modos de leitura referidos a *Operación Masacre*.

Como vimos, de acordo com De Marco (2004, p. 61), as características que compõem o gênero Testemunho são: a fragmentação, a exposição da prevalência da forma, a pluralidade de vozes, a justaposição de imagens ou pontos de vista, a ruptura com a ilusão realista, os ensaios de representações dos movimentos psíquicos, a amálgama de diferentes linguagens, a não linearidade ou não referencialidade e a crise da noção de sujeito no mundo da automação, da técnica e dos meios de comunicação.

Já conforme Lima (2009, p. 208)¹⁰⁰, o gênero Não-ficção apresenta os seguintes aspectos: o sumário, a construção cena a cena, presença de diferentes pontos de vista, metáforas e figuras de retórica, uso moderado de citações diretas, apresentação de referências documentais sólidas, as quais possam ser claramente identificadas e o uso da verossimilhança como recurso capaz de representar a realidade por meio da descrição de detalhes das cenas, dos personagens

⁹⁷ BOCCHINO, Adriana. Cuando la escritura es una cuestión de fondo. In: **Revista Oficios Terrestres**, nº 20, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44840>. Acceso en 30 de mayo de 2018.

⁹⁸ SÁNCHEZ, Ana María Ámar. El relato de los hechos. In: Rodolfo Walsh: testimonio y escritura. Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

⁹⁹ SÁNCHEZ, Ana María Ámar. El sueño eterno de justicia. In: Nuevo texto crítico, col. VI, N. 12-13. Jul/1993-Jun/1994.

¹⁰⁰ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4.ed. São Paulo: Manole, 2009.

etc. Diante dessa exposição comparativa entre os dois gêneros, acreditamos que é imprescindível destacar alguns aspectos.

Primeiramente, a pluralidade de vozes e de pontos de vista, característica que aparece nos dois gêneros, não explicita se há diferença no uso dos procedimentos quando a narrativa é em primeira ou em terceira pessoa. Mas, o gênero Não-ficção, conforme Wolfe (2005) prefere o uso do narrador em terceira pessoa, como vimos no segundo capítulo.

Em segundo lugar, considerando-se que em quantidade são diferentes as características de cada gênero, podemos conjecturar que não podemos tratá-los como sinônimos. Como veremos, algumas características de ambos convergem, outras não.

Além disso, o gênero Não-ficção parece valorizar o documental (acreditamos que isso se deva ao processo de investigação essencial para o jornalismo e para os romances policiais), enquanto o Testemunho parece enaltecer os relatos, considerando fundamental a memória dos sobreviventes para representar violência de Estado em seus textos.

Ademais, as regras do gênero Não-ficção são claramente espelhadas na literatura, pois são usadas técnicas da ficção, como vimos no segundo capítulo desta dissertação. Aproximar-se da literatura, inclusive, era o objetivo dos escritores de Não-ficção. Quanto ao modo de representar a realidade, no gênero Testemunho valoriza-se o caráter ficcional das obras, sob a justificativa de ser impossível descrever o trauma. Por isso, De Marco (2004) considera que o gênero propõe uma ruptura com a ilusão realista.

Nesse sentido, os dois gêneros divergem, pois a Não-ficção, como já mencionado, valoriza as técnicas literárias, tais como a verossimilhança e a mimese para representar a realidade; enquanto no Testemunho, essas técnicas, – as quais foram marcas representantes dos escritores do Realismo e do Naturalismo –, são rechaçadas como forma para representar a violência, pois consideram a técnica insuficiente para retratar o caráter irrepresentável desta.

Acreditamos que a diferença entre o modo como os dois gêneros conceituam a forma representante da realidade pode estar relacionado com a mudança da visão acerca dos conceitos de “Realismo” e de “Realismo Refratado”, explicados por Pellegrini¹⁰¹, em que o primeiro alude aos conceitos aristotélicos de *mimesis* e de verossimilhança, utilizados para representar, na literatura do século XIX, a classe burguesa; enquanto o segundo está associado à crise de

¹⁰¹ PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007.

representação dos sujeitos mediante à modernidade. Estes pertencem a uma classe social mais baixa e, diante de uma nova realidade social (Modernidade, Guerras Mundiais), é preciso novo posicionamento do escritor, pois como nos explica a autora:

Este não consegue mais interpretar as ações, situações e caracteres com a segurança objetiva de antes; ele não é mais a instância suprema; esta passa a ser a consciência das personagens, que tudo observa, sente, transforma e refrata, instaurando-se aí a “crise da representação”, cuja expressão aguda são as vanguardas. O monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento, são quase o ponto final do percurso empreendido pela *mimesis*, e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e representáveis, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana. (PELLEGRINI, 2007, p. 146)

Por fim, o gênero Não-ficção não propõe a fragmentação. A nosso ver, isso está relacionado ao fato de a consolidação do gênero haver ocorrido nos Estados Unidos. Nesse sentido, apesar de existir a temática da violência representada pelos jornalistas dos anos 60, não podemos equipará-la à violência de Estado ocorrida na Europa e na América Latina. Por isso, acreditamos que o político seja um elemento essencial que diferencia os dois gêneros. É certo que, de modo geral, a violência é impactante. Mas, em se tratando de violência em massa, sobretudo após torturas, a comoção se intensifica, sobretudo quando esta advém do Estado contra seus cidadãos.

Diante de tais comparações, como considerar que os dois gêneros são sinônimos? Vimos, portanto, que igualar a Não-ficção e o Testemunho não é possível diante das divergências existentes entre eles. Pretendemos, em seguida, apresentar as justificativas das autoras mencionadas no início deste capítulo para considerar a tensão entre jornalismo e literatura em *Operación Masacre*, e buscar quais as razões para considerá-lo como Testemunho ou como Não-ficção tratando os dois gêneros como sinônimos na obra de Walsh.

Bocchino (2007)¹⁰², em seu texto “Cuando la escritura es una cuestión de fondo”, expõe um resumo de sua tese “Del Policial al Testimonio” (2004), na qual aborda a questão genérica de *Operación Masacre* sob o olhar da tensão entre jornalismo e literatura.

Nesse sentido, a autora resgata os conceitos bakhtinianos de gêneros primários e secundários que, para ela, não estão distantes da convenção aristotélica que os divide em

¹⁰² BOCCHINO, Adriana. Cuando la escritura es una cuestión de fondo. In: **Revista Ofícios Terrestres**, nº 20, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44840>. Acceso en 30 de mayo de 2018.

épico/narrativo, lírico e dramático. No âmbito acadêmico, conforme a pesquisadora, textos que não se enquadram nas taxionomias tradicionais são subjugados em sua qualidade literária, mas o interessante é trabalhar os discursos, pois estes colocam em questão a norma e os usos estabelecidos, o que permite explicar o movimento e a densidade de outros discursos que não são alheios ao movimento e à densidade da História argentina (Ibidem).

Bocchino ressalta que uma definição de gênero (literário) carrega um conceito de literatura, e essa noção de gênero, em cada época, determina o que se deve entender por esta: “Así, no queda más que remitirse a los textos para observar como funcionan desafiando clasificaciones y produciendo, entonces, nuevos géneros.” (Ibidem). Estes, conforme a autora, são mal chamados de gêneros menores, nos quais poderíamos, conforme afirma, enquadrar as produções de Walsh.

Entretanto, ela assevera que a desarticulação ocorre em comparação aos gêneros supostamente maiores, o que desestabiliza uma hierarquia. Nesse sentido, a pesquisadora opta por considerar o conceito de gênero menor, assentando-se na perspectiva de Sontag (1967, apud BOCCHINO, 2007, p. 55), que foi uma das primeiras a considerar o chamado gênero menor como constituição de uma cultura, ainda que esta atribuição cultural tenha sido consolidada por autores como Gramsci ou Benjamin, os quais talvez sejam “los que permitan leer políticamente el entramado de género, posicionamiento de autor, previsión de lector, y mercado y formación cultural en el desarrollo de un proceso histórico”.

Nesse sentido, a autora resgata a proposta de Ludmer¹⁰³ (1984, apud BOCCHINO, Op. Cit., p 56) sobre os gêneros, a qual problematiza o uso destes em um debate social, o que, para a pesquisadora, é esclarecedor no que concerne a *Operación Masacre*; pois, dessa forma, é possível entender o lugar cultural da literatura e o valor da canonização no cruzamento entre a literatura e o campo econômico sócio-institucional, conforme sustenta:

Hacer foco sobre la producción de Walsh contribuye a ese debate: trabajar un objeto diverso al que acostumbran las teorías y críticas de la literatura tradicionales formaliza una mirada culturalista desde las herramientas aportadas por el entrenamiento clásico en el análisis literario. El enfoque de la teoría crítica de la cultura observa los llamados géneros menores dentro del sistema de signos que es la cultura porque recrean, a nivel estrictamente discursivo, las polémicas de centro y periferia, dominante y dominado, subalternidad, multiculturalismo, hibridación, posmodernidad o desjerarquización. (BOCCHINO, Op. Cit., p. 56)

¹⁰³ LUDMER, J. Un género es siempre un debate social. En: **Lecturas críticas** Nº 2, Buenos Aires, marzo de 1984.

A autora também assevera a necessidade de se considerar meios de produção e de consumo no surgimento de um gênero, pois o gênero que esteja em seu auge é mais facilmente aceito no momento de constituição do que após a sua normalização. Esse aspecto é, conforme afirma:

Hecho que se ve con claridad en los géneros de frontera como el caso de la “no ficción” o el “testimonial”: le roba algo a la novela pero también a la crónica periodística y, entonces, da lugar a la formación de otro género. Pero también introduce un nuevo elemento: el lector como actor privilegiado y, con él, el pacto básico de la producción del discurso literario que regula relaciones e instituye las reglas del género. Las obligaciones contractuales presuponen variables históricas en el autor, el texto y el lector, cuya combinación produce la formación discursiva que llamamos género. (BOCCHINO, Op. Cit., p. 56)

Por esses motivos, ela conclui que não é possível definir os gêneros de maneira definitiva, já que há “obrigações contratuais” que consideram todos esses aspectos e já que a mudança de qualquer um destes pode implicar em uma nova forma de leitura. Para Bocchino (2007), Walsh teve sucesso ao manejar os códigos da indústria cultural argentina nos anos 60, pois hibridizou o policial à sua prática jornalística: “Hay que pensar que sobre las estrategias del policial armará los relatos de la llamada no ficción o testimonio” (BOCCHINO, Op. Cit., p. 58).

Para demonstrar isso, Bocchino (Op. Cit) compara os procedimentos usados por Walsh, no conto policial “Tres portugueses bajo um paraguas (sin contar el muerto)”, de 1953¹⁰⁴, em que, conforme assevera encontram-se as mesmas estratégias utilizadas em *Operación Masacre*”, inclusive a diagramação:

[...] primero los personajes, después los hechos, más tarde la confrontación de testigos, de discursos, de elementos materiales, la trampa frente al delincuente y, finalmente, la explicación desde la producción de sentidos por la puesta en relación de los datos que hace el narrador/periodista/detective. También, la posibilidad del juego con dos interpretaciones a la vez que, obviamente, dan dos resultados diferentes, fundamentando el error en la mala lectura del indicio. (BOCCHINO, Op. Cit., p. 59).

Nesse sentido, para a pesquisadora (2007, p. 60), desde o *boom* pode-se fazer uma leitura literária de *Operación Masacre* e das reescritas do livro, inclusive, há espaço para um novo tipo

¹⁰⁴ WALSH, Rodolfo. Tres portugueses bajo um paraguas (Sin contar el muerto). In: _____ **Variaciones en rojo**, Editorial De la Flor, Buenos Aires. 1953.

de leitor, não apenas em sua possibilidade estratégica, como também em uma leitura de literatura tradicional, que privilegia a “literaturização” dos aspectos relacionados à informação.

Para autora:

En definitiva, las operaciones que Walsh realiza en la escritura se sostienen, tanto en el relato policial como en el testimonial o en la nota periodística, sobre la misma preocupación: lo “real”, cómo contarlos, cómo hablar de la verdad y no de lo creíble, cómo conseguir que el lector racionalmente pueda elaborar su versión, tome conciencia y, por lo tanto, actúe. En verdad, el lector se obliga a participar activamente por una cuestión de confrontación con los datos, evidencias e interpretaciones que apuntan a la idea de verdad y no a la de ficción o verosimilitud. (BOCCHINO, 2007, p. 60)

Diante de tais procedimentos, portanto, a escrita do livro *Operación Masacre* se constitui tanto para o autor como para o leitor. Usar da ficção e do testemunho como técnicas frente ao real é não só um exercício de escrita, como também uma *práxis* revolucionária que constitui uma relação entre o que se sucede e o que se diz, e como se diz o que se diz e, então, sucede. (BOCCHINO, Op. Cit., p. 60).

Já, no livro “El relato de los hechos”, Sánchez fundamenta a problemática do gênero em *Operación Masacre*, atribuindo-a à tensão existente entre o real e o ficcional, o testemunho e sua construção narrativa. (1992, p. 13)

Referindo-se ao *Novo Jornalismo*, ela destaca o caráter híbrido do gênero Não-ficção, pois este é composto por características da literatura e do jornalismo em sua forma escrita, como se fossem textos jornalísticos melhorados pela qualidade usada em textos literários. Nesse sentido, segundo Sánchez (Op. Cit., p. 14):

Gran parte de la crítica se limita a clasificar y describir los textos, pero no los define nunca en su especificidad; el género parece carecer de rasgos propios: constituido (SIC) con el encuentro del material “real” con procedimientos narrativos, los trabajos suelen limitarse a “medir” la mayor o menor objetividad y fidelidad a los hechos y el grado de complejidad de las técnicas usadas. El género siempre se explica por lo que él no es, por el grado de semejanza con el periodismo o con la novela ficcional y no si piensa su singularidad ni su propuesta en tanto discurso nuevo.

A pesquisadora considera a importância dos documentos que compõem o gênero, mas contesta que a disposição destes, ou seja, o trabalho de seleção e montagem, abrem espaço para a criação do caráter ficcional do gênero Não-ficção. A autora inclui Walsh no estilo usado por

este gênero, e assevera que ele, por meio da forma, rompeu com a narrativa anterior, conforme afirma:

El género es una de las alternativas formales que la narrativa de los últimos treinta años ofrece como salida frente al relato realista; esta perspectiva es la que explora Rodolfo Walsh en la Argentina a partir de *Operación Masacre* y es la que en esos años 60, junto con otras formas, intenta ruptura con la narrativa anterior. Puede pensarse entonces que el proyecto de Cortázar - su reflexión sobre la escritura y la experimentación con el lenguaje - es alternativo con el de Walsh y quizá se encuentre aquí el verdadero corte, en la medida en que fue Walsh quien pensó en un cambio radical de las formas, en un nuevo modo de producir, construir y leer la literatura. (SÁNCHEZ, 1992, p. 26)

Essa nova forma de fazer literatura propõe uma desautomatização do leitor. Para pensá-la, Sánchez aponta que os livros escritos após os contextos da segunda Guerra Mundial seguem uma tendência a retratar a violência de Estado. Desse modo, na literatura ocidental houve uma ruptura, não só da temática, como também da forma. Essa literatura, conforme assevera, possui um caráter de montagem cena a cena somado à técnica dos comentários, o que possibilita maior aproximação dos leitores ao fato. Ao fundamentar-se em autores como Benjamin, Brecht e Lukács, a pesquisadora afirma que esse é um novo modo de se fazer literatura, pois esses autores:

[...] rechazan el argumento y el narrador ficticio para construir la obra a partir de elementos documentales. Pero, no se trata de un mero intento de reproducción de los hechos: se impugna el carácter ficcional de los relatos para proponer una literatura en que el material documental adquiere diferentes significaciones, porque se establecen nuevos campos de relaciones gracias al trabajo de montaje. Esta nueva forma tiene una nueva función: debe informar y generar una participación activa del lector. (SÁNCHEZ, 1992, p. 24-25)

Diante desse trabalho de montagem, a autora defende que a Não-ficção vai usar este recurso e rechaçar a verossimilhança como artifício literário. (Op. Cit, p. 27). Para ela, os autores desse gênero não querem aproximar os leitores da realidade, pois esse real vivido a partir da violência, – talvez justamente por ser real demais –, será visto como inverossímil.

Além disso, segundo Sánchez, o gênero se caracteriza pela justaposição de pontos de vista, e neste apresenta-se uma dicotomia entre os conceitos de verdade e sujeito, pois cada sujeito terá a sua versão da verdade dos fatos. (p. 35). Diante de tal dicotomia, a autora assevera:

Los sujetos, sus posiciones y su predominio son – como ya se señaló – uno de los rasgos fundamentales del género, en la medida en que funcionan como nexos, puntos de articulación de diferentes campos de referencia. La condición de los sujetos – narradores y “personajes” – en la no ficción permite señalar distancia y contactos con otras formas de relato, pero también definir su especificidad. La peculiar fusión entre narrador textual y autor real arrastra consigo una notable incidencia de “lo personal”: su voz, su perspectiva (aún en los casos en que sólo organiza los testimonios de otros) implican siempre una politización del relato. (SÁNCHEZ, 1992, p. 40 - 41)

Nesse sentido, não há uma verdade dos fatos, mas dos sujeitos. Para ela, o gênero Não-ficção respeita estritamente os registros testemunhais e documentais, mas estes têm traços comuns em sua construção narrativa: a “subjetivização” dos sujeitos reais, que são constituídos enquanto personagens, e a “interdependência formal” entre os textos de Não-ficção e as demais produções de um mesmo autor. Desse modo, o real e o ficcional formam um novo sujeito. Sobre isso, a autora afirma:

El primer elemento (a subjetivização) delinea – también formalmente – lo que tienen en común todos los relatos testimoniales y es índice de su especificidad y de su diferencia con la crónica o la historia: la no-ficción *narrativiza* (o “ficcionaliza”) a los protagonistas de los hechos. Es decir, produce una narración y lleva a primer plano, los “enfoca de cerca” e individualiza, a aquellos *sujetos* que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan ambos al mismo tiempo, son elementos que se “literaturizan” en la construcción narrativa. (SÁNCHEZ, 1992, p. 48, grifos da autora)

Para a pesquisadora, há o mundo externo e o mundo interno, em que protagonistas e personagens não oscilam entre o mundo real e o mundo da narrativa, mas sim existem simultaneamente. Ela considera essa possibilidade por meio do conceito de *frame*, que propõe um limite através do enquadramento. Assim, cada indivíduo é focado particularmente e, posteriormente, são sobrepostos coincidentes pontos de vista de diferentes sujeitos. Esse procedimento é usado para construir essa subjetivização, pois os sujeitos são a base da transformação narrativa, conforme defende a autora.

No que concerne a este aspecto, concordamos com ela, pois o mais interessante em *Operación Masacre* e em seus textos prévios é a subjetividade evidenciada por meio da apresentação que individualiza cada personagem. Como exemplo, temos a análise de “Marcelo”

que, ao ser apresentado por Walsh, vai pouco a pouco sendo exposto em seu lado mais humano, de modo que o foco dado ao padecimento deste comove o leitor.

É importante destacar que a autora atribui tal efeito não somente às técnicas utilizadas pelos autores do gênero-Não-ficção, como também no entrelaçamento existente entre os textos não ficcionais e outras obras ficcionais do mesmo autor, como afirma:

Los relatos son el resultado tanto de la subjetivización como de la presencia de procedimientos compartidos con los otros textos ficcionales del autor. La escritura resiste las divisiones genéricas terminantes, de este modo los relatos están ligados por similares estrategias narrativas y lingüísticas; nuevamente el discurso no-ficcional se encuentra en un espacio de cruce porque el tipo de relación intertextual (entre textos de un mismo autor) que se teje lo aproxima a otros géneros y crea, a su vez, por la presión de esos códigos, las distancias formales entre los relatos no-ficcionales de los distintos autores. (SÁNCHEZ, 1992, p. 67)

Para exemplificar essa afirmação, a autora usa as produções *Operación Masacre* e *Caso Satanowsky*, de Walsh, em que ambos passaram por uma "contaminação textual" e por rigorosas investigações, conforme defende.

Nesse sentido, a análise da pesquisadora vai ao encontro do que sustenta Bocchino (2004; 2007), a qual associa as técnicas narrativas de *Operación Masacre* usadas nos contos policiais de Walsh.

Outro aspecto relevante acerca do gênero Não-ficção levantado pela pesquisadora é a manipulação midiática, a qual é explicada pela crítica como uma intervenção consciente durante o processo de montagem. Ao refletir sobre a ocorrência desta nos jornais, a autora considera que a manipulação é constituída por técnicas que, perante os fatos, podem ocultar ou falsificar os documentos e testemunhos. Diante disso, assevera:

La mayoría de los relatos no-ficcionales se escriben para denunciar omisiones y errores de la prensa. La verdad de los hechos está en la reconstrucción no-ficcional; el periodismo falsea y "hace ficción" '[...] Manipular – con un sentido más acotado, "negativo", que implica una suerte de deformación disimulada de lo real – difiere entonces del inevitable trabajo de recorte y montaje mencionado. Este último es común a todo discurso que apela al testimonio, al documento, y es también, uno de los puntos de contacto entre el relato-no ficcional y el periodismo. El primero, por el contrario, es "denunciado" por el género, tanto en sus resultados como en su construcción; la distancia que lo separa de esta forma de manipulación explica el uso no masivo de los medios que atribuyo a la no-ficción. (SÁNCHEZ, 1992, p. 79)

A autora também associa a deslegitimação social do jornalismo à Indústria Cultural, de modo que esta considera tais gêneros massificados, valorizando a literatura canônica da época (a literatura fantástica), a qual é despolitizada em seus temas. Mas concorda que há essa manipulação da informação por parte do jornalismo em geral, não só nos jornais de grande circulação, que expõem a visão hegemônica, como também nos textos de Não-ficção. O autor-jornalista manipula os textos de modo partidário e não neutro. Sobre essa manipulação, assevera a pesquisadora:

Si es ineludible la manipulación cuando se trabaja con lo documental, la mejor manera de escapar de ella es hacerla visible; exhibir su armado, la "artificialidad" del relato o de la imagen. Los textos de no-ficción no pretenden afirmar que "así fueron los hechos", sino que éste es el testimonio, el registro reconstruido que se ofrece de ellos. En particular, los relatos de Walsh declaran continuamente los medios empleados, el proceso de trabajo que los diferencia de las notas periodísticas de donde surgieron y dejan documentada la "mirada" del periodista y narrador sobre los acontecimientos. (SÁNCHEZ, Op. Cit., p. 86)

Outra característica de *Operación Masacre* exposta por ela é a estrutura com a qual Walsh monta o livro, como se fosse uma escala reduzida, composta por micro relatos. A fim de diferenciar Não-ficção de Reportagem, ela nos explica que esta não constitui uma narração. Para isso, é preciso que o cronista conduza o fio temporal, no qual mostra os testemunhos. Já naquela nada muda, não existe tensão ou suspense. Desse modo, pensando em Walsh, este não só narra, como também participa, envolve, acusa. (Op. Cit., p. 95-96).

Outro aspecto do gênero Não-ficção apresentado pela pesquisadora é o processo de focalização sobre os sujeitos, como se houvesse uma câmera. Além disso, ela cita o contraponto de vozes e pontos de vista como essenciais para criar o suspense e a tensão do relato, como explica: “[...] los acontecimientos, resumidos en reportaje, se representan y dramatizan el relato; las voces, los puntos de vista de los testigos y protagonistas adquieren un espacio propio, se atiende al detalle mínimo, y nace el suspenso y la tensión. (SÁNCHEZ, Op. Cit, p. 98).

A autora também reconhece o fragmento como aspecto presente em *Operación Masacre* (2015, p. 100), mas este, como vimos, não é citado como característico do gênero não-ficcional. Por fim, a partir do quarto capítulo, a pesquisadora deslinda os traços do gênero policial presentes nas obras de Walsh, os quais também são associados à ficção.

3.2. *Operación Masacre* em perspectiva

Estas reflexões nasceram do incômodo particular acerca de alguns elementos encontrados ao longo deste capítulo, os quais pretendemos deslindar, a fim de melhor compreendermos os seguintes aspectos: o contraponto existente entre o modo de trabalhar a representação da realidade de acordo com o que foi designado pelos gêneros Testemunho e Não-ficção; o posicionamento de que há uma ruptura com ilusão realista, diante do ideal de impossibilidade de se retratar a violência vivida por quem a testemunha; a ideia de uma busca incessante pela forma, por parte de Walsh, mediante essa impossibilidade de representação do real; a possibilidade de o autor escolher o tipo de realidade que deseja trabalhar; e ideia de ficção relacionada ao gênero policial, constantemente comentada nos trabalhos sobre *Operación Masacre*.

A começar pela comparação entre o modo como os gêneros Não-ficção e Testemunho representam a realidade, gostaríamos de recordar o quarto procedimento estilístico mencionado por Wolfe (2005, p. 55) como característico do gênero Não-ficção:

O quarto recurso sempre foi o menos entendido. Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar, e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do status da vida da pessoa, usando essa expressão do sentido amplo de todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição que é seu padrão ou que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo assim como qualquer outro recurso da literatura.

O procedimento mencionado foi usado pelos autores do Realismo. Wolfe (2005, p. 53) o defende como essencial para reforçar a realidade que a obra se propõe a transmitir. Conforme o autor:

Se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada as técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol. Por meio da experiência e erro, por “instinto” mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu

poder único, conhecido entre outras coisas como seu “imediatismo”, sua “realidade concreta”, seu “envolvimento emocional, sua qualidade “absorvente” ou “fascinante”.

Vemos, portanto, o valor dado às técnicas realistas como fundamentais para representar a realidade no gênero Não-ficção. Em contrapartida, no texto de De Marco (2004, p. 61)¹⁰⁵ sobre o Testemunho, encontramos o oposto: “[...] ruptura com a ilusão realista.”

Tal ruptura parte da justifica, fundamentada na crítica adorniana, de que não há como retratar a violência sem trabalhá-la esteticamente, pois esta pode parecer inverossímil. Para Adorno (2003, p. 56)¹⁰⁶ narrar e fazer poesia se tornou um desafio para os autores que pretendiam retratar a violência sofrida por sobreviventes de uma guerra. Nesse sentido, o autor sustenta:

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava narrar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo.

Nesse sentido, há uma dificuldade em se narrar o trauma sofrido, considerando-se uma perspectiva freudiana, que também defende o caráter irrepresentável da experiência traumática. Isso dificulta o trabalho do escritor que deseja construir uma obra baseada em relatos, tornando a representação fragmentada, como vimos. Por isso, os autores precisam se reposicionar diante de um novo modo de se fazer literatura.

Nesse contexto, não acreditamos ser coerente tomar como base, para um modo de leitura de *Operación Masacre*, um gênero advindo de um país que não passou pela experiência direta de violência a civis comandada pelo Estado durante uma ditadura. Embora tenhamos plena consciência da dificuldade encontrada, no âmbito da crítica literária, para definir seu gênero ou para aproximá-lo dos gêneros existentes.

Diante de tais reflexões, indagamos: como esse impasse se resolve em obras de sobreviventes que narram a sua experiência em primeira pessoa? Ainda assim considera-se impossível o uso de procedimentos capazes de retratar essa fidelidade, tais como a *mimesis* e a

¹⁰⁵ De Marco (Op. Cit.)

¹⁰⁶ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In **Notas de literatura I** (tradução de Jorge de Almeida). São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2003.

verossimilhança? Como defendido no segundo capítulo desta dissertação, acreditamos que ambas são técnicas da ficção usadas para retratar a realidade não só em livros, como também em jornais, mas estes têm maior legitimação de verdade diante do público-leitor, como assevera Sodré (2009, p. 47-48):

A credibilidade junto ao público leitor comum sustenta, portanto, o conhecimento jornalístico, não com a garantia da verdade lógica, e sim com a caução da veracidade, entendida como verossimilhança ou como um apego, uma inclinação, para a verdade consensualmente estabelecida em torno do fato – uma verdade “prática”, portanto, referente à ação humana no espaço social. (Grifos do autor)

Tentamos demonstrar essa relação entre verdade e verossímil nas análises de partes de *Operación Masacre* e de seus textos prévios ao livro no segundo capítulo. Contudo, diante da divergência encontrada nos gêneros Testemunho e Não-ficção para retratar a realidade violenta, acreditamos que é essencial analisar também cenas de violência explicitadas em obras de Testemunho (em primeira e em terceira pessoa) e em um livro de Não-ficção comparando-as a cenas de violência descritas por Walsh em *Operación Masacre*.

Interessa-nos, sobretudo, observar a presença ou a ausência da ilusão realista criada pelos narradores de cada obra. Para isso, leremos abaixo trechos dos seguintes livros: 1) *É isto um homem?*¹⁰⁷, de Primo Levi (1947), cujo autor judeu sobreviveu ao holocausto. Ele era Químico.¹⁰⁸ Seu livro é considerado Testemunho¹⁰⁹. 2) *Em câmera lenta*¹¹⁰, de Renato Tapajós, cujo autor, nos anos 80, passou pela ditadura militar brasileira. Ele era jornalista, assim como Walsh, e igualmente se envolveu com a luta armada. Sua obra mostra não só a experiência de guerrilha, como também cenas de tortura durante a ditadura brasileira nos anos de 1973-1974, período em que esteve preso. 3) *A sangue frio*¹¹¹, de Truman Capote (1965), cujo autor norte-americano é jornalista e é considerado precursor do gênero Não-ficção com esse livro. 4)

¹⁰⁷LEVI, Primo. *É isto um Homem?*. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

¹⁰⁸ Consideramos que essa informação é relevante porque os livros de Testemunho e de Não-ficção selecionados para a análise foram escritos por jornalistas, e acreditamos que a profissão interfere no modo como foi composto o livro.

¹⁰⁹ FELIX, José Carlos; SALVADORI, Juliana Cristina. A mortificação do corpo em *É Isto Um Homem?* de Primo Levi. *Ilha Desterro*, Florianópolis, v. 68, n. 3, p. 43-53, Dec. 2015. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S217580262015000300043&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de maio de 2018. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2015v68n3p43>.

¹¹⁰ TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

¹¹¹ CAPOTE, Truman. *A sangue frio*: o relato fiel de um assassinato múltiplo e suas complicações. Trad. Ivan Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

*Operación Masacre*¹¹², cujos fragmentos de representação da violência serão comparados em relação às obras citadas. Para tanto, pretendemos primeiramente deslindar sobre os conceitos de “real” e de Realismo e sobre os procedimentos deste, a fim de melhor compreendermos as diferenças entre Testemunho e Não-ficção quanto ao modo de representar a violência.

Este é tempo de partido,
Tempo de homens partidos.¹¹³

3.2.1. A crise de representação na literatura ocidental do século XX

Como representar o real? O “real”, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, não é o mesmo que a realidade. Esta por sua vez, tampouco é o que se chama de Realismo. Em uma leitura hegeliana¹¹⁴, diríamos que o objeto real só existe enquanto o vemos. A verdade sensorial está no momento presente. O instante seguinte à visão do objeto seria já a memória daquele instante, que é passível de representação, mas não mais poderíamos considerá-lo real, como assevera Hegel (Op. Cit., p. 171):

[...] la verdad de esta referencia inmediata es la verdad de *este* yo que se restringe a un ahora o un aquí. Si tomáramos esta verdad después, o si nos mantuviéramos *alejados* de ella, ella no tendría entonces ningún significado, pues habríamos cancelado la inmediatez que le es esencial. Tenemos, por tanto, que entrar en el mismo punto del tiempo o del espacio y hacémoslos mostrar. [...] Se muestra el ahora, este ahora. Ahora; ya ha dejado de ser en cuanto se lo muestra; el ahora que *es* es otro que lo mostrado, y vemos que el *ahora* es precisamente esto: en tanto que es, ya ha dejado de ser. El ahora, según os es mostrado, es algo *sido*; y ésta es su verdad; no tiene la verdad del ser. Lo verdadero es, pues, que ha sido. Pero lo que ha *sido* no es, de hecho, *esencia alguna*, no es, de lo que se trataba era del ser. (HEGEL, 2006, p. 171)

Desse modo, o conceito de real só existe dentro do instante em que o sujeito e o objeto estão, ao mesmo tempo, no mundo inteligível e no mundo sensível.

¹¹² WALSH, Rodolfo. **Operación Masacre**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2015.

¹¹³ ANDRADE, Carlos Drummond. **Antología Poética**. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 160.

¹¹⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenología del espíritu**. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-Textos, 2006.

Essa concepção de real vai ao encontro do conceito utilizado por Sodré no segundo capítulo, em que este considera que o “fato bruto” ocorre no “aqui e agora”. Sobre tal concepção de realidade advinda de Hegel (Op. Cit.), Sodré (Ibidem) explica: “na filosofia hegeliana, singular, particular e universal são momentos que constituem a realidade objetiva e que formam o concreto” (SODRÉ, 2009, p. 58).

Nesse sentido, o autor exemplifica um suposto acidente de carro ocorrido em determinado tempo-espaço. Este seria o real na concepção hegeliana utilizada por Sodré. Já a representação desse fato bruto, denominada “acontecimento”, consistiria na narrativa do acidente a partir das impressões do jornalista, as quais podem induzir a visão dos leitores, como afirma o autor:

Se trata de uma singularidade temporalmente marcada, num “aqui e agora” da existência cotidiana efetiva e sensível, apreendida pelo código de construção do texto de jornal. O sensível é uma categoria importante para se entender essa operação, uma vez que o local e o singular¹¹⁵ induzem emocionalmente à identificação do leitor com o acontecimento que, comunicado de forma abstrata ou conceitual, poderia não mobilizar a atenção pública. (SODRÉ, 2009, p. 58)

Diante de tais considerações, encontra-se outro impasse: como representar esse real? O próprio Hegel (Op. Cit., p. 183-185), ao refletir sobre a percepção da verdade (elemento associado à ideia de real), considerou que esta pode divergir não só quanto à apreensão do objeto em si, – que pode ocorrer de modo ilusório por parte dos sujeitos –, como também quanto à diferença de percepção de cada pessoa, pois a verdade do objeto pode variar conforme cada um, conforme refletimos no segundo capítulo.

Nesse sentido, pensando-se em tal representação por meio dos textos literários, – sobretudo naqueles escritos após a segunda metade do século XX, em que os acontecimentos são factuais –, o real precisará de elementos que possam aproximar ao máximo o leitor da cena retratada e assim convencê-lo de sua veracidade. Na literatura, os recursos estéticos mais conhecidos para representar a realidade são a *mimesis* e a verossimilhança.

¹¹⁵ O autor neste trecho refere-se ao local como um espaço e singular como a possibilidade de diálogo entre o jornalismo e a ação coletiva que este pode mobilizar. (p. 59)

Inúmeras são as obras que refletiram sobre isso: de Aristóteles¹¹⁶ a Auerbach¹¹⁷ compreendemos que os conceitos de imitação e consequentemente os de verossimilhança são constantemente reformulados, pois os escritores, devido à passagem do tempo e à diferença de culturas adaptarão as técnicas já existentes ou criarão novas com as quais logrem representar a realidade.

Para Aristóteles, por exemplo, seria verossímil que Penélope passasse dias tecendo à espera de Ulisses ou ainda que este desbravasse mundo afora com seu heroísmo em batalhas. Mas, pensando-se em uma obra do Realismo ocidental, como encontrar verossimilhança nas atitudes de Penélope refletidas em *Madame Bovary*, por exemplo? Ou de que forma, hodiernamente, poderíamos aceitar como verossímil uma narrativa sobre um homem que luta com gigantes numa batalha, como a de Ulisses contra Ciclope Polifemo? Tais narrativas gregas já são consideradas mitos e estão no plano do que denominaríamos irreal para a nossa sociedade pós-moderna, composta por outras línguas, outras culturas, outros valores, outras crenças e, sobretudo, em outro tempo. Nessa perspectiva, o conceito de *mimesis* precisou ser reformulado, conforme cada época. Por isso, privilegiamos a obra de Auerbach (Op. Cit), na qual ele deslinda tal conceito em obras de diferentes tempos.

Se retomarmos o Realismo e o Naturalismo como movimentos literários que representam a realidade por meio de descrições detalhadas de cenas e de personagens, poderemos associá-lo ao quarto procedimento descrito por Wolfe. Em contrapartida, como já mencionado, a realidade da segunda metade do século XX, caracterizada sobretudo pela violência de Estado, impõe aos escritores uma nova forma de representação que seja capaz de exprimir tal violência, uma vez que a ideia de fragmento (de memória, de idealismo, de corpos, etc.) passou a ser uma marca desse século.

Diante de tal impasse, recorremos a dois textos que podem melhor esclarecer os métodos usados para representar essa nova realidade: *Realidade e realismo*, de Antônio Cândido (1993)¹¹⁸ e *Narrar ou descrever?*, de Lukács (1968)¹¹⁹. Fundamentando-se em tais textos, pretendemos problematizar o conceito de representação da violência nas obras de Testemunho

¹¹⁶ ARISTÓTELES, 384 a. C. – 399. **Poética e Tópicos I, II, III, IV**. Trad. Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013.

¹¹⁷ AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹¹⁸ CÂNDIDO, Antônio. Realidade e realismo. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹¹⁹ LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

e de Não-ficção, a fim de observarmos qual parece assentar-se mais à escrita de Walsh em *Operación Masacre*, como mencionado.

Cândido, (Op. Cit., p. 135) reflete sobre a busca da verdade na literatura enquanto conceito essencial que, por meio de um olhar coerente e verossímil, é capaz de retratar a realidade sem que esta pareça abstração. Para isso, o crítico considera que os pormenores usados pelos escritores, com o objetivo de descrever ou de narrar, são essenciais para perfazer uma literatura do Realismo, o qual para alguns é o único caminho possível de representação, enquanto para outros é apenas um dos caminhos possíveis.

Nesse contexto, o crítico sustenta que as obras realistas de maior alcance são as que procuram algo mais geral, por exemplo, motivos implícitos por trás dos fatos narrados ou das coisas descritas, ou talvez a lei dos fatos na linearidade do tempo. Isso, para o autor, é paradoxal, como explica:

Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E o Realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade (CÂNDIDO, Op. Cit, p. 135).

Essa ideia de Cândido vai ao encontro da proposição do Testemunho de que ficcionalização se torna essencial para exprimir a realidade na narrativa. Além disso, Cândido (Op. Cit, p. 135-136) considera que o Realismo se fundamenta no tratamento dos pormenores. Diante de tal postulado, ele pretende discutir três aspectos:

- 1) A multiplicação do pormenor;
- 2) A proliferação progressiva deste;
- 3) O registro de suas alterações no tempo.

A partir de tais considerações, o pesquisador assevera que há duas funções nos usos do pormenor, sendo uma referencial (a verossimilhança) e a outra estrutural (a coerência), as quais são por ele aclaradas:

O uso do pormenor tem uma função referencial e uma função estrutural. A primeira consiste em reforçar a aparência de realidade (verossimilhança) e, portanto, dar credibilidade à existência do objeto ficcional - como quando se descreve a verruga no nariz de um personagem ou as coisas que desfilam na sua mente. A segunda resulta do arranjo e qualificação dos elementos particulares que, no texto, garantem a

formação do seu sentido específico e a adequação recíproca das partes (coerência). No Realismo ambas estão correlacionadas de maneira indissolúvel, pois a eficiência de uma depende da eficiência da outra. (CÂNDIDO, Op. Cit., p. 136)

Diante de tal definição, o crítico reflete acerca da importância desses elementos para qualquer construção narrativa que pretenda retratar a realidade, pois considera que o encadeamento dos pormenores, num determinado limite de tempo, é fundamental nesse processo, uma vez que aos leitores interessa ver a evolução dos personagens em um determinado período. Destarte, conforme afirma:

O Realismo se liga, portanto, à presença do pormenor, sua especificação e mudança. Quando os três formam uma combinação adequada, não importa que o registro seja do interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto. [...] (CÂNDIDO, Op. Cit, p. 137)

Para exemplificar, o crítico cita Proust como autor que nos persuade da realidade sem descrever inúmeros pormenores. Ademais, assevera que o próprio Proust era contra o excesso de detalhes que não tivessem algum valor fundamental para a narrativa:

[...] a arte do narrador (Proust) pretende descrever de muitas maneiras, recomençar de vários ângulos, ver o objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos, só aceitando a impressão como índice ou sinal. É uma visão dinâmica e poliédrica, contrapondo-se a outra, estática e plana (CÂNDIDO, Op. Cit, p. 140)

Nesse sentido, os detalhes que na narrativa não tenham qualquer função além de apenas mostrar um cenário, ou um acúmulo de informações não relacionadas a outros elementos do texto, não são suficientes para retratar a realidade. É preciso, conforme sustenta, que haja analogia entre as partes. Por isso, o crítico defende que a metáfora é mais importante do que a descrição para representar esse real, já que, dessa forma, será possível obter determinada profundidade na narrativa. O efeito realista, portanto, consiste nessa soma dos encadeamentos dos pormenores no tempo.

Para finalizar, Cândido, Op. Cit, p. 141), considera a importância do resgate da memória nesse processo:

O escritor procura recuperar a poeira das recordações porque a memória, permitindo remontar ao passado, mostra, meio contraditoriamente, que o que passa só ganha significado ao desvendar o que permanece; e este permite refluir sobre o pormenor transitório, o particular relativo, para compreendê-los.

Para o crítico, portanto, os pormenores de personagens, por exemplo, – quando estes são evidenciados individualmente e quando evoluem conforme a passagem do tempo –, estabelecem a consistência necessária para demonstrar profundidade na narrativa. Assim sendo, conforme sustenta Cândido (Op. Cit, p. 142): “[...] é na relação dinâmica entre o tempo e o modelo que os detalhes adquirem o verdadeiro sentido”. Desse modo, os autores, então, podem demonstrar sua habilidade de representar usando concomitantemente estrutura e processo.

Outra abordagem sobre as características marcantes do Realismo são encontradas em Lukács (1965)¹²⁰. O crítico inicia seu texto com duas cenas que retratam uma corrida de cavalos descritas por dois autores diferentes. Na primeira, o narrador é espectador, na outra o narrador é participante. Segundo o crítico:

O contraste entre participar e observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face de grandes problemas da sociedade, e não de mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo. (LUKÁCS, Op. Cit, p. 50).

Diante de tais considerações, o autor diferencia “narrar” de “descrever”. Ele considera que a descrição de um cenário não deve ser por mero adorno ou estilismo, mas sim, por alguma finalidade relacionada à narrativa. Por exemplo, para representar a relação existente entre um indivíduo e sua classe social. Desse modo, o importante será saber como e por que a descrição se tornou elemento essencial para a composição do texto.

O crítico também reconhece a indústria cultural (embora não utilize esse termo) se instalando na escrita do século XIX. Nesse contexto, ele assevera que novos estilos surgem conforme as necessidades histórico-sociais. Desse modo, o posicionamento do escritor se torna fundamental. Por isso, Lukács (Op. Cit., p. 53) diferencia também os termos participar e observar, como explica:

¹²⁰ LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? In: **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.

A alternativa *participar* ou *observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar* ou *descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos.

Para ele, não se separa o sócio-histórico do estético (Op. Cit., p. 55). Entretanto, entender a necessidade social de um estilo é diferente de se fazer uma avaliação estética dos efeitos desse estilo. Além disso, ele sustenta que “a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais” (Op. Cit., p. 57). Mas na vida humana, a verdade só pode ser observada a partir da *praxis*, isto é, a partir das ações do Homem. Nesse sentido, Lukács (Op. Cit., p. 59) faz uma importante consideração:

Se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a *praxis* e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas do tempo, o interesse do público se refugia em sucedâneos abstratos e esquemáticos da literatura.

Para o autor, ater-se somente a observar e a descrever aniquila a inter-relação entre a *praxis* e a vida interior (Ibidem). Assim sendo, o autor acredita que a descrição de pormenores deve ter um objetivo. E adverte que somos levados pelos detalhes descritos, de modo que nem sempre podemos identificar se os pormenores terão ou não importância na narrativa.

Dessa forma, para diferenciar narrar de descrever, Lukács (Op. Cit., p. 63) explica: “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”. Diante dessa distinção, o crítico além de considerar que o uso dos pormenores deve ter uma função na narrativa, defende que a descrição destes deve relacionar-se à evolução dos personagens (Op. Cit, p. 68). Essa evolução ocorre através da passagem do tempo evidenciada na narrativa, como nos aclara Lukács (Op. Cit, p. 69):

Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre o passado e o presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros.

Conforme o crítico, quando um autor move o espaço-tempo na narrativa, ele vai criando a tensão sobre a evolução dos personagens. Para ele, a descrição só tem vida poética se estiver

relacionada aos acontecimentos de destinos humanos (Op. Cit., p. 73). Dessa forma, portanto, os autores criam a tensão existente nos romances, aumentando nos leitores a percepção de realidade. Entretanto, essa tensão não está no que acontece, mas sim no como acontece, isto é, no desdobramento das ações dos personagens. Por isso, é essencial haver uma ligação entre a descrição dos concretos acontecimentos humanos e a função que ela assume. Essa concepção inclusive vai ao encontro do que também defendeu Cândido (Op. Cit) sobre a necessidade da função do uso dos pormenores na narrativa.

Além disso, para Lukács (1968, p. 80-81), a justaposição de pontos de vista, (usada por exemplo por Zola, como o pensador exemplifica) é apenas uma sucessão de imagens justapostas e não apresenta sucessão temporal.

Apesar de mencionar o capitalismo como sistema representado na literatura burguesa, e de considerar que ao mesmo tempo este sistema é propulsor dessa literatura, Lukács (Op. Cit) não limita tais designações do uso do pormenor como essenciais apenas a obras representantes da burguesia. Ele também assevera que deve haver função dos pormenores e evolução dos personagens no espaço-tempo na literatura de oposição. Para o autor, na literatura de esquerda, o histórico deve ser construído através da evolução ideológica dos personagens. Caso contrário, se estes são apresentados individualmente a partir de um acontecimento, tendem a se tornar personagens episódicos, os quais não serão rememorados pelos leitores, pois não se tem conhecimento da profundidade nem da evolução deles. (LUKÁCS, Op. Cit, p. 89). Ao refletir sobre a construção de personagens episódicas, o crítico afirma:

Não se trata de uma questão literária em sentido estrito. A arte episódica não tem mesmo, de modo algum, condições para representar o novo homem. Precisamos compreender e intuir com exatidão de onde sai e como se desenvolve ele, como chega a se tornar aquilo que é. A descrição do passado, por um lado, e a descrição do novo homem como algo já feito, por outro lado, formam um contraste, mas permanece literariamente uma trivialidade, e uma trivialidade que não pode ser suprimida com o revestimento de formas fantásticas e com a apresentação que faz delas o resultado misterioso de premissas mal conhecidas. (LUKÁCS, Op. Cit., p. 90)

Diante de tal afirmação, podemos acrescentar que as vicissitudes humanas não podem ser demonstradas somente com o método descritivo, pois os personagens apresentarão falsa profundidade (Op. Cit, p. 93). Além disso, Lukács critica personagens que sofrem no individualismo. Para ilustrar, menciona personagens de Zolá, e acrescenta que se refere não só ao individualismo de personagens isolados, como também do escritor, como assevera:

Para nós, no presente momento, basta formular a indagação de se saber se a persistência da mera observação e do meramente “observador” não terá, por acaso, raízes profundas na vida do escritor. Não se trata somente da persistência daquele tipo de individualismo que se exprime em formas anarcóides e conduz ao isolamento pessoal. Também o documento que se observa *ad hoc*, a atitude de repórter assumida pelo escritor em face das questões épicas, a descrição de personagens em estilo de mandado de prisão, como é feita pelos seguidores de Zola, são fenômenos que podem ser catalogados sob a rubrica de persistência do individualismo. (LUKÁCS, *Op. Cit.*, p. 93-94)

Por fim, o crítico conclui que também para os escritores voltados ao socialismo (ele exemplifica com a União Soviética), o dilema participar ou observar (narrar ou descrever?) está associado à posição do escritor diante da vida.

Nesse sentido, acreditamos que as palavras do crítico podem ser consideradas ao se analisar *Operación Masacre*, por dois motivos: 1) Os personagens de Walsh são episódicos e não evoluem. 2) Como a história se divide em duas narrativas: a de Walsh e a dos fuzilados, o único personagem que atravessa o espaço-tempo é Walsh. Entretanto, não consideramos que ele evolua na narrativa, pois suas edições do livro posteriores a 1957 mostram algumas opiniões de Walsh, mas não a evolução dele como costumar ocorrer nos romances tradicionais. E, ainda que ele passe por uma crise da noção de sujeito, assim como seus personagens, não há a transição de opiniões e comportamentos que mostrem a mudança ideológica.

Logo, assim como não vemos a evolução de seus personagens, tampouco vemos a sua evolução enquanto narrador-protagonista. O que nos é apresentado é um quadro de antes e depois em cada uma das três edições. E o individualismo de Walsh se evidencia em sua atitude de repórter assumida no livro, especificamente nos paratextos, como explicado por Lukács (*Op. Cit.*). Vimos também o quanto a posição do escritor Walsh diante do fuzilamento é explicitada de acordo com seus ideais, como analisado no segundo capítulo, o que ratifica as palavras do pensador.

3.2.2. Um olhar comparativo entre a violência representada pelos gêneros Não-ficção e Testemunho

Diante do conceito, defendido por alguns autores e algumas autoras mencionados(as) nesta dissertação, de que o gênero Testemunho tem uma ruptura com a ilusão realista e de que Walsh buscava pela melhor forma para representar a realidade da violência de Estado,

acreditamos, como mencionado, ser inexcusável fazer uma comparação entre uma cena de violência descrita por Walsh em comparação a outras cenas de violência em dois textos de Testemunho, sendo um em primeira pessoa, outro em terceira; e um texto de Não-ficção. Abaixo lemos partes de quatro livros: *Primo Levi* (1947), *Em câmera lenta* (1977), *A sangue frio* (1965) e *Operación Masacre* (1957), respectivamente.

O fragmento abaixo demonstra os primeiros quinze dias de Levi no Campo de concentração. Ele relata a sensação constante de fome, revela que não mais deixa que lhe roubem e confessa que quando encontra objetos dos quais tenha a possibilidade se apossar sem ser punido, ele o faz. Desse modo, o autor-personagem expõe a realidade por ele(s) vivida:

Já apareceram, no peito de meus pés, as torpes chagas que nunca irão sarar. Empurro vagões, trabalho com a pá, desfaleço na chuva, tremo no vento; mesmo meu corpo já não é meu; meu ventre está inchado, meus membros ressequidos, meu rosto túmido de manhã e chupado à noite; alguns de nós têm a pele amarelada, outros cinzenta; quando não nos vemos durante três ou quatro dias, custamos a reconhecer-nos. (LEVI, 1988, p. 35)

O enfermeiro aponta as minhas costelas ao outro, como se eu fosse um cadáver na sala de anatomia; mostra as pálpebras, as faces inchadas, o pescoço fino; inclina-se faz pressão com o dedo em minha canela, indicando a profunda cavidade que o dedo deixa na pálida carne, como se eu fosse de cera. (LEVI, 1988, p. 48)

Na cena a seguir, lemos a descrição da morte de um personagem de *Em Câmera lenta*, o qual está em meio a uma tentativa de fuga de um presídio. O personagem é um dos fugitivos, um japonês descrito como assassino cruel e impiedoso. Diante de uma situação de encurralamento, ele decide se entregar. Contudo, não houve receptividade desse ato por parte dos soldados, como vemos:

Ele cambaleou, caiu ajoelhado. Os soldados continuaram a avançar, disparando contra ele, enquanto o helicóptero baixava e a metralhadora acertava os seus tiros. O corpo magro trepidava ao impacto das balas, que o atingiam em todas as partes do corpo, arrebatando a cabeça, quebrando os braços, abrindo o peito e barriga. Quando os soldados chegaram perto e o helicóptero suspendeu o fogo, restava apenas uma massa sangrenta e disforme (TAPAJÓS, 1977, p. 154).

Em seguida, lemos três trechos de *A sangue frio* (CAPOTE, Op. Cit). O primeiro é um suposto diálogo entre os assassinos responsáveis pela morte brutal de uma família norte-americana. Após o ato, durante o momento da refeição, lemos a descrição do assassinato por parte de um jornal. No segundo, o detetive Dewey tenta reconstruir a cena do crime, a fim de

entender passo a passo como este ocorreu. Já no terceiro, há outro suposto diálogo entre os assassinos, em que um deles, em tom de alucinação, rememora a morte de uma das vítimas, narrando-a como uma espécie de delírio.

- Então, Perry, que é isso, rapaz? Não queres o bife? Se assim é como-o eu.

Perry empurrou o prato na direção do amigo: - Santo Deus! porque não me deixas concentrar?

- Não precisas de ler isso cinquenta vezes!

Referiam-se a um artigo de primeira página publicado no Star, de Kansas City, no dia 17 de Novembro, com o título: FRACOS INDÍCIOS NO QUÁDRUPLO ASSASSÍNIO, onde se prosseguia nas notícias da véspera acerca do crime, e terminava com o parágrafo seguinte:

Os investigadores procuram o assassino ou os assassinos, cuja esperteza é evidente, muito embora, o seu móbil se mantenha oculto, visto que ele ou eles tiveram o cuidado de: 1. Cortar os fios dos dois telefones da casa; 2. Amordaçar e amarrar habilmente as vítimas sem que se notem vestígios de luta; 3. Não retirar nada da casa nem deixar indícios de terem procurado fosse o que fosse, com exceção, possivelmente, da carteira de Clutter; 4. De matar a tiro quatro pessoas em diversos pontos da casa, tendo o cuidado de recolher os cartuchos vazios; 5. Entrar e sair da casa, levando provavelmente consigo a arma do crime, sem serem vistos por ninguém; 6. Agirem sem motivo, se não quisermos ter em conta uma tentativa falhada de roubo, o que é a opinião geral.

Perry leu alto:

- "Este assassino ou assassinos", aqui está um erro de gramática. Deviam dizer "este assassino, ou estes assassinos". - Enquanto sorvia a cerveja com a aspirina, prosseguiu: - Seja como for não acredito nisto. Nem tu, Dick, confessa lá! Sê honesto! Tu não acreditas que não haja nenhum indício! (CAPOTE, Op. Cit., p. 88, Grifos do autor)

A cena a seguir retrata o detetive Dewey tentando refazer a cena do crime. Vale ressaltar que o detetive é um personagem criado a partir do detetive real, o qual ajudou Capote com diversas informações do caso, conforme ele afirma em seu livro. Vejamos como o autor retrata a cena:

Nesta altura Dewey descobriu ainda uma porção de pormenores que vieram reforçar a sua convicção de que, pelo menos, um dos assassinos se havia comovido com a sorte das vítimas e sentira por elas, embora aniquilando-as, uma certa dose de estranha ternura. De contrário, como explicar a caixa do colchão? Este caso da caixa do colchão era uma das coisas que mais intrigava Dewey. Porque teriam os assassinos tido o incômodo de a ir buscar ao fundo da cave, colocando-a em frente da fornalha, a não ser com a intenção de dar um certo conforto a Mr. Clutter, de lhe fornecer uma cama menos dura do que o cimento, enquanto esperava que lhe cortassem o pescoço com a faca? E, ao estudar as fotografias daquela cena de morte, descobrira outros pormenores que pareciam confirmar esta sua teoria de um assassino sujeito de quando em quando a certos impulsos emocionais. (p. 101)

O último fragmento mostra uma cena posterior ao assassinato em que Perry volta a ter alucinações. E em um diálogo com Dick, Perry descreve o momento do assassinato que havia sido recriado pelo detetive Dewey, mas agora a partir do ponto de vista dos assassinos:

Quando Perry perguntara a Dick: “Sabes o que estou a pensar?” Tinha a certeza absoluta de dar início a uma conversa que desagradaria a Dick e que, por esse motivo, ele devia evitar. Concordava com o amigo: porque haviam de voltar a falar no caso? Mas nem sempre conseguia impedir-se de o fazer. Vinham-lhe acessos de desânimo, momentos em que “se lembrava de coisas” - uma luz azul a explodir num quarto escuro, os olhos de vidro de um grande urso de pelúcia - e a ouvir vozes que, particularmente ao pronunciarem certas palavras, lhe martelavam o cérebro: “Oh, não! por favor, não, não! Não! Não! Não faça isso! Pelo amor de Deus não faça isso!” E voltava a ouvir certos ruídos: um dólar de prata a rolar pelo chão, passos de botas numa escada de madeira nua, o som de uma respiração, de um arquejo, o aspirar ofegante de um homem com a garganta cortada. (107)

Por fim, a narrativa do fuzilamento sob a perspectiva de Livraga:

Más cerca de la ruta pavimentada, Livraga también se ha quedado quieto, pero infortunadamente para él, en una posición distinta. Está caído de espaldas, cara al cielo, con el brazo derecho estirado hacia atrás y la barbilla apoyada en el hombro...

Además de oír, él ve mucho de lo que pasa: los fogonazos de los tiros, los vigilantes que corren, la exótica contradanza de la camioneta que ahora retrocede despacio en dirección al camino. Los faros empiezan a virar a la izquierda, hacia donde él está. Cierra los ojos.

De pronto siente un irresistible escozor en los párpados, un cosquilleo caliente.

Una luz anaranjada en la que bailan fantásticas figuritas violáceas le penetra la cuenca de los ojos.

Por un reflejo que no puede impedir, parpadea bajo el chorro vivísimo de luz.

Fulmínea brota la orden:

—¡Dale a ése, que todavía respira! Oye tres explosiones a quemarropa. Con la primera brota un surtidor de polvo junto a su cabeza. Luego siente un dolor lacerante en la cara y la boca se le llena de sangre.

Los vigilantes no se agachan para comprobar su muerte.

Les basta ver ese rostro partido y ensangrentado.

Y se van creyendo que le han dado el tiro de gracia. No saben que ése (y otro que le dio en el brazo) son los primeros balazos que le aciertan.

El fúnebre carro de asalto y la camioneta de Rodríguez Moreno se alejan por donde vinieron.

La “Operación Masacre” ha concluido.

O Testemunho de Primo Levi nos campos de concentração retrata a evolução dele enquanto personagem. Essa evolução ocorre conforme nos vão sendo apresentadas as descrições do cenário somadas às suas reflexões. Após passar por fome, sede, miséria e por uma viagem de trem sob péssimas condições de higiene e saúde, o narrador durante todo o livro nos convida a refletir sobre o tratamento dado a essas pessoas, e nos pede que rememoremos estas cenas para que a História não se repita. Nesse sentido, o livro cumpre a tensão que Lukács considera ser essencial para se obter o caráter mimético. Além disso, a tensão criada pelas descrições das cenas citadas vai ao encontro do uso do pormenor que tem na narrativa uma função, como Cândido (Op. Cit.) e Lukács (Op. Cit.) defendem ser fundamental.

Entretanto, a violência que nos mostra o narrador em primeira pessoa não tem a sua tensão na tortura, defendida como inexprimível, mas sim na descrição da figura física e psicológica apresentada durante cada momento da narrativa. Destacamos apenas dois exemplos, mas há outros que os leitores podem comprovar no livro. Os personagens, na descrição dos trechos acima, vão pouco a pouco aparentando o sofrimento por meio da magreza, das chagas, das olheiras. Depois, pelo odor, pelos gritos, pelos gestos. Eles começam a se desumanizar, a questionar os próprios valores. Primo Levi, por exemplo, em um ato instintivo de sobrevivência deixa de ser honesto sob as condições que lhe são postas.

É interessante ressaltar que valor testemunhal dado à narrativa em primeira pessoa se relaciona com o início da autobiografia, advinda do ato de se confessar nas missas. O que impulsiona o início do gênero é a culpa, motivo pelo qual nos confessamos. Fazendo-se uma associação com a cena acima transcrita, podemos refletir que há uma culpa de Primo Levi ao agir “desonestamente”, por isso ele precisa expor este pormenor. Vejamos que não se trata de um detalhe sem função. A sua função é demonstrar a vicissitude humana na elaboração da personagem homônima, pois, como vimos, esta é a única forma de o personagem ser verossímil. Portanto, além de Primo Levi enquanto personagem evoluir no espaço-tempo e de haver função nos pormenores por ele utilizados, a narrativa demonstra uma característica humana verossímil, uma vez que mostra a complexidade do personagem também em sua *praxis*: íntegro, mas que precisa deixar de sê-lo inteiramente em prol da própria sobrevivência.

Por fim, parece-nos que os personagens se esvaem no espaço-tempo deixando de ser humanos e se tornando coisas, objetos, animais. Ele próprio se descreve como aparentemente de cera. Se refletirmos sobre a ideia de que diante do calor a cera derrete, vemos que há uma relação dessa imagem com o destino final desses homens descritos por Primo Levi, já que eles também “derretem” nas câmaras de gás. Essa imagem inclusive demonstra o estado inumano

em que estão vivendo nos campos de concentração. Além da retórica e das metáforas usadas pelo autor, vemos que também na verossimilhança este Testemunho apresenta uma forma advinda da ficção para descrever a violência, o que demonstra ser possível uma forma para a sua representação.

Já o segundo livro lido como Testemunho, *Em Câmera lenta*, é em terceira pessoa. Tapajós, jornalista brasileiro que participou dos movimentos de guerrilha durante os anos 80, conta-nos em seu livro os momentos de tortura vistos por ele ou relatados por outras pessoas, inclusive por colegas da prisão onde ele ficou. Preferimos destacar uma cena vista pelo narrador homônimo. Mas queremos abrir um breve parêntese para uma cena (que não selecionamos por ser muito longa), em que o autor narra a tortura e a morte de uma mulher guerrilheira que não conseguiu escapar dos policiais após uma tentativa de fuga, que resultou na morte à queima roupa de um deles provocada por ela. Na cena, além de espancá-la e arrastá-la, os policiais a torturam no pau de arara e, após a descrição bem detalhada da violência com espancamento e choques, lemos os pormenores do momento em que sua cabeça foi lentamente esmagada em uma coroa de Cristo até a morte.

A descrição é tão violenta quanto se possa imaginar uma cena real de um filme. É interessante acrescentar que todas as cenas do livro citam antes dos momentos de tortura a expressão “como em câmera lenta”. E de fato, a sensação constante que se tem ao lermos é a de que vemos a cena sob a óptica de uma câmera rodando lentamente. Por isso, associamos o trecho destacado para análise ao narrador-câmera, citado e explicado no primeiro capítulo desta dissertação.

Comentamos primeiramente a cena acima, para ressaltar um aspecto importante: a cena da mulher evidentemente não foi vista pelo jornalista, pois ele mesmo afirma isso em entrevistas. Contudo, traz uma sensação mais verossímil do que a lida no trecho selecionado para análise. Conjecturamos que isso se deve à distância do olhar do autor implícito. Afinal trata-se de uma cena da qual o escritor não participa, nem testemunha pessoalmente. E nesse sentido, voltamos a resgatar as palavras de Lukács (Op. Cit) quando ele questiona se a ideia de que participar ou observar não teria raízes profundas na vida do escritor.

Tapajós, em 1973, começou a escrever o livro em letras miúdas, em um papel de seda que embrulhava de modo que coubesse em uma cápsula. Ele o protegia com durex e escondia para entregar aos pais nos dias de visita. Estes traziam cápsulas escondidas debaixo da língua, guardavam o papel nelas e, ao chegar em casa, liam com uma lupa e datilografavam o livro.

Quando Tapajós saiu da prisão, em 1974, o livro já estava datilografado e o autor o publicou. Em julho de 1977, ele foi preso sob a justificativa de que seu livro era uma apologia ao terrorismo e à subversão, fato que foi notícia em diversos jornais, já que ele era conhecido como jornalista, pois nesse período trabalhava na Editora Abril (MAUÉS, 2018, p. 51).¹²¹ Nesse sentido, as raízes do livro estão de fato relacionadas à vida do escritor, como sustenta Lukács (Op. Cit.).

Já a cena acima transcrita para análise foi presenciada pelo escritor, mas é narrada de modo aparentemente exagerado quanto à retratação da violência. O personagem que é baleado até a morte não passa por uma evolução. Nós o conhecemos sob o olhar do narrador-observador, por meio de seus comentários de que ele era um assassino cruel. Porém, há um aspecto interessante em sua descrição, não só nesta cena como em outras do livro: é comum a presença dos verbos no gerúndio para representar as cenas de violência. Pensando-se no uso desse tempo verbal para narrar a realidade enquanto ela acontece, supomos que além deste tempo acentuar a impressão de extensão do acontecimento, o gerúndio foi usado porque retratava esta cena, que era uma dentre muitas que ocorreram e que na época de sua publicação ainda aconteciam, sendo, pois, impossível descrevê-las no passado.

Outro aspecto que julgamos importante de ser comentado é como o autor também apresenta o corpo da vítima se deformando a cada tiro. Assim como na descrição de si feita por Primo Levi. Se este descrevia-se como “feito de cera”, aquele descreve o homem como uma “massa sangrenta e disforme”. No fragmento acima transcrito, o uso do pormenor parece ter como objetivo a denúncia da extrema violência demonstrada durante toda a obra. Nesse sentido, parece que a função dos pormenores é chocar o leitor com a excessiva representação desta.

Na cena, conforme os soldados avançam, os fugitivos recuam, e os verbos demonstram tal movimento. Notamos também uma poética construída por meio da aliteração das bilabiais “p” e “b” e das dentais “t” e “d”, todas consoantes oclusivas, cujo som parece ser interrompido com a oclusão do movimento da língua ou dos lábios. Pensando-se no som dos disparos sequenciais e no som das balas ao atingirem o corpo, temos a sensação de escutá-las na descrição do tiroteio, como se a repetição dessas letras criasse o som da cena, como podemos

¹²¹ MAUÉS, Eloisa Aragão. 'Em câmara lenta', de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-05022009-114612. Acesso em: 2018-05-07.

observar: “O corpo magro **trepidava** ao **impacto das balas**, que o atingiam em **todas as partes do corpo**, **arrebentando a cabeça**, **quebrando os braços**, **abrindo o peito e barriga**” (TAPAJÓS, Ibidem, Grifos nossos). Observamos também assonância das vogais “a” e “o”, mas não julgamos relevante para a cena tal como as aliterações. Esse recurso literário parece dar movimento poético na descrição de Tapajós. Não há desenvolvimento do personagem, nem quando mostrado em cena nem por meio de sumários do narrador, fazendo dele um personagem-episódico, como o mencionado por Lucáks (1968).

Quanto às descrições da cena, parece-nos que nestas há função social, tais como: o registro, a denúncia e o choque por meio da descrição da violência, que parece querer conduzir os leitores à empatia. Entretanto, tais pormenores não apresentam função dentro da narrativa. Vale ressaltar que Walsh e Tapajós tiveram uma trajetória parecida, pois ambos eram jornalistas e foram guerrilheiros. Em Tapajós, inclusive na cena transcrita, o narrador se move de observador a câmera e não há mobilidade do tempo-espaco na cena. Essa falta de mobilidade, na visão lukacsiana, diminui a tensão na narrativa, de modo que se torna menos verossímil, uma vez que não apresenta a evolução de personagens.

Já em relação aos trechos do livro de Capote, observamos que em *A sangue frio*, a cena do crime é narrada por meio de três pontos de vista diferentes: o do jornal, o do detetive e o do assassino. Cada ponto de vista ocorre em tempos diferentes, o que mostra a mobilidade do espaço-tempo. Além disso, cada pormenor citado na descrição das cenas tem uma função na narrativa. O jornal da primeira cena em que os assassinos estão em um restaurante, por exemplo, além de dar um ponto de vista com as informações da cena do crime, é usado como disparador de um diálogo entre Perry e Dick a respeito da preocupação de terem deixado rastros no local.

Já no fragmento que mostra o detetive, cada elemento descrito, como corda, papelão etc., é parte de um quebra-cabeças que pode servir para a reconstrução do momento do crime, evidenciando-se, portanto, a função do uso de tais pormenores.

Também na cena final, os objetos descritos têm função na narrativa. Eles são realocados sob a perspectiva de Perry, o qual, por meio da justaposição sequencial de objetos (o olho do urso, o som da moeda de um dólar etc.), retrata a morte do pai de família assassinado por ele e por Dick. Logo, novamente o pormenor tem uma função na cena descrita, pois se tornou um artifício para remontá-la.

Por haver usado três pontos de vista em três espaços e tempos diferentes para narrar a mesma cena, o autor pôde atingir maior sensação de verossimilhança, já que é evidenciada a

evolução dos personagens. Vemos, por exemplo, como os assassinos chegaram ao ato final do crime, ou seja, o processo deste enquanto ocorria e como o assassinato os modificou, causando constante tensão até o momento em que foram presos.

Estes se preocupam, irritam-se ao pensarem na cena do crime ou na possibilidade de serem pegos. Eles se modificaram por uma constante tentativa de parecerem inocentes diante de tal fato. Nesse sentido, outro aspecto a ser ressaltado é como, – nesse jogo de justapor diferentes espaços e tempos e diferentes pontos de vista –, Capote apresenta as vicissitudes dos assassinos, uma vez que demonstra a complexidade destes. Como exemplo, temos a suposição do detetive Dewey de que o papelão próximo à lareira era para acalentar a vítima, a qual posteriormente foi degolada pelo assassino, ou seja, há uma ideia de que a mesma mão que acaricia pode ser a que fere, o que revela a complexidade humana. Acreditamos que essa evolução dos personagens, cuja verossimilhança está evidenciada nas funções dos pormenores, proporciona maior experimentação do real porque mostra a *praxis* humana, mencionada por Lukács (Op. Cit).

Ademais, nenhum personagem de Capote está preso ao individualismo, inclusive nem o próprio escritor, pois este restringe o número de comentários com impressões pessoais em detrimento das cenas mostradas. Compreendemos que os comentários em Walsh têm função social. Mas pensando-se na descrição de outro personagem, como na de “Marcelo”, fica evidente como Walsh descreve a partir de suas percepções pessoais, sumarizando-o em vez de mostrá-lo em sua *praxis* humana. Nesse aspecto, Walsh e Capote se diferenciam no modo de compor a narrativa. Mesmo que as duas representações sejam em terceira pessoa.

Com relação ao fragmento que relata a cena final do fuzilamento de Livraga, as descrições dos elementos restringem-se às ações do acontecimento, não se apresentando, portanto, uma função dos pormenores na narrativa. Estes parecem ser meras descrições como as criticadas por Lukács (Op. Cit) e Cândido (Op. Cit.). Como exemplo, tomemos a descrição da luz dos faróis miradas em Livraga. Qual a função dela na narrativa além de mostrar que ela fez com que Livraga piscasse? Os detalhes conferidos a essa luz têm qual função na cena? Observemos a descrição: “una luz anaranjada en la que bailan fantasías figurativas violáceas le penetra la cuenca de los ojos” (WALSH, Ibidem).

Se não houvesse a metáfora do movimento da luz como dança e/ou se em vez de alaranjadas e arroxeadas as luzes fossem avermelhadas e amareladas haveria alguma diferença? Desse modo, vemos que não há função nos pormenores, eles têm função poética apenas, assim como na descrição de Tapajós.

Além disso, não há a evolução de Livraga nem na cena transcrita nem em outras do livro, há apenas um antes e um depois, evidenciando-se nele a personagem episódica descrita por Lukács (Op. Cit). Não há também mobilidade no espaço-tempo. Dessa forma, os elementos essenciais para construir, por meio da descrição, a maior experimentação do real não são encontrados no livro de Walsh nem na cena transcrita, como deveria ocorrer, conforme os defenderam os críticos mencionados para aporte teórico. Tampouco encontramos verossimilhança nas vicissitudes de personagens através da *praxis* humana.

O mesmo ocorre na descrição de “Marcelo”. São sempre descrições construídas a partir das impressões do narrador, que as sumariza em vez de mostrá-las. Por isso, como já mencionado no primeiro e no segundo capítulo, é preciso acreditarmos no narrador e, neste caso, também no autor implícito, para avançarmos na leitura.

Para narrar as cenas, a técnica usada por Walsh é a mesma usada por Tapajós: o deslocamento do narrador-observador ao narrador-câmera, descritos e explicados no primeiro capítulo. Desse modo, é possível diminuir um pouco mais a distância entre o acontecimento e o leitor.

Podemos supor que os valores estéticos da literatura, ao exaltarem os elementos narrativos em detrimento do valor político da obra, contribuem para a leitura que fragmenta o “eu-autor” de Walsh, o qual se torna dividido entre o literário e o político, e se transfigura do eu individual ao eu-social, por meio de um narrador que se desloca de testemunho ou observador à câmera, não só no trecho acima, como também em vários do livro *Operación Masacre*.

Destarte, esse “eu” descreve os acontecimentos como se fosse uma câmera capaz de selecionar uma cena, focá-la, editá-la e transmiti-la ao expectador, de modo que pareça não existir um intermediário entre o real da cena e a sua exposição através da linguagem. Mas para isso, o autor implícito precisa estar na mesma posição que seus personagens, ou seja, tem de narrar a partir do ponto de vista destes.

Esse procedimento ocorre no livro quando o autor implícito mostra um “eu” real, marcado pela existência do ser, mas representado pela linguagem. Nesta representação, este “eu” se divide em dois: narrador de si mesmo e narrador dos personagens. Este enquanto narrador-testemunho (representado por um jornalista-investigador), move-se discretamente ao narrador câmera. Desse modo, cada personagem será apresentado sob uma perspectiva detalhada a partir da cena anterior ao fuzilamento, sendo-nos explicitadas informações sobre a

família dos fuzilados, sobre os filhos, sobre a ideologia política e até sobre as sensações de cada personagem.

Vale salientar que a câmera enquanto enquadra um objeto, foca-o, direcionando o nosso olhar ao objeto proposto por quem está gravando. Ademais, há o trabalho de edição que corta e acrescenta cenas, fator que nos distancia paulatinamente do objeto real. Assim sendo, comparando-se o trabalho obtido por uma câmera ao labor estético do narrador para se lograr o mesmo efeito, Walsh constrói personagens sob recortes no espaço-tempo através do olhar do autor implícito a cada um dos sobreviventes ao fuzilamento de 09 de junho de 1956, conforme a sua perspectiva.

Fazendo-se, enfim, uma comparação entre os fragmentos dos dois gêneros em relação às técnicas destes para retratar a realidade, chegamos às seguintes conclusões:

Primeiramente, o Testemunho de Primo Levi, por ser em primeira pessoa, aproxima ainda mais os leitores das cenas retratadas. Além disso, os pormenores é que vão tecendo a violência que os personagens sofrem, pois lentamente seus corpos, gestos e olhares vão se deformando.

Acreditamos que não há como associar tal técnica à usada por Walsh, não só porque a narrativa é em primeira pessoa, mas também por que Primo Levi narra violência sofrida por ele próprio diferentemente de Walsh que narra a violência sofrida por outros. Nesse sentido, a experiência pessoal nos campos de concentração parece ser um elemento que no livro *É isto um homem?* ratifica aos leitores a confiabilidade outorgada ao narrador, ampliando-se a partir desta a verossimilhança existente na narrativa.

Quanto às técnicas da Não-ficção utilizadas por Capote em comparação às usadas por Walsh, vemos que a aproximação entre os dois autores está somente no trabalho investigativo. Ainda que em ambos haja a justaposição de vozes e de pontos de vista, Capote demonstra maestria na utilização da técnica descritiva como procedimento auxiliar na construção narrativa da verossimilhança, tal como fizeram grandes autores do Realismo. Já Walsh não se aproxima de tal técnica, nem mobiliza o espaço-tempo ou demonstra as vicissitudes dos personagens em evolução. O que nos leva a concluir que não podemos ler o livro *Operación Masacre* como um romance de Não-ficção.

Por fim, parece-nos que há mais afinidade entre Walsh e Tapajós. Exceto pelo trabalho investigo, pois a narrativa de Tapajós foi a partir de relatos, experiências e testemunhos

pessoais. Mas, no que concerne aos demais aspectos, podemos observar várias semelhanças nas técnicas narrativas: a) ambos descrevem personagens episódicas e não demonstram a evolução delas, mas sim um antes e um depois; b) os pormenores não têm função na própria narrativa; c) ambos não mobilizam o espaço nem o tempo; d) os pormenores parecem restringir-se à função social ou ao uso de recursos poéticos, tais como figuras de linguagem, mas não apresentam função na própria descrição; e) os dois se utilizam do narrador-câmera como forma de representar as cenas.

Acreditamos que Walsh e Tapajós apresentam seus personagens a partir de acontecimentos e que são personagens episódicos. Dado que usam o ponto de vista do narrador-observador, acreditamos que, com esse tipo de narrador, não é de fato possível mobilizar o espaço-tempo, e isso, conseqüentemente, diminuirá o efeito de verossimilhança. Para tentar diminuir essa distância e aumentar o efeito de *mimesis*, ambos se deslocam ao narrador câmera pois com isso podem retratar de modo focalizado as cenas de violência, como refletimos. Notamos uma particularidade em ambos: o foco vai da cena externa ao interior das personagens, a fim de mostrar a dor delas durante os momentos de violência. Isso ocorre tanto na obra *Em câmera lenta*, como no livro *Operación Masacre* e em suas antecipações no jornal *Revolución Nacional*.

Assim, diante de todas essas considerações, conjecturamos que as lacunas para retratar a realidade que Walsh e Tapajós não preenchem por meio de procedimentos do Realismo, – tais como a descrição dos pormenores com função na narrativa, a mobilização do espaço tempo e a evolução dos personagens –, são preenchidas pelos dois autores através da confiabilidade dos leitores em sua figura autoral enquanto jornalistas, narradores e personagens homônimos. Isto é, a verossimilhança alcançada em suas narrativas não é construída por meio do estrito uso dos procedimentos miméticos exigidos pela arte literária, mas sim através da figura social que Walsh e Tapajós representam enquanto jornalistas e militantes.

Nesse sentido, considerando-se que o conceito de verdade no jornalismo não existe, uma vez que depende do ângulo de referência, como refletimos no segundo capítulo, a crença dos leitores é primordial para avançar na leitura. Dessa forma, leitores militantes encontrarão reconhecimento de ideologias no conteúdo escrito e acreditarão no que o autor lhes relatar. Essa crença somada à figura do jornalista, – que, como vimos, é legitimada socialmente como representante da verdade –, preenche a verossimilhança necessária para a narrativa.

Em outras palavras, como há a ideia generalizada de que o conteúdo publicado nos jornais é verdadeiro, não importando se este é de esquerda ou de direita, o leitor que acredita fielmente no que está escrito pode sentir mais intensamente o que está sendo narrado, sobretudo no que concerne aos pormenores das cenas de violência. Essa sensação é composta pelo imaginário de que o fato ocorreu realmente, e isso aumenta a percepção e o valor de veracidade desse acontecimento.

Podemos associar essa ideia também à percepção que temos quando assistimos a um filme de tragédia, cuja mensagem inicial seja “baseado em fatos reais”. Nessa situação, quando um personagem sofre um violência em cena, parece que a empatia que sentimos se acentua quando nos recordamos dessa mensagem inicial. Primeiramente, porque acreditamos que a cena ocorreu de fato e, ao nos identificarmos com a pessoa real representada pelo ator ou pela atriz, sofremos com ela a tortura. Em segundo lugar, porque a violência exacerbada e em massa não faz parte da nossa realidade cotidiana. Nós sabemos que ela acontece, vemos fotos em jornais, na internet etc., mas poucos passaram por tal experiência, o que influencia na nossa percepção do verossímil, uma vez que nem todos apreendem a sensação de realidade de situações que não vivenciaram.

Acreditamos que isso se deva à passagem do tempo como elemento que distancia os leitores da realidade vivida em outro espaço-tempo. Assim, a sensação de verossimilhança nas narrativas pode ser menos intensa. Parece que as leituras contemporâneas do pós-guerra, que em sua maioria são lidas por gerações que não viveram esta realidade, encontram dificuldade de reconhecer esse passado como verossímil, ainda que seja mencionado e demonstrado o valor documental e real deste.

Do mesmo modo, temos dificuldades de acreditar que uma pessoa lute com gigantes, ou que exista uma princesa que adormece com a maçã envenenada e que é salva com um beijo, ou que bruxos atravessem a parede para chegar em outros mundos. Quando lemos essas narrativas, precisamos abdicar da vivência real e mergulhar em um mundo imaginário, no qual devemos crer enquanto lemos, se quisermos terminar a leitura.

Mas, em se tratando de uma cena possível no espaço-tempo em que vivemos, a simples afirmação de que uma situação “aconteceu de verdade” parece legitimar toda a narrativa, tornando o trabalho da construção da verossimilhança por meio da *mimesis* quase desnecessário para que a obra seja bem-sucedida. Acreditamos que ocorre com as narrativas de testemunho em terceira pessoa, mas seria necessário pesquisar mais sobre tal conjectura.

A representação da realidade por meio de técnicas da ficção somadas à figura de escritores jornalistas e militantes, a nosso ver, constroem o gênero Testemunho em *Operación Masacre* e *Em cámara lenta*. Além disso, os escritores, quando participam da narrativa enquanto personagens, têm a possibilidade de mudar o ângulo de referência, que pode diminuir ou aumentar a distância entre o acontecimento e o leitor. Seria preciso outra pesquisa para sabermos se estas são características aparecem em outras obras de Testemunho em terceira pessoa ou se apenas em Tapajós e em Walsh por mera coincidência.

Concluimos, de acordo com as análises, que Walsh se assenta melhor ao gênero Testemunho. Quanto ao aspecto de romper com as técnicas do Realismo, debatido até o momento, acreditamos que não há uma ruptura com as técnicas do Realismo para retratar a violência no gênero Testemunho, mas sim uma reformulação dessas técnicas na narrativa desses dois livros para representar a realidade. Pois a Não-ficção descreve detalhes com função dos pormenores como no Realismo, já esses livros testemunhais também descrevem pormenores, porém, estes não têm finção na cena descrita por Walsh e por Tapajós.

Por fim, acreditamos que a tensão existente entre realidade e ficção, jornalismo e literatura está atrelada à figura de Walsh como escritor comprometido. Acreditamos que o mesmo ocorre na obra *Em cámara lenta*, de Tapajós. Dessa forma, indagamos: os modos de leitura de *Operación Masacre* consideram essa autofiguração de Walsh, baseada em sua biografia de jornalista e militante, como elemento propulsor dessa tensão? Para respondermos a essa pergunta, apresentaremos a seguir, o posicionamento dos críticos quanto a este aspecto.

3.3. A autoridade autoral como verossimilhança final

Como já mencionado, acreditamos que a figura de Walsh enquanto autor jornalista comprometido tensiona a ficção e a realidade na narrativa de *Operación Masacre*. Questionamos se isso ocorreria caso ele não tivesse falecido como um mártir após a publicação de sua “Carta abierta a la junta militar”?

Para compreendermos como a crítica acadêmica trabalha esse aspecto, buscamos, nos textos críticos que leram Walsh, se estes consideram ou não a figura do autor e por quê.

Rama (1976) não considera a figura de Walsh como relevante para essa tensão no gênero Testemunho. Mas é preciso considerarmos que o texto do crítico é anterior ao assassinato de

Walsh, mais especificamente, escrito três anos antes. Já o crítico Viñas (1996), que também lê o livro como Testemunho, reconhece essa figura do autor, como explicitado no começo deste capítulo. Mas isso já nos anos 90, após a morte de Walsh.

Piglia valoriza a figura de Walsh como importante para a leitura de suas obras, mas no texto não se limita a especificar *Operación Masacre*, por isso não podemos afirmar categoricamente de que forma ele considera a figura do autor.

Sánchez (Op. Cit, p. 91-92), por sua vez, considera importante a figura de Walsh nos paratextos, os quais ela associa à Não-ficção, pois se torna mais evidente, conforme assevera, a fusão entre o fático e o ficcional. Apesar da comparação, dois parágrafos depois, ela se refere a *Operación Masacre* como Testemunho. É importante ressaltar essa associação entre os dois gêneros como sinônimos, uma vez que demonstramos que os dois gêneros apresentam diferenças em sua construção narrativa. A autora comenta a manipulação do autor, nesse processo: “[...] El autor-periodista expone su investigación, su "manipulación" de esos documentos y testimonios; adopta una postura partidista no neutral, y su escritura recurre cada vez más a otros códigos. (p. 83)”. Ela também considera que o autor se ficcionaliza. Ele é o narrador-detetive-jornalista que, como sustenta, aglutina múltiplas funções: narrar, construir, investigar e reparar injustiça.

Já para Bocchino (2007, p. 54) é impossível pensar o gênero sem considerar a figura do autor, pois isso implica em ser cúmplice da ditadura. Por isso, a autora assevera:

La escritura de Rodolfo Walsh construyó su lugar en el sistema de la literatura argentina pero también en el sistema de los discursos que arman el imaginario cultural de un país. Entre medio de esa escritura está *Operación Masacre* (1957) que no se define sino entre la novela y el relato periodístico, nueve años antes de que en esa línea Truman Capote escribiera *A sangre fría*, llamada por la crítica “novela de no ficción”. Así, Walsh está en el principio de la línea que rompe con las fronteras que delimitan tipos de literatura al ampliar toda consideración tradicional sobre los géneros. Introduce el discurso periodístico-testimonial en el de la literatura o, si se prefiere, el de la literatura en el periodístico-testimonial. (BOCCHINO, Op. Cit., p. 55)

Vemos também que ela, nesse aspecto, não diferencia os dois gêneros. Inclusive, a pesquisadora compara as técnicas de Walsh às de Capote colocando-as como similares.

Foglia (Op. Cit.) também menciona a figura do autor como importante para a tensão, já que Walsh tem compromisso político com o leitor. Um dos exemplos consiste na seguinte afirmação: “a narración también oscila entre el relato de lo personal individual, es decir, de las

propias sensaciones y deseos del narrador y lo que está estrictamente relacionado con la investigación” (p. 54). A pesquisadora também considera a figura militante do autor como essencial para uma literatura que se propõe à denúncia e que deve ser lembrada para que não mais se repita a História.

À luz de tais reflexões, e considerando-se -se que um gênero é um horizonte de leitura, notamos que a instabilidade do gênero desestabiliza também o lugar do leitor. Nesse sentido, os leitores de Walsh precisam da crença no que ele escreve para preencher as lacunas de verossimilhança que ele deixa na narrativa, como vimos. Mas, para que isso ocorra, é preciso que o autor implícito crie uma figura de si que seja convincente. Acreditamos que, por meio da criação de tal figura, Walsh encontrou o elemento retórico essencial para construir a ficção na narrativa, uma vez que se apresenta como jornalista e que há uma legitimação social da profissão, como mencionado.

Desse modo, portanto, a autofiguração de Walsh somada ao controle da distância através da mobilidade das vozes narrativas vão paulatinamente construindo a ficcionalização necessária para tecer o texto. Ao mesmo tempo, por haver uma pessoa autoral que se autodescreve e que seleciona, recorta, ordena e expõe os fatos, usando-se de comentários imparciais, observamos que se o leitor for desconfiado e se não acreditar em todas as afirmações narradas, será impossível preencher as lacunas de verossimilhança mencionadas, pois se como defende Booth (1980, p. 103): “as emoções e os juízos do autor implícito são a matéria de que é feita toda a grande ficção”. Esta, por sua vez, como o mesmo crítico assevera, precisa da crença do leitor.

Nesse contexto, é importante rememorarmos as palavras do crítico sobre as literaturas que se propõem a usar os procedimentos do Realismo para compor a própria imagem na obra:

As regras sobre obras realistas e autores objectivos geram, naturalmente, o terceiro tipo: as receitas para leitores. Afinal, o que o autor cria não é só uma imagem de si próprio. Cada pincelada que implique o seu *alter ego* ajudará a moldar o leitor, tornando-o no tipo de pessoa que sabe apreciar tal personagem e o livro que escreve. (BOOTH, Op. Cit, p. 203)

Assim sendo, vemos que não há um limite claro entre o ficcional e o real em *Operación Masacre* devido ao fato de o autor implícito ter o poder de escolher e selecionar o que vai mostrar de si e de outras pessoas aos leitores. E, não sendo este neutro, como refletimos nesta dissertação, é preciso que, enquanto leitores, tenhamos distanciamento emocional para ver com

clareza que essa crença dos leitores nos levam a projetar a realidade que queremos ver. E é por meio dessa projeção somada a todos os procedimentos narrativos utilizados por Walsh, conforme explicitado ao longo desta dissertação, que essa tensão vai construindo a tessitura do livro *Operación Masacre* fundamentando-se principalmente na sua autofiguração autoral enquanto jornalista comprometido.

Considerações finais

Esta dissertação se propôs, inicialmente, a analisar as diferentes maneiras em que foi lido *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh. Para isto achamos pertinente considerar também parte dos textos que o autor publicou antes da edição em livro, especificamente, os textos publicados no jornal *Revolución Nacional*, de 15 de janeiro e 29 de janeiro de 1957. Pensávamos que investigar o modo como esses textos foram lidos nos ajudaria a compreender o caráter ficcional apresentado pela obra desde suas antecipações.

Sobre os textos publicados em *Revolución Nacional*, concluímos que embora este fosse um jornal sindical, e, portanto, predisposto a publicar informações sobre a morte de operários sob comando do Estado, a escrita de Walsh não parece se alinhar aos parâmetros do gênero notícia ou reportagem. Estes textos prévios, como vimos, têm um forte caráter literário, isto é, Walsh utiliza diversas técnicas e procedimentos próprios da ficção.

Para completar nosso objetivo, estudamos também como foram lidas essas notas pelos jornais *El Plata*, de 11 de julho de 1957 e *La Nación*, de 12 de julho do mesmo ano. Estes textos nos pareceram importantes, pois Walsh faz referência a eles na segunda edição de *Operación Masacre* (1964), o que favorece um entrecruzamento de perspectivas variadas (como os jornais leram as primeiras notas de Walsh?, como Walsh leu os comentários desses jornais no seu livro?). Com este *corpus*, pudemos comparar como cada suporte compõe a narrativa.

Essa comparação nos mostrou que na literatura, para construir a verossimilhança, é frequente utilizar os seguintes recursos: a descrição de pormenores com função na narrativa, a evolução de personagens no espaço-tempo, variados tipos de narradores, controle da distância, intromissão autoral, coerência com a realidade retratada e uma linguagem mais poética e subjetiva. Enquanto no jornalismo, prioriza-se uma linguagem mais simples e objetiva e seu foco é fato bruto, por meio do enquadramento técnico, a descrição de pessoas e fatos é fundamentada em comentários que precisam da crença do leitor para complementar a noção de veracidade e de verossimilhança.

Nesse sentido, ainda que o uso dos comentários seja o principal recurso utilizado pelos dois suportes (jornal e livro literário), o jornal tem sua credibilidade, como veículo de informações neutras e verdadeiras, assegurada pela legitimação social. Desse modo, os leitores fiam-se nessa concepção de que todo o conteúdo publicado é verídico. Assim, constrói-se um

pacto em que o autor deve sempre ser honesto no que escreve, enquanto o leitor deve crer em tudo o que lê desse escritor.

A nosso ver, essa legitimação social dispensa o trabalho minucioso que um escritor literário precisa ter para construir uma narrativa verossímil. Nesse sentido, acreditamos que Walsh, para entrecruzar a fronteira entre jornalismo e literatura, não só se utiliza das técnicas da ficção para compor a narrativa dos fuzilamentos, como também se aproveita dessa legitimação social de verdade, outorgada ao jornalismo, para construir sua autofiguração autoral enquanto jornalista comprometido. A nosso ver, seu objetivo era o de reforçar o caráter mimético do livro, para intensificar, com sua biografia, o pacto entre ele e seus leitores.

Por fim, deslindamos os modos como alguns representantes da crítica acadêmica leram *Operación Masacre*. As nomenclaturas mais atribuídas ao livro foram: Testemunho (RAMA, 1976; PIGLIA, 1987; VIÑAS, 1996; FOGLIA, 2005) e/ ou Não-ficção (ÁMAR-SÁNCHEZ, 1992; BOCCHINO, 2007). Para melhor compreendermos essas nomenclaturas, debruçamo-nos sobre as características de cada gênero e descobrimos que ambos não podem se tratados como sinônimos, uma vez que o gênero Não-ficção se propõe a representar os acontecimentos por meio das técnicas de verossimilhança utilizadas pelo Realismo, enquanto o Testemunho rompe com tais procedimentos, em nome do caráter irrepresentável da violência.

Para demonstrar isso, comparamos trechos de algumas cenas de violência descritas em *Operación Masacre* (1957) com trechos dos livros *É isto um homem?* (1947), de Primo Levi, (Testemunho em primeira pessoa); *Em câmera lenta* (1974), de Tapajós, (Testemunho em terceira pessoa) e *A sangue frio* (1965), de Truman Capote, (Não-ficção em terceira pessoa). As análises foram fundamentadas sob a perspectiva de verossimilhança de Cândido (1993) e de Lukács (1968).

Desse modo, concluímos que Não-ficção e Testemunho não podem ser considerados gêneros sinônimos. Além disso, *Operación Masacre* se assenta mais sobre o gênero Testemunho e não pode ser reduzido ao gênero Não-ficção, já que para construir a verossimilhança não usa os procedimentos do Realismo, mas sim a sua autofiguração autoral enquanto jornalista comprometido, do mesmo modo que aparentemente o faz Tapajós, ainda que este não se insira explicitamente na narrativa como o faz Walsh.

Não sabemos, contudo, se esta é uma tendência do Testemunho ou apenas uma coincidência de estilo entre os dois autores. Dessa forma, seria preciso investigar se os escritores

de Testemunho em terceira pessoa são jornalistas e se também se autofiguram na narrativa como forma de intensificar a construção da verossimilhança.

Por fim, não há como afirmar se Walsh não usa fielmente os procedimentos do Realismo porque foi a melhor forma que encontrou para representar a violência ou por falta de técnica para fazê-lo. Afinal, essa realidade de violência de Estado sob regimes ditatoriais, como vimos, criou uma nova noção de sujeito: o sujeito fragmentado; que, devido à experiência traumática, torna difícil a reconstrução dos relatos deste a partir da memória. Nesse sentido, essa violência massiva e cruel poderia ser lida com ceticismo caso o autor utilizasse procedimentos do realismo para representar essa realidade. Por isso, talvez, Walsh, utilizou-se de técnicas da ficção para representá-la, como vimos.

Contudo, Capote também representa uma violência, mas utiliza os procedimentos do Realismo para atingir a verossimilhança. Em outras palavras, o que diferencia Capote de Walsh é o fato de que a narrativa de *A sangue frio* foi reconstruída somente a partir de documentos e de testemunhos de conhecidos da família assassinada, enquanto a narrativa de *Operación Masacre* foi composta a partir de documentos e de relatos dos sobreviventes de uma tentativa de assassinato. Além disso, Capote, assim como Walsh, representa cenas que não presenciou, como vimos. Mas isso não o impossibilitou de representar os fatos por meio dos procedimentos do Realismo.

Nesse sentido, a nosso ver, isso não significa necessariamente que Walsh estivesse em busca de uma forma para representar a realidade, como conjectura Foglia (2005); pois existe também a possibilidade de Walsh ter optado por outras técnicas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In **Notas de literatura I** (tradução de Jorge de Almeida). São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2003.

ADOUE, Silvia Beatriz. Operación Masacre: relato de una conversación o el Elogio de la vergüenza. En: **Cadernos PROLAM/USP** (ano 3 – vol. 1 – 2004), p. 125-138. Mar del Plata, Estanislao Balder, 2004.

AGUILAR, G. M. Rodolfo Walsh: escritura y Estado. En: Textos de y sobre Rodolfo Walsh. VV.AA. Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

ALABARCES, Pablo. Walsh: dialogismos y géneros populares. En: Textos de y sobre Rodolfo Walsh. VV.AA. Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BOCCHINO, Adriana. **Rodolfo Walsh**: del policial al testimonio. Mar del Plata: Estanislao Balder – UNMDP, 2004.

_____. Cuando la escritura es una cuestión de fondo. In: **Revista Oficios Terrestres**, nº 20, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44840>. Acceso en 30 de mayo de 2018.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa Arcádia, 1980;

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007

BULLOUGH, Edward. Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle. In: *British Journal*, V (1912), 87-98, rep. In **The Problems of Aesthetics**, ed. Eliseo Vivas and Murray Krieger (Nova Iorque, 1953), págs. 396-405.

CALVINO. Ítalo. **Por que ler os clássicos**. SP: Companhia das Letras, 1993

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**: o relato fiel de um assassinato múltiplo e suas complicações. Trad. Ivan Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CÂNDIDO, Antonio. (1963). **A personagem do romance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. Realidade e realismo. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CRESPO, Bárbara. “Rodolfo Walsh: acerca de Kafka y el lugar común”. En: VV.AA. Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

DE GRANDIS, Rita. La escritura del acontecimiento: implicaciones discursivas. En: VV.AA. Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

De MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**: revista de cultura e política. Nº 62, São Paulo, 2004. p.45-68.

ESPECHE, Carlos Ernesto. Tensiones políticas y culturales en el surgimiento de la prensa moderna en Latinoamérica. El caso del diario La Nación. **Revista Latina de Comunicación Social** [en línea] 2009, 12 (Sin mes): [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81911786055>> ISSN

FELIX, José Carlos; SALVADORI, Juliana Cristina. **A mortificação do corpo em *É isto um Homem?* de Primo Levi**. Ilha Desterro, Florianópolis, v. 68, n. 3, p. 43-53, Dec. 2015.

FERRO, Roberto. Operación Masacre: Investigación y escritura. En: **Nuevo Texto Crítico**, vol. 6 no. 2, 1993, pp. 139-166. Project MUSE, doi:10.1353/ntc.1993.0031

_____ “La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio”. En: Historia crítica de la literatura Argentina. La irrupción de la crítica. Dirigida por Noé Jitrik, directora del volumen Susana Cella. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.

FOGLIA, Graciela Alicia. **Rehacer y resistir**: el proceso de escritura de Operación Masacre de Rodolfo Walsh. 2005. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. doi:10.11606/T.8.2005.tde-29072011-084754. Acesso em: 2018-04-10

FOUCAULT, Michel (1966). Por trás da fábula In: **Ditos e escritos**. Vol. 3. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: **Revista USP**. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

GAMERRO, Carlos. ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig? In: **Facundo o Martín Fierro**. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

GARCÍA, Romina. **Novela de no-ficción**: Polémica en torno a un concepto contradictorio. In: Letras, n. 51, p. 41-53, jan/jun. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

GINZBURG, J. Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. In: CORREIA, F. J. G. (Org.). **O rosto escuro de Narciso**: ensaios sobre literatura e melancolia. João Pessoa: Ideia, 2004. p. 53 - 62.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenología del espíritu**. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-Textos, 2006.

LA NACION. **Manual de estilo y ética periodística**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997, p. 7-51.

LAFFORGUE, Jorge. Informe para una biografía. En: Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica. 5.ed. Record: Rio de Janeiro, 2001.

LAGE, Nilson. **Linguagem Jornalística**. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** - (Ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo, Ed. Ática, 2002.

LEVI, Primo. **É Isto um Homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4.ed. São Paulo: Manole, 2009.

LUBBOCK, Percy. [1879]. **A técnica da ficção**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

_____. Narrar ou Descrever? In: **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.

MAUÉS, Eloísa Aragão. **Em câmera lenta, de Renato Tapajós**: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi: 10.11606/D.8.tde-05022009-114612. Acesso em: 2018-05-17.

OLMOS, Ana Cecilia. Narrar no pós ditadura (ou do potencial crítico das formas estéticas). In: **Escritas da violência, vol. 2**: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina / Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Francisco Foot Hardman (Orgs.). – Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007.

PIGLIA, Ricardo. Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad. In: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000. Retirado do original: PIGLIA, Ricardo (1987). “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”. En revista Fierro nro. 37, Buenos Aires, septiembre.

RAMA, A; AGUIRRE, I; ENZENSBERGER, H. M.; GALICH, M.; JITRIK, N. ; SANTAMARÍA, H. Conversación en torno al testimonio. In **Casa de las américas**. Año XXXVI, no. 200, La Havana, julio-septiembre 1995, pp. 122-125. Apud. DE MARCO (Op. Cit.)

RAMA, Ángel (1976). Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas. In: **Ficciones argentinas : antología de lecturas críticas** / compilación, Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA ; [Ana María Barrenechea ... [et al.]]. - Buenos Aires : Grupo Editorial Norma, 2004. - (Colección vitral).

ROTKER, Susana. **Fundación de una escritura**: las crónicas de José Martí. Ciudad de la Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1992. p. 99.

SÁNCHEZ, Ana María Amar. La ficción del testimonio. En **Revista Iberoamericana**, núm. 151, 1990, pp. 447-461.

_____. El relato de los hechos. In: **Rodolfo Walsh**: testimonio y escritura. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: ____ (org.) **História, memória, literatura**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 287 p, 2009.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TODOROV, Tzvetan [1939]. Introdução ao verossímil. In: _____. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução Claudia Berliner.

_____. [1936]. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

VIÑAS, David. Rodolfo Walsh: el ajedrez y la guerra. In: **Literatura argentina y política II** - de Lugones a Walsh. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996.

VVAA. **Capítulo**. Historia de la Literatura Argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

VERÓN, Eliseo, La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. In: _____. **El discurso político**. Lenguaje y acontecimientos, Buenos Aires, Hachette, 1987, pp. 13-26.

WALSH, Rodolfo. El violento oficio de escritor. In: **Los diez mandamentos**. Buenos Aires: Jorge Álvarez. 1965. Apud BOCCHINO et. al. **Rodolfo Walsh – del policial al testimonio**. Mar del Plata: Estanislao Balder – UNMDP.Editora, 2004. p. 14.

WALSH, Rodolfo. **Un oscuro día de justicia**. Buenos Aires: Siglo XXI. 1973, p. 20. Apud BOCCHINO et. al. **Rodolfo Walsh – del policial al testimonio**. Mar del Plata: estanislao Editora, 2004.

WALSH, Rodolfo. **Operación Masacre**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2015.

WALSH, Rodolfo. **Operación Masacre** – seguido de la campaña periodística. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009

WALSH, Rodolfo. [1953] Dois mil e quinhentos anos de literatura policial. In: **Variações em vermelho e outros casos de Daniel Hernández**. São Paulo: Editora 34, 2011. Trad. Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni.

WALSH, Rodolfo. Tres portugueses bajo um paraguas (Sin contar el muerto). En: _____. **Variaciones en rojo**. Editorial De la Flor, Buenos Aires. 1953.

WILKOMIRSKI, Binjamin. **Fragments** - Memórias de uma infância 1939-1948, São Paulo: Iluminuras, 1998.

WOLFE, Tom. [1963]. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BIBLIOGRAFIA

ADOUE, Silvia Beatriz. **Rodolfo Walsh, o criptógrafo**: relações entre escrita e ação política na obra de Rodolfo Walsh. 2009. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.8.2009.tde-20032009-170439. Acesso em: 2018-06-29.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Literatura/Sociedade**. Buenos Aires, Libreria Edicial, 2001.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AVELLANEDA, Andrés. **El habla de la ideología**.- Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

AVELLEYRA, Anabella Castro. (2012) Una lectura palimpsestosa de Operación masacre: no ficción/cine/historieta. Cultura, lenguaje y representación / culture, language and representation. ISSN 1697-7750 · vol. x \ 2012, pp. 65-81 Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaum.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3 ed. São Paulo/SP: Ática, 1987. CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de Ficção**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

BRANDILEONE, Ana Paula F. O romance-reportagem: implicações estéticas e ideológicas. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários Volume 19 (nov. 2010) [17-25]

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (CISC/PUC-SP), 1995.

COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: **O demônio da teoria**. Minas Gerais: UFMG, 2006.

CORTÁZAR. Situação do romance. In: **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

DE GRANDIS, Rita. **Lo histórico y lo cotidiano en Operación Masacre de Rodolfo Walsh**: del suceso a la guerra popular. In: Actas de la AIH (1992). Acesso em 06 de novembro de 2010. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_5_036.pdf Acesso em 20 de maio de 2017.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FEINMANN, José Pablo. **Peronismo** - Filosofía política de una obstinación argentina. Buenos Aires: Planeta, 2010.

FERREIRA JÚNIOR, Carlos . A. Rogé. Discurso sobre o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem. In: _____, **Literatura e Jornalismo: Práticas Políticas**. São Paulo:Edusp, 2005.

_____. **Literatura e Jornalismo: Práticas Políticas**. São Paulo:Edusp, 2005

FERRO, Roberto. Operación masacre: investigación y escritura. In: **Nuevo texto crítico**, año VI, número 12/13 (1994):139-166.

_____. La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio. In: CELLA, Susana (coord). **Historia crítica de la literatura argentina**. La irrupción de la crítica, Buenos Aires, Emecé, 1999

_____. Transiciones genéricas y temáticas en las ediciones de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh. **Revista Manuscrita**, N° 24, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Hacia una filosofía de la fotografía**. México: Trillas: Sigma, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. [1969]. **O que é um autor?**. Lisboa: Vega, 1992.

_____. O que é um autor. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (Ditos e escritos; 3).

GALASSO, Norberto. 2004. De la historia oficial al Revisionismo Rosista. Corrientes historiográficas de la Argentina. In **Cuadernos para la otra historia**. Centro Cultural Enrique S. Discépolo, Buenos Aires. Consultado el 02 de junio, 2016. Disponible: <http://www.madres.org/documentos/doc20101015174239.pdf>

GALLE, H. P. E. **O Gênero autobiográfico**: possibilidade(s), particularidades e interfaces. 2011 (Trabalho de Livre docência pela USP)

GAMERRO, Carlos. Rodolfo Walsh o Manuel Puig? (S/R) - disponível em: <http://www.espaciomurena.com/6600/> Acesso em 20 de agosto de 2017.

GANDOLFO, Elvio. E. **El libro de los géneros**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

GARASA, Delfin Leocadio. **Los géneros literarios**. Buenos Aires: Editorial Columba, 1969.

GARCÍA, Romina. Novela de no ficción o testimonio: una revisión sobre el género. In: BOCHINO, Adriana A.; GARCÍA, Romina y MERCÈRE, Emiliana. **Rodolfo Walsh: del policial al testimonio**. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004, p. 93-118.

_____. Novela de no-ficción: Polémica en torno a un concepto contradictorio. In: **Letras**, n. 51, p. 41-53, jan/jun. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

GILMAN, Claudia. Entre la pluma y el fusil. **Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GOEBEL, Michael. La prensa peronista como medio de difusión del revisionismo histórico, 1955-1958. En: **Revista Prohistoria**, N° 8, 2003.. ed. Buenos Aires: Prohistoria, 2003. Disponível em: <http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/goebel.pdf> Acesso em 24 de maio de 2016.

GUIMARÃES, Luciano. O jornalismo visual e o eixo direita-esquerda como estratégia da imagem. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r1827-1.pdf>

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. A interação entre texto e leitor. In: **O ato da leitura**. São Paulo: editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979

JITRIK, Noé (1996). Canónica, regulatoria y transgresiva. **Orbis Tertius**, 1 (1), 153-166. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2474/pr.2474.pdf

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor In: _____. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese de doutorado, UERJ, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários** – Nos Tempos da Imprensa Alternativa. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

LAGE, Nilson. [1936]. **A reportagem: teoria e técnica**. 5.ed. Record: Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Estrutura da notícia**. São Paulo: Ática, 1987

_____. **Linguagem Jornalística**. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do Jornalismo e da Literatura**. Barueri: Manole, 2004.

LUPPI, Juan Pablo. Obra abierta. Sobre la recepción literaria de Rodolfo Walsh hacia la década del 90. IN: **IV CONGRESO INTERNACIONAL DE LETRAS** Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario. Buenos Aires; Año: 2010

MARTINEZ, Monica. **Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2008.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

NEIBURG, Federico. **Os intelectuais e a invenção do Peronismo**: estudos de antropologia social e cultural. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1997.

OLMOS, Ana Cecília. Narrar no pós-ditadura. In: GINZBURG, Jaime et. al. (ORG.) **Escritas da violência**, v. 2 – representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, Daniel (org). **Nietzsche e Deleuze**: arte e resistência. Fortaleza: Forense Universitária, 2009.

ORLANDI, E. P. [1990] **Análise de Discurso**. Campinas: Ed. Pontes, 2004.

PAMPILLO, Gloria y URTASUN, Marta. *Operación Masacre* y las estrategias de persuasión. In: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

PESCE, Víctor. [1991] Rodolfo . Walsh - El problemático ejercicio del relato, nota 52. In: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

PIGLIA, Ricardo. Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad. **Nuevo texto crítico** 6 12/13 (Julio 1993-Junho 1994)

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

REDONDO, Nilda Suzana [2001]. **El compromiso político y la literatura**: Rodolfo Walsh – Argentina 1960-1977 . Santa Rosa. Ediciones Amerindia- Universidad Nacional de Quilmes.

RESENDE. Fernando Antonio. **Textuações**: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

RICOUER, P. **Tempo e narrativa** (tomo I). São Paulo: Papirus, 1994.

ROMANO, E. Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh". In: VV.AA. **Textos de y sobre Rodolfo Walsh**. Editor Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.

ROMERO, Luis Alberto (2001) **Breve historia contemporánea de la Argentina**, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

SAER, Juan José. El concepto de ficción. In: **Una literatura sin atributos**. Argentina: Seix Barral, 1996; p.p. 9-16.

SÁNCHEZ, Ana María Amar. **El relato de los hechos** - Rodolfo Walsh: testimonio y escritura. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

_____. La propuesta de una escritura. (En homenaje a Rodolfo Walsh). **Revista iberoamericana** LII. 135-136 (1986): 431-455.

SARLO, Beatriz. Literatura, ideología y figuración literaria. In: BALDERSTON et al. **Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar**, Buenos Aires: Alianza, 1987, 30-59.

_____. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

_____. **La batalla de las ideas (1943 – 1973)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007

_____. **Paisagens imaginárias** - Intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: EDUSP, 2005.

SPANDAU, Gustavo Walter. Los "papeles personales" de Rodolfo Walsh: el violento oficio del diarista. 2014. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-06052015-105212.

ROJO, Grínor. De la crítica y el ensayo. In: **Las armas de las letras**. Santiago: LOM Ediciones, 2008.

STEINER, George. **Lenguaje y silencio**: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona: Gedisa, 2003.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. **O retorno do autor** - Relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

VIÑAS, David. [1988]. Walsh y Borges”. En Página/12, 12 de julio, 24. Acesso em 24 de abril de 2017.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática S.A., 2011.

ANEXO A- *Revolución Nacional*, 15 de janeiro de 1957 - capa inteira

¡Basta de Ministerio de Trabajo!

"YO TAMBIEN FUI FUSILADO"

La odisea de un obrero argentino víctima de criminal resaca evidencia la corrupción, el desorden y la irresponsabilidad del aparato represivo del estado.

Transcribimos íntegramente la relación de hechos de la dolorosa odisea de Juan Carlos Lurbe. La justicia bonaerense ha tomado intervención en este primer caso, pero está pendiente de esclarecerse. Desde el fondo de nuestro corazón de argentinos esperamos el brillar de la verdad para el bien de todos. A la justicia pueble, referimos la última palabra sobre las graves imputaciones. Tenemos que confiar, no nos queda otro remedio que confiar. No pueda atenuarse permanentemente contra el pue-

blo, contra sus hijos humildes con total impunidad. La conciencia del hijo de estudiante Bieto, del maestro Ingalitina, del obrero Aguero y del estudiante Marchego. Ahora nos queda a unirse al cadáver en la tragedia inhumana. Creemos que la opinión pública debe permanecer informada, estamos convencidos que cumplimos con nuestro deber. Para que se extirpe para siempre de entre nosotros este tipo saliente de procedimientos. Para que nuestras querellas y diferendos tengan un cauce de solución.

Un caso único en los annos de la justicia tiene en sus manos en este momento un magistrado de la Provincia de Buenos Aires, Juan Carlos Lavragn, un fiscalado durante la aseasona peroni del 9 al 10 de junio acaba de presentarse para denunciar a los responsables de su funcionamiento. No es un fantasma. Es un hombre joven, de carne y hueso, que —hasta el momento de escribir estas lineas— sigue vivo y afirmando su abstrac-

— La denuncia resulta irrobusta y no será, a juzgar por la abrumadora evidencia que el autor de este nota ha visto—, un hallazgo ante una atrocidad comparable a las más odiosas, hazañas de la Gestapo. Porque a diferencia de Livorno y de una —o acaso dos— personas que también salvaron milagrosamente la vida, cayeron otros siete, y existen pruebas en agente caso, y fuertes indicios en otros, de que todas ellas o la mayoría eran inocentes de cualquier delito, a solitud subvencio-

Todo permite suponer que en la madrugada del 19 de junio, a unas 12 cuadras de la estación José León Suárez (P. C. Mitre), se cometió uno de los asesinatos en masa más brutales que registra la historia argentina.

EL CASO LIVRAGA
LOS HECHOS

[illegible]

La noche del 9 de junio --refiere-- salió de su domicilio alrededor de las diez y cuarto en dirección al bar que frecuentaba. En el camino se encontró con un amigo, Vicente Rodríguez (ahora muerto), quien lo invitó a sacuechar por su

Mientras Rodríguez y esos tres conocidos organizaban una mesa de "chunchón", cuyos puntos amaban en el margen de un periódico, Lavruga sintonizó la radio en la estación que transmitía la pelea del entonces campeón argentino Lamas con el chileno Loayza, que describe vividamente.

para las once y media programada para las once y diez. Según yo recuerdo, Labaree nombró a Looney a los dos minutos del tercer round. Dos rounds de tres minutos, dos minutos de descanso y los dos minutos finales hacen un total de diez. La pelea debió terminar, pues, a las once y diez. Escuché la transmisión de Fioravanti y los comentarios de Ferrito, que habrán durado unos cinco minutos. La audiencia pudo concluir entre las once y cuatro y las once y media, dejando un margen de tolerancia.

(Pasa a la Página 2)

Revolución Nacional

ORGANO DEL INSTITUTO DE CULTURA OBRERA

Año II - Bs. Aires, Enero 15 de 1957 - No. 10

APARECE LOS MARTES

\$ 1.00
EN TODO
EL PAIS

¡NO ES NECESARIO!

Durante muchísimos años el país estuvo bajo la férula del Departamento Nacional del Trabajo y las cosas marchaban lo más bien.

¿Cómo "progreso" el Norte del país, si no gracias al esfuerzo de las empresas extranjeras que manejan a los "menús", esos mestizos "haraganes" que GRACIAS AL LATIGO TRABAJARON, Y PRODUJERON Y MUJEREN TUBERCULOSOS?

Y el adepto que significó al país, la explotación de los ingenios? Podría haberse hecho, si en aquel entonces hubiera existido un Ministerio de trabajo y previsión que protegiera a esa raza carente de cultura y personalidad, que agnosciera el DERECHO A SOL? El teniente coronel Varela, con una "ejemplar energía y patriótica decisión", fastidió en la Patagonia, cientos de obreros, perseguió a miles y encarceló otros tantos, terminando con una rebelión que de triunfar hubiera producido el Estallido de la Patagonia, la pérdida de la libertad del Estado y la ruina del país. El día de vida, empujando a los terratenientes que junto con los ingleses han creado la "granada" del país.

Su disolución a balazos, del acto proletario de Plaza Lorea, la liquidación de la semana trágica, el famoso buque fantasma de la época del general Justo, etc., etc., no son una cabal demostración de que no se necesita un estado de trabajo para arreglar los conflictos.

¿Y hoy día no se ha demostrado fehacientemente que sin ministro de trabajo, se pueden arreglar huelgas como la de los metalúrgicos y la del matadero muni-

Ha habido tal vez algún muerto y unos cuantos heridos, miles de presos y de despedidos. ¿Pero no se ha salvado la autoridad del Estado, la jerarquía de los funcionarios y los intereses del capitalismo?

Nosotros proponemos que se disuelva el Ministerio de Trabajo y Previsión y se coloquen dos oficinas para arreglar los conflictos obreros: una en la sección motorizada de la policía federal y otra en la división tanques del ejército.

Además que se nombre un comando civil "democrático" para impedir la contaminación de estas oficinas con grupos obreros disidentes.

Esto es muy importante. Porque en las últimas huelgas, pese a la durísima represión, ha habido más interés en arreglarias amistosamente a costa por supuesto de la autoridad del Estado, en algunos altos funcionarios policiales que en la mayoría de los funcionarios del Ministerio de Trabajo y Previsión.

De cualquier manera, los tanques y las tropas motorizadas de la policía, no pueden ser peor que el Ministerio de Miguone y los Cabal.

Claro que para aquello sería necesario quitarse definitivamente el antifaz y proclamar que la Revolución Libertadora ha sido hecha contra la clase trabajadora argentina.

¿Y esa aventura, es demasiado riesgosa para lo que de la oscuridad han hecho el marco propicio de sus operaciones antinacionales y antipatrióticas?

ANEXO B - Revolución Nacional, 15 de janeiro de 1957 - meia capa superior

¡Basta de Ministerio de Trabajo!

"YO TAMBIEN FUI FUSILADO"

La odisea de un obrero argentino víctima de criminal vesania evidencia la corrupción, el desorden y la irresponsabilidad del aparato represivo del estado.

Transcribimos íntegramente la relación de hechos de la dolorosa odisea de Juan Carlos Livraga. La justicia bonaerense ha tomado intervención en este primer capítulo y está pendiente de esclarecimiento. Desde el fondo de nuestro corazón de argentinos esperamos el brillo de la verdad para el bien de todos. A la justicia pues, referimos la última palabra sobre las graves imputaciones. Tenemos que confiar, no nos queda otro remedio que confiar. No puede agotarse permanentemente contra el pue-

blo, contra sus hijos humildes con toda impunidad. Repetimos el caso del estudiante Bravo, del médico Inguineira, del obrero Aguirre, del estudiante Manchego. Ahora nos vuelve a estrujar el corazón la tragedia inhumana. Creemos que la opinión pública debe permanecer informada, estamos contrariados que cumplimos con nuestro deber. Para que se extirpe para siempre de entre nosotros este tipo salvaje de procedimientos. Para que nuestras querrelas y diferendos tengan un cese de soluciones

mas acorde con nuestra crio-la lidalgua y no con la alevosa y bárbara prepotencia del mandon que siente un desprecio absoluto por la personalidad humana. Para que desaparecan en el castigo y en el oprobio esos misérrimos que pretenden "hacer meritos" sobre la tortura, el asesinato dero y la persecucion indiscriminada e implacable. Por eso, con toda la crueldad necesaria cumplimos con nuestro deber de informar, y ofrecemos nuestra esmera en la justicia de la que aguardamos su palabra final.

Un caso único en los anales de la justicia tiene en sus manos en este momento un magistrado de la Provincia de Buenos Aires, Juan Carlos Livraga, un fusilado desisti-

do una pelea de box en casa de unos conocidos, a quienes presento someramente apenas entraron. Mientras Rodriguez y esos tres conocidos organizaban una mesa

Revolución

ANEXO C - - Revolución Nacional, 15 de janeiro de 1957 - meia capa inferior

del aparato represivo del estado.

Transcribimos íntegramente la selección de hechos de la dolorosa odisea de Juan Carlos Livraga. La justicia bonaerense ha tomado intervención en este proceso sangriento y está pendiente de esclarecimiento. Desde el fondo de nuestro corazón de argentinos esperamos el brillo de la verdad para el bien de todos. A la justicia pues, referimos la última palabra sobre las graves impunturas. Tenemos que confiar, no nos queda otro remedio que confiar. No podrá atenderse permanentemente contra el pueblo, contra sus hijos humildes con toda impunidad. Repudiamos el caso del estudiante Bravo, del médico Ingalatella, del obrero Aguirre, del estudiante Marchego. Ahora nos vuelve a saquear el corazón la tragedia inhumana. Creemos que la opinión pública debe permanecer informada, estamos convencidos que cumplimos con nuestro deber. Para que se extirpe para siempre de entre nosotros este tipo salvaje de procedimientos. Para que nuestras querellas y diferendos tengan un cénico de soluciones más acorde con nuestra crio-la hidalgía y no con la alevosa y bárbara prepotencia del mandón que siente un desprecio absoluto por la piramidalidad humana. Para que desaparezcan en el castigo y en el aplacamiento sobre la tortura, el asesinato alevoso y la persecución indiscriminada e implacable. Por eso, con toda la crudeza necesaria cumplimos con nuestro deber de informar, y acoramos nuestra espera en la justicia de la que aguardamos su palabra final.

Un caso único en los anales de la justicia tiene en sus manos en este momento un magistrado de la Provincia de Buenos Aires. Juan Carlos Livraga, un fusilado durante la semana porfiriana del 9 al 10 de junio acaba de presentarse ante la denuncia a los responsables de su fusilamiento. No es un tantísimo. Es un hombre joven, de carne y hueso, que —hasta el momento de escapar estas líneas— seguía viviendo y actuando en la zona de la zona de todo delito.

Si la denuncia resulta probada —y lo será, a juzgar por la abundante evidencia que el autor de esta nota ha visto—, los hallaríamos ante una atrocidad comparable a las más célebres hazañas de la Gestapo. Porque a diferencia de Livraga y de una —a veces dos— personas que también salvaron milagrosamente la vida, cayeron otras siete, y existen pruebas en algunas casas, y fuertes indicios en otras, de que todas ellas o la mayoría eran inocentes de cualquier delito o actividad subversiva.

Todo permite suponer que en la madrugada del 10 de junio, a unas 12 cuadras de la estación José León Suárez (P. C. Mitre), se cometió uno de los asesinatos en masa más brutales que registra la historia argentina.

EL CASO LIVRAGA
LOS HECHOS

Juan Carlos Livraga es un joven chico de la construcción domiciliado en Florida (P. C. Belgrano), provincia de Buenos Aires. Cumplió 24 años el 11 de junio, cuando estuvo ineficazmente lo ajusticiaron según para cuando su muerte. Los dos cráneos que muestra, uno en la fosa nasal izquierda, otro en la mandíbula derecha —cráneos de entrada y salida de un fusilado "falso de gracia"— no han conseguido destruir la serenidad de un rostro bien proporcionado, de una parda-verdosa. Otras dos cicatrices, de boca, de trayectoria muy oblicua, tiene en el brazo derecho la consiguiente cicatrización.

Mientras Rodríguez y esos tres conocidos organizaban una mesa de "chirichón", cuyos puntos anotaban en el margen de un periódico, Livraga entonó la radio en la estación que transmitía la pelea del entonces campeón argentino Lausue con el chileno Loayza, que describe vividamente.

La pelea estaba programada para las once —diez—. Según yo recuerdo, Lausue noquea a Loayza a los dos minutos del tercer round. Dos rounds de tres minutos, dos minutos de descanso y los dos minutos finales hacen un total de diez. La pelea debió terminar, pues, a las once y diez. Escuché la transmisión de Fioravanti y los comentarios de Perito, que habrán durado unos cinco minutos. La audición pudo concluir entre las once y cuarto y las once y media, dejando un margen de tolerancia.

(Pasa a la Página 2)

Revolución Nacional

ORGANO DEL INSTITUTO DE CULTURA OBRERA

Año II - Bs. Aires, Enero 15 de 1957 - No. 10 \$ 1.00

APARECE LOS MARTES EN TODO EL PAIS

¡NO ES NECESARIO!

Durante muchísimos años el país estuvo bajo la férula del Departamento Nacional del Trabajo y las cosas marchaban lo más bien.

¿Cómo "progreso" el Norte del país, si no gracias al esfuerzo de las empresas extranjeras que manejaron a los "mensus", esos mestizos "haroganes" que GRACIAS AL LATIGO TRABAJARON, Y PRODUCERON Y MURIERON TUBERCULOSOS?

Y el adelanto que significó al país, la explotación de los ingenios. ¿Podría haberse hecho, si en aquel entonces hubiera existido un ministerio de trabajo y previsión que protegiera a esa raza criolla "emiciada y perrezosa", que apenas TRABAJABA DE SOL A SOL?

No existía ningún ministerio de trabajo, cuando el teniente coronel Varela, con una "ejemplar energía y patriótica decisión", fusiló en la Patagonia, cientos de cipal?

Ha habido tal vez algún muerto y unos cuantos heridos, miles de presos y de despedidos. ¿Pero no se ha salvado la autoridad del Estado, la jerarquía de los funcionarios y los intereses del capitalismo?

NOSOTROS PROPONEMOS QUE SE DISUELVA EL MINISTERIO DE TRABAJO Y PREVISION Y SE COLOQUEN DOS OFICINAS PARA ARREGLAR LOS CONFLICTOS OBREROS: UNA EN LA SECCION MOTORIZADA DE LA POLICA FEDERAL Y OTRA EN LA DIVISION TANQUES DEL EJERCITO.

Además que se nombre un comando civil "democrático" para impedir la contaminación de estas oficinas con grupos obreros disolventes.

Esto es muy importante. Porque en las últimas huelgas, pese a la durísima represión, ha habido más interés

ANEXO D - Revolución Nacional, 15 de janeiro de 1957 - parte interna

ANEXO E - Revolución Nacional, 15 de janeiro de 1957 - capa (zoom)

autor, surgió por de circunstancias naturalmente de rlo, y entre las la menos deslacia de un argen-desinterés genui-a el patriotismo drado. No cabe ro modo al Dr. que no quiso "ni res", y que po-viáticos, ni com-a, salvo la muy be experimentar aber y su expe-icio de su pa". a el diario de los ntar el plan eco-uperación econó-sonalidad de su sito nuestro, d's-o menor desinte-bisch, que tiene undaria al lado que se trata, es ha costado a la obra desinteresebisch.

el punto de vista recio de una em-neralmente más or las inversiones que por las retri-e haga a sus tée-

a aventurada em-ecuperación Eco-stado al país, po-or, es la siguien-

favores, viáticos, etc., al proyec-Déficit comercio rra) 250 millones Déficit comercial millones de dóla-amiento industria illones de pesos.

los Frigoríficos de pesos. Défit s 140 millones doción saldos netos o externo 150 mi-lares. Evasiones, negociados, de-etc., etc., etc. xx sos.

able e incalculado cula no obstante, a curso un déficit nes de pesos fe-e 650 millones en s lo que en un año Argentina por la n plan cuyo pro-

pliecan enormemente.

Es decir que son remedios peores que la enfermedad.

Aunque esos remedios fueran prescritos con todo desinterés y benevolencia.

"YO TAMBIEN FUI FUSILADO"

(Viene de la Pág. 3)

ocurrió y ocurre en la provincia de Buenos Aires debe esclarecerse. Es necesario que se sepa de una vez por todas quién dispone esas atrocidades. Es necesario que de una vez y para siempre se desenmascare a los culpables para bien de la Nación y de la Humanidad.

Acontecimientos muy recientes pueden ser ilustrativos. En la madrugada del 11 de este mismo mes el famoso torturador Doro, condenado a perpetua, pero que misteriosamente estaba en libertad, se "suicidó" al paso de un tren. Era o no era este hombre un testigo valioso contra la camarilla de torturadores.

Si los responsables de estas atrocidades creen que en el caso Livraga puede repetir la hazaña, la respuesta será fulminante. Podrá eliminar uno o dos testigos: quedarán cien. Podrá eliminar una o dos pruebas materiales, quedarán mil.

Las declaraciones que el señor Jefe de Policía formuló ante periodistas el 21 del corriente van alarmado a toda la ciudadanía. En el orden nacional, se anunció — y no discutimos la medida — que las fuerzas del orden reprimirían a los sabotadores por las armas "en caso necesario". En el orden provincial se omitió esa indispensable salvaguarda. El "caso necesario" está configurado por la resistencia armada del sabotador: no mediando ésta, no habrá represión sino simple asesinato.

Pero mucho más lejos fué el Jefe de la Provincia. Amenazó con las armas no sólo a los sabotadores, sino "a quienes los ocultan o amparen" y "a quienes tengan en su poder elementos explosivos", no especificando que esa represión se ejercerá solamente en caso de resistencia comprobada. Esto es una ley marcial tácita.

Pero es mucho más que una ley marcial. Es algo

el pueblo— y en caso de que rece con escalas más reducidas al que posee cocina eléctrica, heladera, lavadora, enseradora, arañas etc., y como siempre, el hilo se certa por lo más delgado.

Llega asimismo el momento de imitar la sabia conducta de los familiares de Livraga cuando firmaron el libro de entradas del Policlínico.

Juan Carlos Livraga está vivo y sano en libertad, sin que pese sobre él denuncia ni proceso alguno, poseído de la alegría y la vitalidad de la juventud, acentuadas por el hecho de haber escapado a una tragedia atroz, de hallarse trabajando a gusto — como siempre lo hizo —, de no tener preocupaciones económicas y de estar próximo a casarse con una muchacha joven y animosa como él.

Si Juan Carlos Livraga llegara a ser víctima de alguno de los rarísimos "accidentes" o "suicidios" que están ocurriendo en las madrugadas bonaerenses, sobre todo en las proximidades de las vías férreas, la opinión pública sabrá cómo interpretarlo.

Y si Juan Carlos Livraga llega a desaparecer, sepan los culpables que no habrán destruido una sola de las pruebas que lo acusan, pues todas ellas han escapado a su control.

Y si Juan Carlos Livraga llega a pasarle algo, cualquier cosa, aun la simple interrupción del contacto que se tiene con él, no sólo lo sabrán sus familiares y amigos: le sabrá todo el país, lo sabrá toda América, lo sabrá todo el mundo. Se han tomado infinitas precauciones para ello.

APOSTILLAS PO

Circuló el rumor de que era imminente la fijación de fecha para el llamado a elecciones de Constituyentes. El Ministerio del Interior desautorizó tal noticia, informando que aún no ha llegado la "oportunidad".

Extraoficialmente, sin embargo, podemos dar la primicia.

Delegados diodifusado, en concreción

Señala 1955 hasta do Social por radi 862 de 1 les, 372 gresistas dores y demás pa

Los taxis

ROSAR

condi clarado lunes a termedi xis, en una m lesiva a En el ha dicta diante el núm zacione do —di dades d La ré los taxis tituirá licencia trabajo.

Sepan directa c dos a est tos que r en todo e una vida este muc

Informada didato de a Ricardo Frondiz corer de son malit

"Cuando hasta las

RODOLFO WALSH

la libertad. Llegué a Olmos con diez kilos menos de peso, que había perdido en 25 días —lo prueban las historias clínicas— y de allí me re-
tiré prácticamente recuperado. Falta solamente el arreglo de mi den-
tadura, que luego realizó particularmente un especialista.

Creo, y me parece evidente, que no fui sometido a juicio suma-
rísimo por varios motivos. Fui detenido antes de la vigencia de la
Ley Marcial y no se me hizo conocer nada, ninguna circunstancia,
que pudiera hacerme prever lo que luego se intentó contra mi per-
sona. Tampoco he sido fusilado. Es obvio que los fusilados nor-
malmente no relatan sus experiencias; nadie escapa vivo de una
ejecución formal.

Por otra parte, las autoridades no hubieran tenido por qué no re-
conocer o negar tales circunstancias —la de un fusilamiento en for-
ma— en caso de que se hubiera producido. Y que intentaron ocultar-
lo, no hay duda. Un telegrama de la Casa Militar, a la que sin duda
informó la policía, alude a que fui herido en un tiroteo con la poli-
cía. Y esto no pudo ser, señor Juez: probada la fecha en que fui heri-
do, lo que ha de resultar muy sencillo, existe un recibo que me ex-
tendieron en la Unidad Regional por mi reloj, un pañuelo y diez
pesos, con fecha 10 de junio pasado. Y las personas detenidas, como
yo lo estaba, por lo menos habitualmente, no se tirotean con quie-
nes las mantienen detenidas. El recibo causó evidente preocupación
en la policía, que intentó recuperarlo. En su oportunidad, negué te-
nerlo en mi poder. La verdad es que el recibo aún existe, como po-
drá apreciar V. S.

No, señor Juez, lo mío, ni en lo legal ni en la forma, fue un fusi-
lamiento. Fue simplemente tentativa de homicidio calificado con
varias agravantes y daños.

Por todo lo dicho, planteo en tales términos esta denuncia.

Por todo lo dicho, a V. S. pido:

1.- Me tenga por presentado con domicilio constituido y por par-
ticular damnificado, en los términos del art. 80 del C. de P. Penal;

2.- Oportunamente dicte sentencia condenatoria de acuerdo con
los términos contenidos en esta denuncia.

Proveer de conformidad SERA JUSTICIA.

Firmado: JUAN CARLOS LIVRAGA

174

LA CAMPAÑA PERIODÍSTICA

LOS ARTÍCULOS DE REVOLUCIÓN NACIONAL

"Yo también fui fusilado" (15-1-57)

LA ODISEA DE UN OBRERO ARGENTINO VÍCTIMA DE CRIMI-
NAL VESANÍA EVIDENCIA LA CORRUPCIÓN, EL DESORDEN Y LA
IRRESPONSABILIDAD DEL APARATO REPRESIVO DEL ESTADO.

*Transcribimos íntegramente la relación de hechos de la dolorosa odisea de Juan Carlos Livraga. La Justicia bonaerense ha tomado intervención en este penoso asunto y está pendiente de esclareci-
miento. Desde el fondo de nuestro corazón de argentinos esperamos el brillar de la verdad para el bien de todos. A la Justicia, pues, re-
ferimos la última palabra sobre las graves imputaciones. Tenemos que confiar, no nos queda otro remedio que confiar. No puede aten-
tarse permanentemente contra el pueblo, contra sus hijos humildes, con toda impunidad. Repudiamos el caso del estudiante Bravo, del médico Ingalinella, del obrero Aguirre, del estudiante Manchego. Ahora nos vuelve a estrujar el corazón la tragedia inhumana. Cre-
emos que la opinión pública debe permanecer informada, estamos convencidos de que cumplimos con nuestro deber. Para que se extir-
pe para siempre de entre nosotros este tipo salvaje de procedimien-
tos. Para que nuestras querellas y diferendos tengan un cauce de so-
luciones más acorde con nuestra criolla hidalguía y no con la
alevosa y bárbara prepotencia del mandón que siente un desprecio absoluto por la persona humana. Para que desaparezcan en el cas-
tigo y en el oprobio esos miserables que pretenden "hacer méritos" sobre la tortura, el asesinato alevé y la persecución indiscriminada e implacable. Por eso, con toda la crudeza necesaria cumplimos con nuestro deber de informar, y aclaramos nuestra espera en la Justicia, de la que aguardamos su palabra final.*

Un caso único en los anales de la Justicia tiene en sus manos en este momento un magistrado de la provincia de Buenos Aires. Juan Carlos Livraga, un fusilado durante la asonada peronista del 9 al 10 de junio, acaba de presentarse para denunciar a los responsables de su fusilamiento. No es un fantasma, es un hombre de carne y hueso, que —hasta el momento de escribir estas líneas— sigue viviendo y afirmando su absoluta inocencia de todo delito.

175

Si la denuncia resulta probada —y lo será, a juzgar por la abrumadora evidencia que el autor de esta nota ha visto—, nos hallaremos ante una atrocidad comparable a las más célebres *hazañas* de la Gestapo. Porque a diferencia de Livraga y de una —o acaso dos— personas que también salvaron milagrosamente la vida, cayeron otras siete, y existen pruebas en algunos casos, y fuertes indicios en otros, de que todas ellas o la mayoría eran inocentes de cualquier delito o actividad subversiva.

Todo permite suponer que en la madrugada del 10 de junio, a unas doce cuadras de la estación José León Suárez (F. C. Mitre), se cometió uno de los asesinatos en masa más brutales que registra la historia argentina.

El caso Livraga - Los hechos

Juan Carlos Livraga es un joven obrero de la construcción domiciliado en Florida (F. C. Belgrano), provincia de Buenos Aires. Cumplió 24 años el 14 de junio, cuando quienes ineffectivamente lo ajusticiaron seguían persiguiendo su muerte. Las dos cicatrices que muestra, una en la fosa nasal izquierda, otra en la mandíbula derecha —oficios de entrada y salida de un fallido *tiro de gracia*— no han conseguido destruir la serenidad de un rostro bien proporcionado, de ojos pardo verdosos. Otras dos cicatrices de bala, de trayectoria muy oblicua, tiene en el brazo derecho. La espeluznante experiencia que ha vivido —común a muy pocos hombres— tampoco ha logrado deformar su juvenil optimismo y una fe en el bien y en la justicia que resultan alternativamente muy conmovedores e incompresibles. Y repite de la manera más enfática que nunca ha tenido el más mínimo antecedente policial, gremial ni político, que nunca ha actuado en política, que jamás estuvo afiliado a un partido.

La noche del 9 de junio —refiere— salió de su domicilio alrededor de las diez y cuarto en dirección al bar que frecuentaba. En el camino se encontró con un amigo, Vicente Rodríguez (ahora muerto), quien lo invitó a escuchar por radio una pelea de box en casa de unos conocidos, a quienes presentó someramente apenas entraron.

Mientras Rodríguez y esos tres conocidos organizaban una mesa de chinchón, cuyos puntos anotaban en el margen de un periódico, Livraga sintonizó la radio en la estación que transmitía la pelea de Lause con el chileno Loayza, que describe vívidamente.

—La pelea estaba programada para las once —dice—. Según yo recuerdo, Lause noquea a Loayza a los dos minutos del tercer round. Dos rounds de tres minutos, dos minutos de descanso y los dos minutos finales hacen un total de diez.

La pelea debió terminar, pues, a las once y diez.

—Escuché la transmisión de Fioravanti y los comentarios de Ferrito, que habrán durado unos cinco minutos. La audición pudo concluir entre las once y cuarto y las once y media, dejando un margen de tolerancia para posibles retrasos en el programa.

En todo el tiempo que Livraga permaneció allí, no oyó ninguna conversación sospechosa. Tampoco vio armas, distintivos ni proclamas. De Vicente Rodríguez, obrero portuario, había sido amigo durante nueve años. En ese lapso no le conoció actividades subversivas, políticas o gremiales.

Terminada la audición radial, conversó unos momentos con los presentes y luego anunció su intención de retirarse y se despidió. En ese momento, según declara, serían entre las once y media y las doce menos cuarto. Ni había estallado el motín, ni imperaba la ley marcial.

Apenas apoyó la mano en el picaporte, la puerta fue abierta con violencia desde afuera e irrumpieron en la casa policías de uniforme y de civil, con armas largas. El que los encabezaba —a quien llamaremos el Jefe, para mayor comodidad del relato— es descrito por Livraga como “un hombre alto, grandote, más bien morucho, con voz apurada y ronca, como de borracho”, que impartía órdenes con impresionante autoridad y a quien todos trataban de “señor”. Vestía una campera verde como las que actualmente se usan en el Ejército, pantalones claros y empuñaba una pistola 45 en la mano derecha.

La descripción coincide punto por punto con la de otro testigo detenido en uno de los numerosos procedimientos que, según consta en los diarios de la época, se efectuaron esa noche en la zona. Allí el Jefe habría entrado preguntando:

—¿Dónde está Tanco?

Impartida la orden de arresto, se les hizo salir de uno en uno. Livraga fue el último en hacerlo, seguido por el Jefe del grupo. Caminaron hacia la esquina más próxima, donde había varios vehículos, entre otros una camioneta policial celeste y un colectivo. Allí el Jefe se encaró con él y golpeándole fuertemente el estómago con el cañón del arma le dijo:

—¿Así que vos ibas a hacer la revolución? ¿Con esa facha?

ANEXO H - *Revolución Nacional*, 15 de janeiro de 1957 - pp. 178-179

LA CAMPAÑA PERIODÍSTICA

Livraga negó tener conocimiento de que existiera una revolución. Entonces el Jefe, sin soltar la automática le aplicó con la mano izquierda un fuerte puñetazo en el rostro. A continuación le hicieron subir al micro, donde ya había otros doce detenidos, los que por ese medio fueron llevados a la Unidad Regional San Martín. El Jefe, entonces, había desaparecido de la escena, quizá para dirigir otros *procedimientos* similares.

Según los cálculos de Livraga, llegaron frente a la Unidad Regional San Martín algo después de las doce, porque pudo observar que estaba saliendo la gente del cine situado a media cuadra de allí. Transcurrieron entre quince y treinta minutos, hicieron bajar a los trece detenidos y los llevaron a una pieza situada al fondo del local —que estaba en refacciones—, donde había varios bancos de plaza, verdes, en los que tomaron asiento, quedando una custodia a la puerta.

Largo rato después, uno de los detenidos, al ser acompañado al baño por un agente, supo de boca de éste que había estallado una revolución, decretándose la ley marcial y comunicó la noticia a los demás. Livraga insiste en que ése fue el primer indicio que tuvo de lo que estaba pasando. Y entonces, por primera vez, sintió una sombra de temor. Dirigiéndose a su amigo Vicente Rodríguez, que estaba a su lado, le preguntó:

—¿Gordo, estás metido en algo vos?

Rodríguez se encogió de hombros.

—Sé tanto como vos —repuso.

Los detenidos pasaron a prestar declaraciones individualmente, aunque en dos tandas: una iba a la oficina del oficial informante, otra al despacho del comisario; Livraga procuró no separarse de Rodríguez, y cuando éste regresó de la oficina del oficial informante se adelantó hacia allí sin esperar que lo llamasen. Quería ser interrogado por la misma persona, para que el testimonio de su amigo le sirviera de descargo.

A pesar de las numerosas preguntas que le hicieron, la declaración de Livraga quedó reducida finalmente a unas pocas líneas de máquina en la que constaban muy resumidos algunos de los hechos anteriores. Entretanto, sin embargo, pudo leer la declaración de Rodríguez, dactilografiada en la misma hoja. Esta hoja, que era muy larga, colgaba por detrás de la máquina y aunque en la posición en que se hallaba (frente al dactilógrafo) debió descifrar los

renglones invertidos, pudo hacerlo sin mayor dificultad. Cabe señalar que Livraga ha sido durante varios años oficinista de la Aerónautica. La declaración de Rodríguez —dice— era sustancialmente idéntica a la suya. En ambas se negaba participación en cualquier acto subversivo.

Terminadas las declaraciones, se hizo subir a diez de los detenidos a un vehículo policial de los llamados carros de asalto, en cuyo interior se ubicaron luego, frente a ellos, unos diez policías con armas largas. Colocadas las cortinas, el vehículo se puso en movimiento. Era alrededor de las 5:30 de la madrugada del 10 de junio.

Los vigilantes tenían aspecto de gran fatiga. Uno comentó que habían estado acuartelados varios días. La mayor parte de ellos cabecaban semidormidos frente a los prisioneros. Éstos, sin embargo, no intentaron nada contra ellos. No sospechaban ni remotamente —por lo menos Rodríguez y Livraga— lo que iba a sucederles.

Recorrieron algunos kilómetros en una dirección que Livraga no pudo precisar, por lo menos, en ese momento. De pronto el carro de asalto se detuvo.

—¡Bajen seis! —ordenó una voz.

Los asesinos tiubean

Livraga fue uno de los seis que bajaron. Se hallaban sobre una ruta pavimentada, frente a un descampado y en plena oscuridad. La luz más próxima estaba a unos cien metros. Detrás del carro de asalto se había detenido una camioneta policial en la que viajaba el que parecía mandar el grupo, quien pareció estudiar el terreno.

—¡Acá no, más adelante! —ordenó de pronto.

Fueron subidos nuevamente al carro de asalto. Recorrieron un trecho que Livraga calcula en trescientos metros antes de producirse una nueva detención. Otra vez bajaron los seis. Entre ellos se encontraban Livraga, Rodríguez y un tal Giunta, a quien Livraga sólo más tarde conoció por ese nombre. La luz próxima estaba ahora a unos doscientos metros.

A la derecha de la ruta había un camino de tierra, que de un lado tenía una hilera de eucaliptus y del otro un extenso yuyal. Se ordena a los prisioneros que echen a caminar por el camino de tierra. Muchos de ellos comprenden recién ahora lo que está sucediendo. Se desarrolla un diálogo breve e impresionante.

RODOLFO WALSH

178

179

—¿Qué nos van a hacer? —dice uno.
 —¿Camine para adelante! —le responden.
 —¡Nosotros somos inocentes! —gritan varios.
 —No tengan miedo, no les vamos a hacer nada —les contestan.
 Los vigilantes los arrean como a un rebaño aterrorizado. La camioneta ha entrado en el camino de tierra y los sigue, alumbrándoles las espaldas con sus poderosos faros.

Los prisioneros adivinan ahora que los van a matar, pero una remotísima esperanza de estar equivocados los mantiene caminando. Es entonces cuando Livraga obra con la lucidez y una serenidad espléndida. Mientras los demás se desesperan, él, paso a paso, gradualmente va deslizándose hacia la izquierda del camino, donde hay una zanja no muy profunda. Llega un momento en que milagrosamente se encuentra fuera del haz luminoso de los faros y como la noche es oscura y él viste de negro empieza a abrigar una desatinada esperanza de salvación. En ese momento, casi simultáneamente, suceden dos cosas terribles. La primera es que oye a su espalda el golpe de manivela de los máuseres y sabe que ha llegado el momento decisivo. Dos o tres pasos lo separan ahora de la zanja. Va a tirarse allí de cabeza. Pero entonces otro de los condenados, Giunta, lo ve, comprende en un relámpago la infinitesimal posibilidad de salvación que tiene ahora Livraga y pretende compartirla. Corre hacia él gritando y agitando los brazos, salva la zanja de un salto y se interna en el yuyal.

Urgente y furiosa parte de la camioneta la orden:

—¡Tírenles!

Hay quizás un momento de vacilación, de estupor en los vigilantes, no acostumbrados a matar gente. Livraga, en cambio, no titubea. Se arroja al suelo y en la posición en que cae, así se queda tirado a lo largo, de espalda, la cara apoyada en el hombro derecho. La descarga de fusiles pasa por encima de él sin tocarlo. Y Giunta sigue corriendo por el campo, cada vez más lejos, agitando los brazos y perforando la noche con sus gritos de poseído.

Entre los cuatro prisioneros que quedan en el camino, hacia donde de los policías vuelven ahora sus armas, se ha desencadenado el pánico más elemental y primitivo. Dos se abrazan llorando. Otro insulta a los vigilantes. Otro está de rodillas y pide que por su madre, por su madre, no lo maten.

Pero los matan. La primera descarga voltea a los cuatro. Sobre esos cuatro bultos alumbrados por los faros flotan algunos gemidos.

Una segunda descarga parece concluir con ellos. Pero de pronto, Livraga, que sigue inmóvil e inadvertido a un costado del campo, oirá la voz desgarradora de su amigo Rodríguez que dice:

—¡Mátanme! ¡No de me dejen así! ¡Mátanme!

Y ahora sí, *tienen piedad de él y lo ultiman.*

El ministerio del miedo

Por un momento Livraga pudo pensar que se había salvado. No tiene un rasguño y la camioneta da marcha atrás para volver a la ruta. Pero al hacerlo vira lentamente y con tan mala fortuna que sus faros barren el costado izquierdo del camino de tierra. Livraga siente de pronto sobre los ojos cerrados el chorro vivísimo de luz. Por un reflejo que no logra impedir, parpadea.

Al instante brota la orden:

—¡Dale a ése, que todavía respira!

Oye tres detonaciones. Siente un dolor lacerante en la cara y la boca se le llena de sangre.

Al ver ese rostro partido y ensangrentado, la policía se aleja. Creen que he han dado el tiro de gracia, que ya ha recibido otras heridas cuando tiraron contra Giunta. Y no saben que ése (y otro que le dio en el brazo) son los primeros balazos que le aciertan.

Ni se acercan a verificar su muerte. Una vez más los asesinos ti-tubean; aun en esos espíritus embrutecidos por el sueño y la fatiga que sólo quieren terminar pronto, debe flotar terrible el fantasma del asco.

No saben, no sospechan, no imaginan que Livraga va a sobrevivir. Por lo menos, hasta el momento en que escribimos estas líneas.

La masacre no ha terminado, sin embargo. Todavía quedan en el carro de asalto cuatro prisioneros que han agotado todas las instancias del pánico. Matar a éstos es más fácil, ya casi están muertos. Antes de que les tiren y los dejen ahí nomás, al borde de la ruta de donde de más tarde recogerá sus cadáveres una ambulancia.

El tiro de gracia que le aplicaron a Livraga le ha atravesado la cara de parte a parte destrozándole el tabique nasal y la dentadura, pero sin interesar ningún órgano vital. Este hombre joven, de buen estado atlético, no pierde el conocimiento en ningún momento, aunque el rostro se le ha hinchado y le duele mucho. El intenso frío de la helada parece mantenerlo despierto. Escucha la segunda ejecución, oye

ANEXO J - Revolución Nacional, 15 de janeiro de 1957 - pp. 182-183

RODOLFO WALSH

alejarse los vehículos policiales. Pero todavía no se mueve. Espera. Sólo cuando han transcurrido varios minutos trata de incorporarse. Apoya el brazo derecho en el suelo, y recién entonces, siente en él un intenso dolor. Ahí tiene otro balazo.

A partir de aquí empieza un calvario infinito en que el miedo y el sufrimiento físico se sucederán, y llegarán a identificarse. Habrá algún momento en que Livraga lamentará haberse salvado.

Logra incorporarse. Camina. Se interna en el yuyal por donde escapó Giunta, buscándolo. Hay algo de insensato y de patético en esa búsqueda. Es como si ya no pudiera creer más en nadie de este mundo, como si el único en quien pudiera confiar fuese aquel hombre que ha pasado por la misma experiencia. (Mucho después, en el presidio de Olmos, encontrará por fin a Giunta, y nacerá entre ellos una singular amistad.)

Después de un largo rodeo a campo traviesa, vuelve a la ruta. Va dejando un reguero de sangre. Se acerca a un poblado. Hay algunas luces. Ve el letrero de una estación ferroviaria: José León Suárez. Una persona trata de interrogarlo, pero él sigue sin responder. Está exhausto. Va a caer. Alguien alcanza a tomarlo entre sus brazos.

Es un oficial de policía.

En ese momento debió pensar Livraga en una pesadilla infinita donde fuera cíclicamente arrestado, fusilado, arrestado, fusilado.

El fin de la odisea

Sin embargo, se había encontrado con un ser humano auténtico.

El oficial —cuya descripción omitiremos— ni siquiera le preguntó por qué estaba herido. Lo cargó apresuradamente en un jeep, puso un vigilante a su lado para que lo cuidara y, colocándose ante el volante, salió disparando rumbo al hospital más próximo.

En la ruta pasaron ante los cadáveres. El oficial detuvo la marcha y ordenó al agente que bajara a investigar.

—Están muertos —anunció el policía.

El oficial se volvió a Livraga.

—Decime la verdad, pibe, ¿qué pasó?

En vez de contestar, Livraga vomitó una bocanada de sangre. El oficial no titubeó más. Dejando al agente parado en la ruta, apretó el acelerador a fondo y condujo al herido al Policlínico San Martín. En la sala de guardia del Policlínico le hicieron a Livraga las prime-

LA CAMPANA PERIODÍSTICA

ras curas. Después lo condujeron a la sala de recuperación, situada en el tercer piso. Y una abnegada enfermera se encargó de llamar por teléfono a su padre.

Una ola de desgracias azotaba en ese momento el hogar de este muchacho. Por si fuera escaso, le tocaba a su madre estar internada en un hospital; a su hermana casada le faltaba poco para dar a luz. En la casa sólo quedó un chico de once años, su hermanito, cuando el padre corrió a ver a Juan Carlos, en compañía de dos primos y del cuñado de éste. Y estas cuatro personas firman en el libro de entradas foliado del Policlínico una declaración en la que consta que han visto con vida a Juan Carlos y que su estado, aunque de cierta gravedad, no permite suponer en absoluto un "agravamiento" ni un desenlace fatal.

Acertada presunción. Porque esa tarde un cabo de la policía viene a asumir su custodia y al hallarse frente a él, lo mira y remira fijamente como si no pudiera creer que está vivo.

El cabo es comunicativo. Comenta con las enfermeras.

—A éste lo van a llevar de nuevo. No se lo digan, ¡pobre!

Pero las enfermeras, desesperadas, se lo dicen. Y recomienza el suplicio.

¿Recomienza? No. Porque a las diez y media de la noche, cuando lo ponen en una camilla y una enfermera le dice llorando: "Pibe, te llevan", ya está vencido. Ya no resiste, ya no protesta. *Tanto penar para morirse uno*, pudo haber dicho con el poeta español que algo supo de esto.

Y lo llevan. Pero no lo fusilan. Lo llevan a la comisaría primera de Moreno, donde lo tiran completamente desnudo en un calabozo, sin asistencia médica y casi sin alimento. Quieren que se muera solo. Veintitrés días permanece allí Livraga. Y no se muere. ¡Y no se muere! Y entretanto alguien ha intervenido por él, aunque sea a medias.

El 3 de julio es trasladado —un espectro— al penal de Olmos, donde se le cura y se le trata humanamente.

Y el 16 de agosto, ya recuperado, se le pone en libertad por falta de méritos.

Tres telegramas y tres preguntas

Los telegramas:

1° - Telegrama colacionado N° 1533, despachado desde Florida a las 19 hs., del 11/VI/56, recibido a las 19.15 hs., dirigido al Ex-

182

183

celentísimo Señor Presidente de la Nación, general Pedro Eugenio Aramburu, Casa de Gobierno, Buenos Aires. EN MI CARÁCTER PADRE JUAN CARLOS LIVRAGA FUSILADO MADRUGADA DÍA 10 SOBRE RUTA OCHO PERO QUE SOBREVIVÍO SIENDO POS-TERIORMENTE ASISTIDO POLICÍNICO SAN MARTÍN DE DONDE FUERA RETIRADO DOMINGO ALREDEDOR 20 HORAS DESCONOCIENDO NUEVO PARADERO RUEGO ANSIOSA-MENTE SU HUMANA INTERVENCIÓN PARA EVITAR SEA NUE-VAMENTE AJUSTICIADO ASEGURÁNDOLE SE TRATA CONFU-SIÓN PUES ES AJENO A TODO MOVIMIENTO. COLACIÓN. SE. PEDRO LIVRAGA.

2° - Telegrama N° 1185, despachado de Casa de Gobierno el 12/VI/56 a las 13.23 hs. y recibido 20.41, dirigido a Pedro Livraga, Florida. REFERENTE TELEGRAMA FECHA 11 INFORMO SU HIJO JUAN CARLOS FUE HERIDO DURANTE TIROTEO ESCAPADO. POSTERIORMENTE FUE DETENIDO Y SE ENCUENTRA ALOJA-DO COMISARÍA MORENO, JEFE CASA MILITAR.

3° - Telegrama N° 110, despachado de Casa de Gobierno el 2/VII/56 a las 19.30 hs., recibido 20.37 hs., dirigido a Pedro Livraga, Florida. ESTADO DE SALUD DE SU HIJO BIEN EN OL-MOS LA PLATA PUEDE VISITARSE DÍA VIERNES 9 A 11 O DE 13 A 17 HS. SÓLO PADRES, HIJOS O HERMANOS MUNIDOS DE SUS CORRESPONDIENTES DOCUMENTOS DE IDENTIDAD.

Las preguntas:

1) "Herido durante tiroteo", dice la información oficial. Ahora bien ¿cómo es posible que un herido durante "tiroteo" el 10 de junio sea puesto en libertad absoluta el 16 de agosto?

2) ¿Cómo es posible que un "herido durante tiroteo" tenga cicatrices de bala que aun al más profano indican que esos proyectiles fueron disparados desde arriba y de muy corta distancia, cuando la víctima estaba tendida de espaldas en el suelo, con la cara apoyada en un hombro, es decir, inerte?

3) ¿Cómo es posible que un "herido durante tiroteo" en ningún momento haya sido procesado? ¿Que cuando el padre de Juan Car-los fue a verlo a la comisaría de Moreno se le negara que estaba allí? ¿Hubo otro?

Un pequeño detalle permite formular la posibilidad de que los escapados al siniestro pelotón aquella madrugada del 10 de junio hayan sido tres y no dos.

En efecto, cuando a Livraga se le hacían las primeras curas en la sala de guardia del Policlínico escuchó una conversación de la que resultaba lo siguiente: alguien acababa de llamar por teléfono pi-diendo que se despachara una ambulancia a la ruta para levantar sie-te cadáveres.

Siete. Pero los detenidos eran diez. Dos escaparon: quedan ocho. Si realmente existe ese tercer fugitivo, si no se trató de un simple "error de contabilidad", debe presentarse inmediatamente al juez más próximo y ponerse bajo su protección.

Su vida corre peligro. Nadie está del todo seguro en las madru-gadas bonaerenses.

Cosas incomprensibles están sucediendo en la provincia de Bue-nos Aires. Y es un hombre insospechable, representante en la Consultiva del partido más adicto a la revolución, quien ha tenido el coraje de denunciarlo, al transmitir a dicho cuerpo las denuncias oportunamente formuladas por el Dr. Doglia, ex jefe de la División Judicial de la Policía provincial.

"Si las denuncias sobre irregularidades policiales denunciadas por el Dr. Jorge Doglia, ex jefe de la Comisión Investigadora de la Policía de la Provincia y ex jefe de la División Judicial de esa misma institu-ción, resultaran comprobadas, configurarían un cuadro horroroso de sadismo que parecía para siempre borrado de nuestra República.

"Este hecho se encuentra agravado por las acusaciones que for-mula de haber sido amenazado en su propia vida por el funcionario más altamente colocado en la administración policial."

La lista de torturas presentada es abrumadora, como lo son tam-bién las pruebas. Y en lo que atañe al caso Livraga, expresó:

"Durante los días posteriores a la asonada del 9 y 10 de junio, se mató porque sí, sin ton ni son. Algún día habrá de rendir cuentas". Pero ese día ha llegado. Lo que ocurrió y ocurre en la provincia de Buenos Aires debe esclarecerse. Es necesario que se sepa de una vez por todas quién dispone esas atrocidades. Es necesario que de una vez y para siempre se desmascare a los culpables para bien de la Nación y de la Humanidad.

Acontecimientos muy recientes pueden ser ilustrativos. En la ma-drugada del 11 de este mismo mes el famoso torturador Doro, con-denado a perpetua, pero que misteriosamente estaba en libertad, se "suicidó" al paso de un tren. ¿Era o no era este hombre un testigo valioso contra la camarilla de torturadores?

Si los responsables de estas atrocidades creen que en el caso Livraga pueden repetir la hazaña, la respuesta será fulminante. Podrán eliminar una o dos pruebas materiales: quedarán cien. Podrán eliminar una o dos declaraciones que el Sr. jefe de Policía formuló ante periodistas el 21 del corriente han alarmado a toda la ciudadanía. En el orden nacional, se anunció —y no discutimos la medida— que las fuerzas del orden reprimirían a los saboteadores por las armas “en caso necesario”. En el orden provincial se omitió esa indispensable salvaguarda. El “caso necesario” está configurado por la resistencia armada del saboteador: no mediando ésta, no habrá ya represión sino simple asesinato.

Pero mucho más lejos fue el jefe de Policía de la Provincia. Amenazó con las armas no sólo a los saboteadores, sino “a quienes los oculten o amparen” y “a quienes tengan en su poder elementos explosivos”, no especificando que esa represión se ejercerá solamente en caso de resistencia comprobada. Esto es una ley marcial tácita.

Pero es mucho más que una ley marcial. Es algo que nunca se ha visto en el mundo civilizado, porque la amenaza de la represión armada se hizo extensiva a quienes “por cualquier medio provoquen pública alarma o depriman el estado público”. Ante la tremenda depresión del estado público que el conocimiento de estos hechos seguramente causará, quien esto publica se considera incluido en la amenaza y se dirige al Gobierno de la Nación solicitando plenas garantías.

Llega asimismo el momento de imitar la sabia conducta de los familiares de Livraga cuando firmaron el libro de entradas del Policlinico. Juan Carlos Livraga está vivo y sano, en libertad, sin que pese sobre él denuncia ni proceso alguno, poseído de la alegría y la vitalidad de la juventud, acentuadas por el hecho de haber escapado a una tragedia atroz, de hallarse trabajando a gusto —como siempre lo hizo—, de no tener preocupaciones económicas y de estar próximo a casarse con una muchacha joven y animosa como él.

Si Juan Carlos Livraga llegara a ser víctima de alguno de los rarísimos “accidentes” o “suicidios” que están ocurriendo en las madrugada bonaerenses, sobre todo en las proximidades de las vías férreas, la opinión pública sabrá cómo interpretarlo.

Y si Juan Carlos Livraga llega a desaparecer, sepan los culpables

que no habrían destruido una sola de las pruebas que lo acusan, pues todas ellas han escapado a su control.

Y si a Juan Carlos Livraga llega a pasarle algo, cualquier cosa, aun la simple interrupción del contacto que se tiene con él, no sólo lo sabrán los familiares y amigos; lo sabrá todo el país, lo sabrá toda América, lo sabrá todo el mundo. Se han tomado infinitas precauciones para ello.

Sepan pues todos los que están directa o indirectamente vinculados a estos trágicos acontecimientos que no hay en este momento en todo el territorio de la nación una vida más intocable que la de este muchacho argentino.

Habla la mujer del fusilado (29-1-57)

Continuamos hoy la denuncia del caso Livraga, esperando la voz de la Justicia

Rodríguez era amigo de Livraga. Ambos cayeron, sin culpa, en manos de la policía. Pero Rodríguez fue fusilado. Para reafirmar su inocencia, ya explicada por Livraga, publicamos el reportaje a su mujer.

No hay ningún afán sensacionalista en este relato periodístico. Al igual que Emilio Zola, con su “Yo acuso”, insistiremos hasta que se haga justicia.

Cumplimos pues con un doloroso pero ineludible deber.

—No sé —nos dice—, no sé por qué lo mataron. Han pasado siete meses y todavía no lo comprendo. A una se le hace mentira, como un sueño, pero ya dura demasiado.

Es una mujer de rostro sufrido, oscuro, de manos endurecidas por el trabajo. Habla pausadamente, con esa voz baja y sumisa de los pobres. Al principio, cuando le dijimos a qué veníamos, una sombra de miedo le veló los ojos. Es ese miedo que estamos encontrando en todas partes, cada vez que pretendemos ahondar en el sombrío drama de los diez fusilados de José León Suárez.

—No es por mí, comprendan. A mí ya no pueden hacerme más de lo que me han hecho. Pero es por los chicos. ¡Pobrecitos! Si yo les falto...

Pretendemos serenarla, habíamos de la justicia. Y apenas pronunciamos esa palabra, nos encontramos con sus ojos y nos parece haber cometido un pecado irreparable.

Y no sabemos, por Dios que no sabemos, si al agudizar nuestra astucia indagadora contra su indefensión de mujer sin letras, estamos obrando bien. No sabemos si la estamos exponiendo a la ley de la jungla. Porque ello no ha querido hablar, pero sin remedio estamos conversando del tema, y pretendemos justificarnos con la ilusoria excusa de que, al fin y al cabo, también nosotros nos arriesgamos. Venimos de lejos, y a hasta hace cinco minutos no la conocíamos, pero sabemos mucho más que ella sobre la muerte de su propio marido, y se lo contamos. Hace calor esta tarde de domingo, tediosa de moscas, un calor agrio y feroz. Los chicos —son tres— merodean con ganas de quedarse. Saben con certera intuición que vamos a hablar del padre muerto, roto por las balas. Pero ella suavemente los aleja con algún pretexto. Y obedecen aunque más tarde volverán, silenciosos y tristes, y ya no discutiremos su presencia. Ellos *saben*.

—Lo detuvieron a pocos pasos de aquí —le decimos—. En el número 4519 de esta calle, Hipólito Yrigoyen. Estaba jugando a los naipes con tres amigos. Otro escuchaba la radio. A las once y media de la noche entró la policía y se los llevó a la Unidad Regional de San Martín. De ahí los sacaron a la madrugada para fusilarlos en el campo, a unas quince cuadras de José León Suárez.

Nos mira largamente.

—Pero, ¿por qué? —nos dice al fin—. ¿Por qué, por qué? También conocemos la respuesta, pero cómo decírsela, y sobre todo, cómo publicarla. Elegimos la versión piadosa:

—Hubo un error. *Alguien* se equivocó. Buscaban a un tal Tanco. Los agarraron a ellos. A lo mejor —arriesgamos—, su esposo sabía algo...

—¿Qué iba a saber el pobre! Ni un arma tuvo nunca en la casa. Llevábamos trece años de casados: ¿ustedes creen que si hubiera sabido algo iba a despedirse de mí esa noche sin decirme una palabra? No lo creemos. Y se lo decimos.

—Salió de casa alrededor de las nueve —prosigue— y no volvió nunca. El 11 de junio a la noche me allanaron la casa para llevarse su libreta de enrolamiento. Les pregunté si sabían dónde estaba. “No tenemos orden de hablar”, me dijeron. El 12 me citaron de la Unidad Regional para el día siguiente a las diez de la mañana. Yo estaba desesperada, pero nunca leo los diarios y por eso no vi su nom-

bre en la lista de fusilados. De los vecinos, nadie se animó a decirme.

En la Unidad Regional la hicieron esperar una hora antes de que la atendiera un oficial. Ella volvió a preguntar por el marido. El oficial la miró entonces de arriba abajo.

—¿Usted es analfabeta? —preguntó despectivamente.

Conste aquí. Consten las ventajas que da el alfabeto para martirizar a una pobre mujer.

—Hubo muchos fusilados —renató el oficial—. *Entre ellos, su esposo*.

La condujeron en una camioneta al Policlínico San Martín. Allí estaba el cadáver de Vicente. Preguntó si podía llevarse para velarlo. Le dijeron que no.

—Vuelva con el cajón. Y de aquí, derecho al cementerio. Ah, y tiene que ser antes del viernes. Si no, no lo encuentra.

Volvió con el ataúd. Y fueron derecho al cementerio. Con custodia. Sólo cuando cayó el último terrón, se retiró el último policía. Ésa es la historia.

Aurora B. Rodríguez perdió su cuarto hijo, que venía en camino, antes de que naciera. Después tuvo que emplearse de sirvienta. Todas las mañanas sale para su trabajo y vuelve tarde. Las tres criaturas quedan solas en esa humildísima casa de Hipólito Yrigoyen 4545, Florida, F. C. Belgrano (República Argentina).

Alicia, la mayor, tiene 11 años. Ella hace de madre para Titi (9 años) y Vicente Carlos (8). Quien pase por allí cualquier mañana y se asome a la limpia cocina, la verá empujando sobre la punta de los pies vigilando el contenido de la olla del puchero colocada sobre el Primus homicida que milagrosamente no estalla cuando ella lo bombea. O abriendo una lata de tomates con un desmesurado cuchillo. O finalmente, dando de comer a los dos hermanitos.

Pero nadie la oír cuando ya de noche, a solas con la madre, repita la eterna pregunta:

—Mamá: ¿por qué lo mataron a papá? ¿Hizo algo malo?

Estos chicos de enormes ojos negros duelen como una llaga en el alma del que los ve.

Pero sabemos que no será necesario, ahora, pedir ayuda, para que la ayuda les llegue, de las mil prodigiosas maneras con que los pobres se compadecen de los pobres.

ANEXO N - *Revolución Nacional*, 29 de janeiro de 1957 - pp. 190-191

RODOLFO WALSH

La verdad sobre los fusilados (19-2-57)

El caso de los fusilados de José León Suárez ha tomado amplio estado público. Revolución Nacional, en un esfuerzo periodístico pocas veces realizado en nuestro país —y fuera de toda proporción con los escasos medios materiales de este semanario— publicó el primer reportaje al sobreviviente Juan Carlos Livraga, y el primer reportaje a la esposa del obrero Rodríguez, fusilado el 10 de junio de 1956.

Entretanto, nuestros reporteros han seguido ahondando en el caso, lo que nos permite publicar una relación completa e imparcial de los hechos, reservándonos aquellos que comprometen a terceros o que exigen ulterior investigación.

Si las personas que tienen en sus manos el Poder no facilitan el esclarecimiento del caso, NOSOTROS NO TENDREMOS OTRA ALTERNATIVA QUE PROBARLO PERIODÍSTICAMENTE.

No es que dudemos de la Justicia. Todo lo contrario. Sabemos que aun en las épocas oscuras de nuestra historia, algunos jueces han sido el último reducto de la probidad. Pero tememos —quizás injustificadamente— que no se les dé las necesarias garantías para actuar o, peor aún, que se haga intervenir a ese telón de tantas ruindades: la razón de Estado. Pero sepan todos que por simples razones prácticas la razón de Estado tendrá que coincidir aquí con la Justicia y con la Verdad.

Nuestros objetivos son muy claros. Lucharemos A MUERTE por conseguir estas dos cosas:

1) Castigo ejemplar para el culpable; 2) rehabilitación pública de las víctimas.

Logrado esto, cesará toda campaña por nuestra parte. No queremos escándalo. Queremos simple justicia elemental.

El autor de esta nota y de las dos anteriores —cuyo nombre retenemos por razones obvias— nos pide aclarar que en las escasas oportunidades en que menciona circunstancias que si bien le constan no puede documentar en forma inmediata, usa el verbo en el correspondiente modo potencial.

Ésta es la historia

Esto es lo que hasta el momento se puede publicar sobre el caso Livraga:

190

LA CAMPAÑA PERIODÍSTICA

1. A raíz de los sucesos del 9 y 10 de junio de 1956, el Gobierno de la Nación o sus representantes ordenaron fusilamientos que se ejecutaron en los siguientes puntos: a) Campo de Mayo; b) La Plata; c) Lanús; d) partido de San Martín, más exactamente un punto situado a unos 1200 metros de la estación ferroviaria José León Suárez (F. C. Mitre), sobre el Camino de Cintura, en la intersección de éste con una angosta calle pavimentada que conduce al Club Alemán y que está bordeada de un lado por una hilera de eucaliptus y del otro por un gran baldío.

2. Los fusilamientos de Campo de Mayo y La Plata se realizaron dentro de los cuarteles. Sobre el de Lanús no tenemos información cierta. El de José L. Suárez se realizó en forma ilegal por la policía de la Provincia de Buenos Aires.

3. La irregularidad del procedimiento queda evidenciada por el hecho de que por lo menos tres —y acaso hasta cinco— de los prisioneros hayan podido escapar.

4. El primer sobreviviente es el señor Juan Carlos Livraga, quien con fecha 14 de diciembre de 1956, y patrocinado por el letrado platense doctor Máximo M. von Kotsch, se presentó ante el Juzgado del doctor Viglione, secretario Gonzáles Arsac, denunciando "a quien resulte responsable" por tentativa de homicidio y daño. Se dio traslado al Juzgado del doctor Belisario Hueyo, secretario Paladino, por estar de turno el día del hecho.

5. El texto de la demanda se publicó en el semanario *Propósitos* el 25 de diciembre de 1956. Los puntos esenciales de la misma son: a) Livraga afirma no haber tenido participación alguna en el movimiento subversivo; b) dice que fue detenido en el interior de una casa situada en la localidad de Florida, F. C. Belgrano, en compañía de un amigo y de tres conocidos ocasionales alrededor de las 23.30 de la noche del 9 de junio; c) agrega que fue llevado a la Unidad Regional San Martín, de donde más tarde se lo trasladó con otros detenidos al lugar del fusilamiento; d) allí la policía los troteó por la espalda; e) Livraga se tiró al suelo, fingiéndose muerto, a pesar de lo cual recibió dos balazos, uno en la cara, otro en un brazo; f) herido, trató de alejarse, siendo recogido por un oficial

191

ANEXO O - La Nación, 12 de julio de 1957 - capa inteira

LA NACION

DIARIO AÑAL VIERNES 12 DE JULIO DE 1957

APECTUOSA DESPEDIDA SE HIZO AL PRESIDENTE DEL URUGUAY

CÁLIDOS APLAUSOS RECIBIÓ MIENTRAS SE DIRIGÍA AL PUERTO

En Compañía del General Aramburu y en una Carroza a la Dársena Desfiló por Diagonal y Florida Hasta Plaza San Martín

EN LA CASA DE GOBIERNO

La hora, en la que el presidente del Uruguay, Dr. Juan María Bordaberry, se despedía de la ciudad de Buenos Aires, fue una de las más emotivas de su estadía. El jefe de Estado uruguayo, acompañado por el general Aramburu, se dirigió a la Plaza San Martín en una carroza tirada por caballos, recibiendo los aplausos de la multitud que se había congregado en la zona. El desfile se realizó por Diagonal y Florida, hasta la Plaza San Martín, donde se hizo una despedida muy cálida. El presidente del Uruguay, Dr. Juan María Bordaberry, fue recibido en la Plaza San Martín por el general Aramburu y por una gran multitud de personas que se habían congregado en la zona. El desfile se realizó por Diagonal y Florida, hasta la Plaza San Martín, donde se hizo una despedida muy cálida.

EL SEÑOR LEZAMA Y EL GENERAL ARAMBURU SE DIRIGEN A LA DARSENA NORTE.

Salario Familiar Para el Comercio e Industria

El salario familiar de los comerciantes e industriales de la ciudad de Buenos Aires, que hasta ahora era de \$ 1.500 mensuales, pasará a ser de \$ 1.800 mensuales a partir del 1.º de agosto de 1957. Esta medida, que fue aprobada por el Consejo de Salarios, tiene como objetivo aliviar la carga económica de las familias de los comerciantes e industriales, que a menudo tienen que sostener a una familia numerosa. La medida será aplicada a todos los comerciantes e industriales que estén registrados en el padrón de contribuyentes de la ciudad de Buenos Aires.

FELICITACIÓN A LA FUERZA AEREA

El presidente del Uruguay, Dr. Juan María Bordaberry, felicitó a la Fuerza Aérea uruguaya por su participación en la guerra civil de España. El presidente expresó su admiración por el valor y el sacrificio de los pilotos uruguayos que lucharon en defensa de la libertad. La Fuerza Aérea uruguaya, que fue una de las primeras en llegar a España, desempeñó un papel importante en la lucha contra el ejército de Franco. Los pilotos uruguayos, como el capitán Juan Manuel de los Ríos, se convirtieron en héroes nacionales por su valiente actuación.

Más Poder Contra el Terrorismo se Pidió en Francia

Los miembros del Parlamento francés han pedido al gobierno que tome medidas más drásticas contra el terrorismo. Los diputados expresaron su preocupación por la creciente actividad de los grupos terroristas en Francia y en otros países de Europa. Piden que se aumente el poder de la policía y que se tomen medidas para prevenir ataques terroristas. El gobierno francés ha prometido tomar medidas para combatir el terrorismo, pero los diputados consideran que no es suficiente.

KHRUSHCHEV DIRIGIÓ UN LLAMADO A TITO

Nikita Khrushchev, primer ministro de la Unión Soviética, dirigió un llamado a Josip Broz Tito, líder de Yugoslavia, para que se adhiera a la Unión Soviética. Khrushchev expresó su preocupación por la independencia de Yugoslavia y pidió que Tito se uniera al bloque soviético. Tito, por su parte, ha mantenido una postura independiente y no se ha adherido a la Unión Soviética.

SOBRE COMERCIO TRATAN ESPAÑA Y LA ARGENTINA

Se ha hablado mucho sobre las dificultades comerciales entre España y Argentina. Los dos países tienen problemas para negociar acuerdos comerciales que beneficien a ambas partes. Los negociadores de ambos países han expresado su frustración por la falta de progreso en las negociaciones. Se espera que se logren acuerdos comerciales pronto.

CRITICO DECLARACIONES DE EISENHOWER

Algunos miembros del Congreso estadounidense han criticado las declaraciones del presidente Dwight D. Eisenhower. Los críticos dicen que las declaraciones de Eisenhower son vagas y no ofrecen suficiente información sobre la política exterior de Estados Unidos. Piden que el presidente sea más claro en sus declaraciones.

Tomá Principal es la Lluvia de una Duda a Nuestro País

Las dificultades económicas que enfrenta Argentina son una gran preocupación para el pueblo. La falta de lluvia y la sequía están afectando la producción agrícola, lo que está causando problemas económicos. El gobierno argentino está tomando medidas para combatir la sequía y aliviar la situación económica.

Situación de los Jóvenes

La situación de los jóvenes en Argentina es una preocupación importante. Muchos jóvenes están desempleados y no tienen oportunidades de desarrollo profesional. El gobierno argentino está tomando medidas para crear empleos y mejorar la educación de los jóvenes. Se espera que estas medidas ayuden a mejorar la situación de los jóvenes.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

PARANA, 11. — La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires...

La Dirección de Puertos de la Provincia de Buenos Aires ha anunciado que se va a mejorar la infraestructura de los puertos de la zona. Se van a realizar obras de reparación y modernización de los muelles y de las instalaciones portuarias. Estas obras van a mejorar la eficiencia de los puertos y van a facilitar el comercio marítimo.

[illegible][illegible][illegible]

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

ANEXO S - La Nación, 12 de julio de 1957 - página 3 parte superior

LA EXPOSICIÓN DE CANADERIA

Ha comenzado el ingreso de Reproductores al Local de Palermo

EN CONSORCIO BANFIELD EN PLENO CENTRO

Subo Av. RAVON/Gnel. RODRIGUEZ, frente a la Catedral, Adjunto

AL COSTO REAL

Algo en el centro, en Plaza Benavente, 2.30 a 4.00 y más

GARAGE PARA SOLVENTAR GASTOS

ADMINISTRAR LOS NEGOCIOS PROPIETARIOS

SEBASTIAN ALONSO

9 de Mayo 1955 - LANUS

HOLGER CHRISTENSEN y Cia.

Inversiones Inmobiliarias

LUJOSOS PISOS EN BELGRANO CON GARAJE

O'RHIGINS 1979, entre Sucre y Echagüer

MONTEVIDEO 1837

(entre Av. Alvear y Posadas)

XXIII Congreso de Estudios de la Historia Argentina

Se inauguró el congreso en el Hotel de la Ciudad de Buenos Aires

MUESTRA EQUINA DE TIRO Y SILLA

El Ministerio de Guerra, por invitación de la Dirección General de Higiene y Vigilancia, organiza una muestra equina de tiro y silla

LA PLATA. 11.-En una entrevista con el periodista...

La Plata, 11.-En una entrevista con el periodista...

Los Terroristas

Se dice que los terroristas...

RENTA: 20% anual. INVERSION: en cuotas.

GIMENEZ BONET & MILONE S.R.L.

COMPRO PROPIEDAD OCUPADA

1 o 2 PLANTAS ZONA CENTRICA

JUNCAL 1366

Hall, Living Com. 3 dorm. baño y toilet, empiezo baldos, hotel y baño ser.

arenales 2021

CASA EST. AVAUCHO

Un Informe Sobre Actividades Terroristas

La policía ha conseguido información que en la noche del día de la explosión, se encontraba en la casa de Boulogne, una persona que se identificó como el señor...

Los Terroristas

Se dice que los terroristas...

RENTA: 20% anual. INVERSION: en cuotas.

GIMENEZ BONET & MILONE S.R.L.

COMPRO PROPIEDAD OCUPADA

1 o 2 PLANTAS ZONA CENTRICA

JUNCAL 1366

Hall, Living Com. 3 dorm. baño y toilet, empiezo baldos, hotel y baño ser.

arenales 2021

CASA EST. AVAUCHO

TRIBUNALES

Juliano es Secretario del Fuero Especial

El juez de la causa de la explosión de la casa de Boulogne...

QUIEN LEA VIDA ESPIRITUAL

NO PRIVADA JAMÁS DE ESTA LECTURA A SU HIJO

VIAGO AVER EL Cap. QUIHILLAT

CONSTITUYESE UNA COMISION DOCENTE

OFICINAS ZONA TRIBUNALES

URUGUAY 772

ALBINATI SIMONE y Cia. S.R.L.

RE ATIENDE EN LA GRU - 42-4840

en PLENO CENTRO

ANEXO T - *La Nación*, 12 de julho de 1957 - página 3 -parte inferior

ARGENTINA
CANAL 522

CON GARAJE
OBRIGOS 1978, entre Suiza y Escocia
3 dormitorios, 3 baños, sala, cocina, 4 cuartos de baño, 2 baños de servicio, 2 dormitorios.
Deposito en el aljibe del departamento.

MONTEVIDEO 1837
(entre Av. Alvear y Posadas)

PISOS AL COSTO
Frente a las oficinas de la Naviera

Departamento compuesto de hall, living-comedor, 4 dormitorios, antecámara, 2 amplios balcones, placard, baño, toilet, Office, cocina, Hall, 2 dormitorios, baño y pasadizo de servicio. Depósitos cent.

FACILIDADES LANUSSE y Cia
CARACAS 484 - 22-4090
SAN MARTIN 322 - 22-7242

BANCO DE CALICIA y BUENOS AIRES

DEPARTAMENTOS

en la mejor de
AVELLANEDA
de San Carlos y Chacabuco

1 y 2 dormitorios. Sala, cocina, comedor. Precio \$ 250.000 en adelante. Con sala \$ 30.000 del comercio y grandes facilidades.

PRECIO INAMOVIBLE
Prestamos e hipotecas
CANCAJO 40229 - Tel. 26 8111
CANCAJO 58 12 - Tel. 20-0564

T. E. 43 - 2384
RIVADAVIA 1902

Hall, living, Com. 3 dormitorios, baño y toilet, amplios balcones, hall y baño vest. Depósitos, Serv. Compañías. FACILIDADES

JUNCAL 1366
1.º y 2.º MARTIN 229 - 1.º y 2.º DEFEZ 22-5100
CARACAS 484 - 24 - P. 22-30-0075, 21-1402

areales 2021
CASE RES. AYACUCHO 170-122

Pisos de Categoría al costo CONSTRUCCION INMEDIATA
4 y 3 dormitorios: Amplios pasadizos. Desde \$ 543.000, con facilidad. Local para cualquier negocio.

AMPIO PLAN DE FINANCIACION
Proyecto y Dirección Arquitecto I. P. MONTE CARLO

Francisco Navarro y BROS S.R.L.
GIMENEZ BONET y MILONE, S.R.L.
de la Cámara Argentina de la Propiedad Inmobiliar

Andrés R. AL ALEM 30
Prestamos y Hipotecas
T. E. 38 - 2285 y 2330

Un "Grand Chef" en su casa..

**MENU FRIO
MENU CALIENTE
BEBIDAS IMPORTADAS
Especialidades para**

rocktails
Para que Vd. pueda llevar a su cliente lo mejor, como en los buenos tiempos de antaño.

Selecciones Versailles
Avda. Alvear y Calles
T. E. 42-6288 - Buenos Aires

LANUSSE y Cia

areales 2021
CASE RES. AYACUCHO 170-122

Pisos de Categoría al costo CONSTRUCCION INMEDIATA
4 y 3 dormitorios: Amplios pasadizos. Desde \$ 543.000, con facilidad. Local para cualquier negocio.

AMPIO PLAN DE FINANCIACION
Proyecto y Dirección Arquitecto I. P. MONTE CARLO

Francisco Navarro y BROS S.R.L.
GIMENEZ BONET y MILONE, S.R.L.
de la Cámara Argentina de la Propiedad Inmobiliar

Andrés R. AL ALEM 30
Prestamos y Hipotecas
T. E. 38 - 2285 y 2330

Un "Grand Chef" en su casa..

**MENU FRIO
MENU CALIENTE
BEBIDAS IMPORTADAS
Especialidades para**

rocktails
Para que Vd. pueda llevar a su cliente lo mejor, como en los buenos tiempos de antaño.

Selecciones Versailles
Avda. Alvear y Calles
T. E. 42-6288 - Buenos Aires

CONSTRUCCION ADELARDA
ENTRADA MAYO 1998

ALBINATI SIMONE y Cia. S.R.L.
80, AV. BARRIO EN LA ORLA - 43 4040
7500000 1551, 54 - P. 22-7158
CERREJO 454, 54 - P. 22-5646

en PLENO CENTRO
COMPRA • INVERSION
Ud. recibe el **9%**
de interés sobre sus papeles

LIBERTAD 942
Deposito de \$1.000.000, 1 y 2 dormitorios, con baño de suite. Desde \$ 22.000.

C. PELLEGRINI y RIVADAVIA
Deposito de \$1.000.000, 1 y 2 dormitorios, con baño y cocina. Desde \$ 22.000.

CORRIENTES y LIBERTAD
Deposito de \$1.000.000, 1 y 2 dormitorios, con baño y cocina. Desde \$ 22.000.

PRECIO INAMOVIBLE
SUFFERN MOINE & CADEMARTORI S.A.
FLOREN 671, P. 102 - T. E. 22-7320

ANEXO U - La Nación, 12 de julio de 1957 - página 3 zoom

LA NACION - Viernes 12 de julio de 1957

Un Informe Sobre Actividades Terroristas

Parte de los centenares de carcasas halladas en la casa de Boulogne

LA PLATA, 11.—En una conferencia de prensa efectuada esta mañana en la Jefatura de Policía, convocada por el juez en lo penal de esta capital, doctor Abel O. Viglione, en la cual se encontraban también presentes el jefe y subjefe de la dependencia policial, teniente coronel Desiderio A. Fernández Suárez y capitán de fragata Salvador Ambrogio, respectivamente, la policía ha conseguido comprobar que en la tarde del día de la explosión llegaron a la finca dos individuos y una mujer, que huyeron precipitadamente al producirse el hecho. Serían ellos un tal Grigoli y Luis Alberto Colman, todavía prófugos, y la esposa del último, María S. G. de Colman, ya detenida.

Luciszin declaró que se encontraba en la habitación destinada

to (a) "Miguelito" o "Miguelito", todavía prófugo, y que los de caño se los entregaba Marcelo, sin duda nombrado, conocido solamente por los integrantes de la célula. Manifestó que estas tareas las venía efectuando de dos o tres meses atrás, recibió en su casa los contactos con caños y explosivos, conoció ser peronista de mera hora y que el principal en los atentados era en tanto que los materiales provistos por el indicado "celo", mientras colaboraba matrimonio Colman y Grigoli.

La esposa de Luciszin, que, si bien conocía las ideas en que andaba su marido, siempre trató de que las sin conseguirlo, a causa de su carácter violento de su comportamiento. Agregó que Ramón era comúnmente visitado por individuos desconocidos de ella, y la tarde del hecho llegaron dos hombres y una mujer, pasaron a la cocina, mi declarante permanecía en la habitación. Al respecto, se la reunión de esta mañana Luciszin se sentía amargada constantemente, por Grigoli, quienes huyeron de provocar la explosión objeto de eliminarlo.

Los padres de Ramón explicaron que conocían actividades de su hijo y también trataron de alejarlo, sin ningún resultado. En María S. G. de Colman, de 30 años, domiciada en Pichincha y Acevedo, Isidro, neg intervenció ocurrido, haber ido a la casa de Boulogne y conocido, su morador, pero no conocida por la madre.

curso de Caballos de o, que forma parte ra organizada por la ural Argentina. El brá de prolongarse y también el do- la mañana. En las tarde de este mismo ará una reunión de picos.

o a la tarde, llega- dromo de Ezeiza, de Gran Bretaña, dos enviados por la tural Society of e actuarán en la res R. H. Wathers- gar las razas Shor- Polled Shorthorn; para la raza Here- or Alan B. Grant, Aberdeen Angus.

legará ese día el nri Marie Bernard Fau, director gene- aras Nacionales de gnado por el go- país para juzgar equinas Percherón herón. Clydesdale, ndo, Arabe, Hack- Ausetana.

i Rural Argentina una comisión es- ar la bienvenida y jurados a su lle- ia por los señores Bonadeo, Patricio Luis J. Firpo, de Sá Pereira y diat.

A EQUINA TIRO Y SILLA

o de Guerra, por la Dirección Ge-

ANEXO V - La Nación, 12 de julio de 1957 - Noticia parte 1

LA NACION - Viernes 12 de julio de 1957

Un Informe Sobre Actividades Terroristas

Parte de los centenares de carcasas halladas en la casa de Boulogne

de
rte
la
El
rse
io-
las
mo
de

ra-
za,
na,
la
of
la
rs-
or-
n;
re-
nt,
s.
el
ard
ne-
de
go-
gar
ón
le.
ek-

na
es-
y
le-
res
cio
po,
y

A

or
e-
ia,
en
de
de
lla

li-
e-
el
de
ne-
za-
res
el
de
ral

ón
co-
lio

LA PLATA, 11.—En una conferencia de prensa efectuada esta mañana en la Jefatura de Policía, convocada por el juez en lo penal de esta capital, doctor Abel O. Viglione, en la cual se encontraban también presentes el jefe y subjefe de la dependencia policial, teniente coronel Desiderio A. Fernández Suárez y capitán de fragata Salvador Ambroggio, respectivamente, se informó con amplitud, aunque dentro de lo que permite la marcha de la investigación, sobre el hallazgo del arsenal de bombas de Boulogne, descubierto el sábado último a la noche a raíz de una explosión.

El magistrado actuante en las investigaciones, en forma directa, relató los pormenores de los primeros procedimientos realizados en la casa de Ramón Luciszin, cuyos datos personales ya fueron dados a conocer, en estrecha colaboración con la Jefatura de Policía, y aludió después a la convicción existente de que ha sido desbaratado uno de

los, la policía ha conseguido comprobar que en la tarde del día de la explosión llegaron a la finca dos individuos y una mujer, que huyeron precipitadamente al producirse el hecho. Serían ellos un tal Grigoli y Luis Alberto Colman, todavía prófugos, y la esposa del último, María S. G. de Colman, ya detenida.

Luciszin declaró que se encontraba en la habitación destinada a las manipulaciones con explosivos; preparando una mezcla de pólvora, acompañado de las tres personas nombradas precedentemente, cuando se produjo la explosión, y añadió que habían cargado algunas bombas que debía colocarlas el sujeto Miguel Mani-

Los Terroristas

No obstante la negativa en que se encerraron los moradores de la casa en los primeros momen-

tos, la policía ha conseguido comprobar que en la tarde del día de la explosión llegaron a la finca dos individuos y una mujer, que huyeron precipitadamente al producirse el hecho. Serían ellos un tal Grigoli y Luis Alberto Colman, todavía prófugos, y la esposa del último, María S. G. de Colman, ya detenida.

Luciszin declaró que se encontraba en la habitación destinada a las manipulaciones con explosivos; preparando una mezcla de pólvora, acompañado de las tres personas nombradas precedentemente, cuando se produjo la explosión, y añadió que habían cargado algunas bombas que debía colocarlas el sujeto Miguel Mani-

to (toda
de c
Mar
pues
los i
rista
tare
de d
recit
jone
conc
men
tor
en t
prov
celo
mat
La
que,
des
siem
sin
ráct
Agre
men
desc
tard
sa d
pase
decl
bita
la r
Luci
cons
Grig
de p
obje
La
expl
vida
bién
ning
Mar
tina
Pich
Isid
ocur
de
mór
noci
brac
la t
con
da
inc
prot
los
cañ
de
pue
una
Col
te p
tas
mar

"N
tonk

RENTA: 20 % anual.
INVERSION: en cuotas.
GARANTIA: un departamento.
GIMENEZ BONET & MILONE S.R.L.

ANEXO W - *La Nación*, 12 de julio de 1957 - Noticia parte 2

os centenares de carcasas halladas en la casa de Boulogne

una con-
uada es-
tura de
el juez
al, doc-
la cual
presen-
la de-
nte co-
rnández
ta Sal-
vamen-
mplitud,
permite
igación,
enal de
cubier-
noche
en las
direc-
de los

locar el ácido sulfúrico que ser-
vía como detonante, varios pa-
quetes de sal fina, uno de azúcar
impalpable, dos pomos de tinta
para mimeógrafo y un cajón de
madera dura, grande, de los que
se emplean para transportar mu-
niciones. La policía busca otros
tres cajones de igual clase que,
probablemente, se encuentren
ocultos bajo tierra, en la finca de
Boulogne, y al parecer se utiliza-
ban para introducir, por San
Fernando, los materiales explo-
sivos.

Los Terroristas

No obstante la negativa en que
se encerraron los moradores de
la casa en los primeros momen-

tos, la policía ha conseguido com-
probar que en la tarde del día de
la explosión llegaron a la finca
dos individuos y una mujer, que
huyeron precipitadamente al pro-
ducirse el hecho. Serían ellos un
tal Grigoli y Luis Alberto Col-
man, todavía prófugos, y la es-
posa del último, María S. G. de
Colman, ya detenida.

Luciszin declaró que se encon-
traba en la habitación destinada
a las manipulaciones con expo-
sivos; preparando una mezcla de
pólvora, acompañado de las tres
personas nombradas precedente-
mente, cuando se produjo la ex-
plosión, y añadió que habían car-
gado algunas bombas que debía
colocarlas el sujeto Miguel Mani-

ANEXO X - La Nación, 12 de julio de 1957 - Noticia parte 3

Terroristas

Boulogne

...ía ha conseguido com-
en la tarde del día de
llegaron a la finca
...os y una mujer, que

to (a) "Miguelito" o "Manito", todavía prófugo, y que los trozos de caño se los entregaba un tal Marcelo, sin duda nombre supuesto, conocido solamente por los integrantes de la célula terrorista. Manifestó que esta clase de tareas las venía efectuando desde dos o tres meses atrás, en que recibió en su casa los cuatro cajones con caños y explosivos. Reconoció ser peronista de la primera hora y que el principal autor en los atentados era Manito, en tanto que los materiales eran provistos por el indicado "Marcelo", mientras colaboraban el matrimonio Colman y Grigoli.

La esposa de Luciszin declaró que, si bien conocía las actividades en que andaba su marido, siempre trató de que las dejara, sin conseguirlo, a causa del carácter violento de su compañero. Agregó que Ramón era continuamente visitado por individuos desconocidos de ella, y que la tarde del hecho llegaron a la casa dos hombres y una mujer, que pasaron a la cocina, mientras la declarante permanecía en su habitación. Al respecto, se dijo en la reunión de esta mañana que Luciszin se sentía amenazado, constantemente, por Colman y Grigoli, quienes huyeron después de provocar la explosión con el objeto de eliminarle.

Los padres de Ramón Luciszin explicaron que conocían las actividades de su hijo y que también trataron de alejarlo, sin ningún resultado. En cuanto a

Jubilación

Para de la j cargo nacional 4, el Orozco, una co

tencia, del Ma deració Láinez, tros d de Ma Asociac provinc ción d cia de reunión y actu ñorita misión quedó dos Sr bles y Sr. Ru interm el des comisio reactiva constit co For berto secreta Maizte Tras l rio las

objeto de eliminarle.

Los padres de Ramón Luciszin explicaron que conocían las actividades de su hijo y que también trataron de alejarlo, sin ningún resultado. En cuanto a María S. G. de Colman, argentina, de 30 años, domiciliada en Pichincha y Acevedo, de San Isidro, neg intervención en lo ocurrido, haber ido a la finca de Boulogne y conocer a Ramón, su morador, pero fué reconocida por la madre del nombrado como la mujer que llegó la tarde del sábado a la casa con dos hombres. En la vivienda de los Colman la policía se incautó de un camión, en el cual probablemente se transportaban los materiales explosivos y los caños, y también de fotografías de individuos del régimen depuesto, símbolos peronistas y una pequeña pistola calibre 765. Colman es buscado afanosamente por la policía, que quizá a estas horas ya lo tenga en sus manos.

constitu
co For
berto
secreta
Maizte
Tras l
rio las
su tra
cido el
ra hoy
servirá
rismo.

VIA

Con
ayer
de la
Energ
acom
sé Co
Enriq
niero
ciudad
ventor
y pos
Chilec

ANEXO Z - La Nación, 12 de Julio de 1957 - Noticia parte 5

ual.
uotas.
departamento.
MILONE S.R.L.
ILEM 36, 1er. PISO

OPIEDAD
1 ó 2 PLANTAS
ZONA CENTRICA
DIATO
RIVADAVIA 1952

Living Com. 3 dorm.
o y toilet, amplio
, habit. y baño serv.
ito, Serv. Centrales.
FACILIDADES

USSE y Cia.

7542 y 33-7066
0-4095, 31-4438

ales 2021
ESQ. AYACUCHO

s de Categoría

de individuos del régimen de-
puesto, símbolos peronistas y
una pequeña pistola calibre 765.
Colman es buscado afanosamen-
te por la policía, que quizá a es-
tas horas ya lo tenga en sus
manos.

Quién es "Marcelo"

"Marcelo" no es otro que An-
tonio Rizzoni, italiano, de 37 años
de edad, con 19 de residencia,
domiciliado en Cinco de Julio 435,
de Vicente López, establecido con
un taller de pintura en la calle
Veinticinco de Mayo 725, de la
misma localidad, donde al con-
currir la policía se encontraron
seis bombas explosivas, de caño
galvanizado, ocultas en un bolso.
Declaró también ser peronista de
la primera hora y que resolvió
intervenir activamente en el te-
rrorismo como consecuencia de
la indignación que le ocasionó el
fusilamiento de su amigo Carlos
Alberto Lizaso, por lo cual se de-
dicó a reunir a todos los elemen-
tos peronistas dispersos, entre los
cuales se contaban Jorge Giaco-
bone y José María Pracánico,
alias "Capra". Relató que sus
amigos lo designaron "jefe de los
peronistas de la zona norte" y,
posteriormente, le presentaron a
Manito, como elemento de plena
confianza. Explicó, también, que
Manito y Luciszin lo iniciaron en
el secreto de la fabricación de
bombas como las secuestradas, y
que las halladas en su taller de
pintura las había dejado Manito,
sin explicarle el destino. El jefe de
Policía, teniente coronel Deside-
rio A. Fernández Suárez, agregó,
entonces, que el tal "Marcelo" es
quien, bajo el seudónimo de "M"
proporcionaba datos a unas pu-
blicaciones periodísticas, natural-
mente antojadizas, para una
campaña contra la dependencia
policial por causa de los fusila-
mientos. También agregó el jefe
de Policía algunas referencias
sobre el autor de la impresión,
en mimeógrafo, del folleto titu-
lado "La fuerza es el derecho de
las bestias", que circulaba clan-
destinamente a 50 pesos el ejem-
plar.

Los Otros Terroristas

acompañado por los doc-
se Collo, Eilir Evans N
Enrique Zaldivar y por
niero Carlos Volpi. E
ciudad conversará con
ventor federal en la
y posteriormente se d
Chilecito, donde inaug
división noroeste de la
misión nacional. Tras
nar los yacimientos de
el capitán Quihillalt s
mañana a Córdoba; y
interventor federal e
la seccional Centro.

CONSTITUYÓSE COMISIÓN DO

Quedó definitivamen-
tuida la comisión de
directores de establ
educativos dependiente
nisterio de Educación
que tendrá a su cargo
de la reglamentación
signaciones de profesor
tes y provisionales.

Son ellos el director
cuela Normal de Maest
Sr. José María Celaya,
tora de la Escuela Na
Comercio No. 7, Srta
Antonia Paulina Mart
rector de la Escuela
de la Nación, No. 9, S
do José González Oliv

**os de Categoría
al costo**

**CONSTRUCCION
INMEDIATA**

y 3 dormitorios.)
mplia recepción.
e \$ 545.000.- con
ilidad. Local para
sufragar gastos.

PLANES DE FINANCIACION

y Dirección: Arquitecto
MONTERO CABALLERO

presa Constructora:

CO NATINO e HIJOS S.R.L.

**ENEZ BONET
ILONE, S.R.L.**

a Cámara Argentina
Propiedad Horizontal

**L. N. ALEM 36
Primer Piso
30 - 2261 y 3190**

destinamente a 50 pesos el ejem-
plar.

Los Otros Terroristas

Aparece, asimismo, el sujeto Marino Perna, domiciliado en Carapachay, quien tuvo en la heladera de su casa, durante una noche, las bombas encontradas a "Marcelo", y, con respecto al nombrado Manito, cabe agregar que se domicilia en la calle 3 entre Junín y Alvear, de San Fernando. Era el principal distribuidor de las bombas fabricadas en Boulogne y trabajaba en la sección Construcciones y Cables de la sección San Isidro de Teléfonos del Estado, y no concurrió a sus obligaciones desde el 8 del actual. En su domicilio no se halló nada comprometedor. Por otra parte, se lo considera vinculado a Pedro Gago, fotógrafo, domiciliado en Pichincha y Acevedo, de Boulogne, ahora buscado por la policía, y en cuya vivienda nada comprometedor se encontró. En cambio, en la casa de Perna, que es italiano, de 37 años, la policía halló 15 caños cilíndricos, con rosca; nueve cápsulas y sus respectivos proyectiles de arma antiaérea, 20 ganchos de doble punta para producir la pinchadura de neumáticos, una carabina calibre 44, dos discos con canciones peronistas y otros elementos de propaganda. También aparece vinculado a la banda un tal Ramón Alvarez, todavía prófugo.

Después de la conferencia de prensa, los periodistas tuvieron oportunidad de apreciar la impresionante cantidad de caños galvanizados dispuestos en orden creciente, por su tamaño, en las mesas del laboratorio de la División Criminalística de la Jefa-

ANEXO BB - *La Nación*, 12 de Julio de 1957 - Noticia parte 7

ANEXO CC - El Plata, 11 de julio de 1957 - Capa completa

Murió el Aga Khan: Una Figura de Leyenda que Valía su Peso en Oro

El Aga Khan, jefe de la rama ismailita del Islam, murió el día 10 de julio en Suiza, a los 72 años de edad. Su muerte fue anunciada por su hijo, el príncipe Karim Aga Khan, quien se encontraba en Suiza con su esposa, la princesa Ismailia. El Aga Khan había sido un hombre de gran influencia y prestigio, especialmente en el mundo árabe y musulmán. Su muerte fue una gran pérdida para su comunidad y para el mundo entero.

El Aga Khan había nacido en Suiza, pero se había convertido a la religión ismailita del Islam. Él había sido un hombre de gran influencia y prestigio, especialmente en el mundo árabe y musulmán. Su muerte fue una gran pérdida para su comunidad y para el mundo entero.

El Aga Khan había sido un hombre de gran influencia y prestigio, especialmente en el mundo árabe y musulmán. Su muerte fue una gran pérdida para su comunidad y para el mundo entero.

El Aga Khan había sido un hombre de gran influencia y prestigio, especialmente en el mundo árabe y musulmán. Su muerte fue una gran pérdida para su comunidad y para el mundo entero.

El Gobierno Dará Instrucciones Electorales

MALENKOV ESTA LISTO PARA DIRIGIRSE AL EXILIO

Gerente de una Fábrica de Energía

El gobierno soviético ha dado instrucciones electorales a los miembros del Politburó para que se dirijan al exilio. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno soviético ha dado instrucciones electorales a los miembros del Politburó para que se dirijan al exilio. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno soviético ha dado instrucciones electorales a los miembros del Politburó para que se dirijan al exilio. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno soviético ha dado instrucciones electorales a los miembros del Politburó para que se dirijan al exilio. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno soviético ha dado instrucciones electorales a los miembros del Politburó para que se dirijan al exilio. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno soviético ha dado instrucciones electorales a los miembros del Politburó para que se dirijan al exilio. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

EL PLATA

ANO XI LA PLATA, JUEVES 11 DE JULIO DE 1957 Precio 4.000

Frente Socialista Contra Nehru

COMBATEN ISRAELIES Y SIRIOS EN LA FRONTERA

Atacan a las Colonias Agrícolas

UN NUEVO BOMBARDERO: VUELA A 2465 KILOMETROS

Se Opondrá al Partido del Congreso

El Frente Socialista Contra Nehru ha anunciado que va a combatir a los israelíes y sirios en la frontera. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

Un nuevo bombardero ha sido desarrollado por la Unión Soviética. Este bombardero puede volar a una velocidad de 2465 kilómetros por hora.

Se opone al Partido del Congreso en la India. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El Frente Socialista Contra Nehru ha anunciado que va a combatir a los israelíes y sirios en la frontera. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El Frente Socialista Contra Nehru ha anunciado que va a combatir a los israelíes y sirios en la frontera. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El Frente Socialista Contra Nehru ha anunciado que va a combatir a los israelíes y sirios en la frontera. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El Frente Socialista Contra Nehru ha anunciado que va a combatir a los israelíes y sirios en la frontera. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

Consideran al ex Tirano Factor Disolvente de la Unidad de las Américas

El ex tirano de Cuba es considerado un factor disolvente de la unidad de las Américas. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El ex tirano de Cuba es considerado un factor disolvente de la unidad de las Américas. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El ex tirano de Cuba es considerado un factor disolvente de la unidad de las Américas. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

Consideran al ex Tirano Factor Disolvente de la Unidad de las Américas

El ex tirano de Cuba es considerado un factor disolvente de la unidad de las Américas. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El ex tirano de Cuba es considerado un factor disolvente de la unidad de las Américas. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El ex tirano de Cuba es considerado un factor disolvente de la unidad de las Américas. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

Decreto de Protección al Cinema

El gobierno ha emitido un decreto de protección al cinema. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno ha emitido un decreto de protección al cinema. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno ha emitido un decreto de protección al cinema. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno ha emitido un decreto de protección al cinema. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno ha emitido un decreto de protección al cinema. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El gobierno ha emitido un decreto de protección al cinema. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

El Presidente Argentino Dirigió un Almuerzo al Mandatario del Uruguay

El presidente argentino dirigió un almuerzo al mandatario del Uruguay. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

LA "INTERNACIONAL DE LAS ESPADAS"

La "Internacional de las Espadas" es una organización que se dedica a la defensa de los derechos humanos. Esto se debe a la situación política actual en la Unión Soviética.

ANEXO EE - Zoom Foto Zukshini - capa *El Plata*, 11 de julio de 1957

tratado en una suspensión de las chazas.

ICAS

(P.). — El comunista soviético, Niko, nzaron hoy a fábricas de Checonocer el

evados esta viles cerra de Praga. s checoslo- eron acom- deres sovié- ales fueron ampoco po- los dos bu- esta tarde tiva.

atino
o al
guay

rde el pri- Uruguay. ama, em- a Monte- do por el y el vice- mirante

regiraje
ulmanes

(Sauidita), unicado del e 66 mu- el domín- peregrina- o que 15 originadas 61 restan- "norma-

raciones en el ab- latoriale no fuer- ras se abander emerger superfic

Los ron que ser lo por ser- to de dera, e da y se lano e culada só'o h- extrem- mada"

Rosa
Reu
Den

NUE El dir- berto. tiene su tra- zo de yecto

Fin
la
Min
BU
riti). Traba- dian- antep- ción- tado- consi- cutiv- rece- lo y de c- prim- del- rece- cion- depe- cion- ma- tos.

HABLA POR LA HERIDA. — Ramón Sukshini, tenía la sospecha de que lo iban a liquidar sus propios secuaces. La confirmó cuando se negaron a auxiliario y lo dejaren encerrado en el taller de Boulogne, donde sufrió un "raro" accidente. Se le prendió fuego al explosivo que estaba echando en el caño y el chorro le quemó la cara y el pecho. Lo vemos en el lecho del hospital San Isidro, donde mejora de las heridas. — (Ver información en página DOS).

ANEXO GG - *El Plata*, 11 de julho de 1957 - zoom pagina 2 - 1

PAGINA DOS

EN EL NIDAL TERRORISTA DE

UNA CASITA QUE ERA UN POLVORIN: De aquí sa-
lieron las bombas que mataron a dos fanáticos pero-
nistas y que causaron daños en numerosos atentados.
Habían elementos preparados para confeccionar 365 má-
quinas para la muerte, y aquí mismo festejaron el logro

de una bomba que pesa 5 kil
SORPRESAS: El padre de Zo
momentos en que enterraba
cuyo interior había oculto
para bombas. Este anciano p

Le Partió el Corazón

ANEXO HH - El Plata, 11 de julio de 1957 - zoom pagina 2 - 2

ANEXO II - *El Plata*, 11 de julio de 1957 - zoom pagina 2 - 3

Propósitos Subversivos

Se reanizó esta mañana la conferencia de prensa promovida por el Juez del Crimen, doctor Abel Viglione, en el despacho del Jefe de Policía, para informar a la opinión pública, sobre las comprobaciones efectuadas en Boulogne, a raíz de la explosión de la bomba que hirió a quien la fabricaba. Los procedimientos que siguieron a aquel suceso, condujeron a la identificación total de la célula terrorista a que pertenecía el accidentado y a la detención de la mayoría de sus integrantes. Posteriormente y a raíz de las declaraciones de éstos, se conoció la finalidad que se perseguía con esos atentados, esto es, provocar el caos social, clima propicio a una subversión de neta filiación peronista.

LO QUISIERON LIQUIDAR

Para citar el origen de la pista que permitió estas inesperadas revelaciones, el Juez del Crimen, doctor Viglione, recordó que a las 22.30 del día viernes una formidable explosión alarmó al vecindario de Boulogne. La detonación señaló una humilde casa situada en la intersección de las calles Bergallo y J. Díaz, en cuya puerta la policía encontró a la señora Anastasia de Zukshini, con leves heridas, quien les interceptó el paso, diciendo que no se preocuparan, pues terminaba de explotar un calentador "Primus". No obstante el afán de esa mujer, la autoridad penetró en la vivienda, en la que había quedado encerrado el marido de la nombrada. Ramón Zukshi-

ni, quien presentaba en la parte anterior del cuerpo, horribles quemaduras que obligaron a internarlo en el hospital de San Martín. La inspección ocular, permitió establecer que el nombrado, que es obrero textil, se hallaba empeñado en fabricar bombas, cuando sufrió las quemaduras. Gran cantidad de caños galvanizados y materias explosivas, fueron secuestradas en aquella vivienda y la autoridad sorprendió al padre del herido, en momentos en que enterraba en un pozo de los fondos, gran cantidad de carcasas destinadas a confeccionar esos artefactos. Informes recogidos en la vecindad, hicieron saber, que al producirse la explosión, una pareja y un hombre abandonaron la casa de Zukshini en un automóvil.

Al recuperar el conocimiento, el terrorista herido se mostró indignado por la actitud asumida por aquéllos, quienes no sólo se negaron a prestarle auxilio, sino que lo dejaron encerrado y librado a su dramática suerte. Posteriormente Zukshini declaró que el accidente sufrido, había sido intencionalmente provocado por sus cómplices, quienes desde tiempo atrás tenía la secreta consigna de eliminarlo. Al efecto recordó que una colilla de cigarrillos dejada por uno de sus visitantes, sobre un reguero de pólvora tomó contacto con el explosivo de la bomba que estaba manipulando.

EL PERFECCIONADOR DE LAS BOMBAS

El estado de ánimo del herido, al tener la certeza de que se lo quiso sacrificar, le llevó a un estado eufórico de locuacidad, durante el cual, aban-

Esta
y 30
el cam
te a C
tio ch
nos Al
propie
nave
jeros
mujer
pado
frente
calle
dos a
veres
dole
muer
nero
ción
doles
en si
oblig
vehic
uno
hizo
yend
en d
que
El
den
las
sarí

quien
so qu
más
explo
jami
sujet
cilita
"Rev
la v
vaba
cia.
gado
zoni
méti
entr
los
a na
mate
barde
ceste
El d
dece

ANEXO KK - El Plata, 11 de julio de 1957 - página 2 - Noticia parte 2

que, les lo autoridad penetró en la vivienda, en la que había quedado encerrado el marido de la nombrada. Ramón Zukshini, el explosivo de la bomba que estaba manipulando.

EL PERFECCIONADOR DE LAS BOMBAS

El estado de ánimo del herido, al tener la certeza de que se lo quiso sacrificar sin ningún reparo, lo transportó a un estado eufórico de locuacidad, durante el cual, abandonando todo reparo, le confió al magistrado actuante los más secretos detalles de la organización terrorista a la que pertenecía. Los nombres y domicilios mencionados por Zukshini, permitieron realizar procedimientos de tal magnitud que permiten asegurar que están detenidos los principales organizadores de los atentados y cercados los integrantes de esta gran cédula denominada Norte. La declaración de los demás detenidos ha descubierto que respondían a un comando superior de provisión nacional, que recibía y difundía las órdenes que enviaba Colom desde el Uruguay. Los detenidos se relacionaban entre sí mediante nombres supuestos o pseudónimos, pero se sabe que los principales se apellidan Rojo, Giacobone, Pracánico, Manito, etc. El terrorista herido, a quien fue necesario proteger, pues su mujer temía que lo ultimaran sus secuaces, en el afán de que no hablara al reaccionar, señaló el domicilio de la pareja que lo abandonó a su suerte. Cuando la autoridad llegó a esta casa, ambos habían desaparecido y el vehículo usado para transportar las bombas, que había sido celeste, terminaba de ser pintado de rojo.

ofreció un recital de danzas niño Jorge Barandiarán que de nuestro acervo criollo; el vernáculo "Amambay" y el mpa y Suburbio", mereciendo el caluroso aplauso del público del acto se realizó una la que transcurrió en un ción. La presente nota grá- aspecto de la concurrencia señor Burgos Márquez en pronunciar su alocución.

e danzas
arán que
riollo; el
pay" y el
nerecien-
del pú-
izó una
en un
ota grá-
irrencia
que en
ción.

no

E.

les que
la jus-

cuando todo reparo, le con-
fió al magistrado actuante los
más secretos detalles de la
organización terrorista a la
que pertenecía. Los nombres
y domicilios mencionados por
Zukshini, permitieron realizar
procedimientos de tal magni-
tud que permiten asegurar que
están detenidos los principales
organizadores de los atentados
y cercados los integrantes de
esta gran cédula denominada
Norte. La declaración de los
demás detenidos ha descu-
bierto que respondían a un
comando superior de protec-
ción nacional, que recibía y
difundía las órdenes que en-
viaba Colom desde el Uruguay.
Los detenidos se relacionaban
entre sí mediante nombres su-
puestos o pseudónimos, pero
se sabe que los principales se
apellidan Rojo, Giacobone,
Pracánico, Manito, etc. El te-
rrorista herido, a quien fué
necesario proteger, pues su
mujer temía que lo ultimaran
sus secuaces, en el afán de que
no hablara al reaccionar, se-
ñaló el domicilio de la pareja
que lo abandonó a su suerte.
Cuando la autoridad llegó a
esta casa, ambos habían des-
aparecido y el vehículo usado
para transportar las bombas,
que había sido celeste, termi-
naba de ser pintado de rojo
mediante un soplete.

El principal de los procedi-
mientos fué cumplido en la
casa de Marcelo Rizzoni, un
sujeto de nacionalidad italia-
na, de la amistad de Radeglia,
quien había pedido la priori-
dad para perfeccionar las

dece de una úlcera a
go, llegó progresiva-
fabricar una bomba
5 kilos. En razón de
cia que le afecta, e
Policía dispuso que
ministrara comida e
el detenido, ganado
consideración, le pr
autógrafo al citado
rio.

En fin, gestos y bu-
dales, entre dinamita

CINCO COMANDOS

Siguiendo con el
relativo, efectuado p
Viglione y compleme
el jefe de Policía y
fe, Sr. Ambroggio, di
se han establecido l
xiones de la importan
la Zona Sur, con las
nadas Zona Norte, l
tubre, P. V. de San J
exterior. Todos resp
una central situada e
pital Federal, la qu
ciaba el material de s
tados y pagaba esp
mente a sus ejecuto
de los recursos para l
nero lo había iniciad
jeto de apellido Ma
se halla detenido quie
mía en su casa con
meógrafos el libro de
tador de los cuales s
ron 300 ejemplares a
cada uno

La finalidad que
guía con la reiteració
atentados, era produci
para llegar a la etapa
siva. Todos estaban c
dos de que el estallid
revolución peronista,
próximo. Las bomba

ANEXO MM - *El Plata*, 11 de julio de 1957 - página 2 - Noticia parte 4

Zukshini, permitieron realizar procedimientos de tal magnitud que permiten asegurar que están detenidos los principales organizadores de los atentados y cercados los integrantes de esta gran cédula denominada Norte. La declaración de los demás detenidos ha descubierto que respondían a un comando superior de provisión nacional, que recibía y difundía las órdenes que enviaba Colom desde el Uruguay. Los detenidos se relacionaban entre sí mediante nombres supuestos o pseudónimos, pero se sabe que los principales se apellidan Rojo, Giacobone, Pracánico, Manito, etc. El terrorista herido, a quien fué necesario proteger, pues su mujer temía que lo ultimaran sus secuaces, en el afán de que no hablara al reaccionar, señaló el domicilio de la pareja que lo abandonó a su suerte. Cuando la autoridad llegó a esta casa, ambos habían desaparecido y el vehículo usado para transportar las bombas que había sido celeste, terminaba de ser pintado de rojo, mediante un soplete.

El principal de los procedimientos fué cumplido en la casa de Marcelo Rizzoni, un sujeto de nacionalidad italiana, de la amistad de Radeglia, quien había pedido la prioridad para perfeccionar las bombas que fabricaba Zukshini. A los integrantes de esta cédula, les preocupaba los accidentes fatales que costó la vida a dos secuaces, cuando colocaban bombas. La prematura explosión de las mismas, fué estudiada por Rizzoni,

ministrara comida especial, y el detenido, ganado por esa consideración, le prometió un autógrafo al citado funcionario.

En fin, gestos y buenos modales, entre dinamita...

CINCO COMANDOS

Siguiendo con el relato correlativo, efectuado por el juez Viglione y complementado por el jefe de Policía y el subjefe, Sr. Ambroggio, diremos que se han establecido las conexiones de la importante cédula Zona Sur, con las denominadas Zona Norte, 17 de Octubre, P. V. de San Justo y el exterior. Todos respondían a una central situada en la Capital Federal, la que financiaba el material de sus atentados y pagaba espléndidamente a sus ejecutores. Otro de los recursos para lograr dinero la había iniciado un sujeto de apellido Manzur que se halla detenido quien imprimía en su casa con dos mimeógrafos el libro del ex dictador de los cuales se vendieron 300 ejemplares a 50 pesos cada uno.

La finalidad que se perseguía con la reiteración de los atentados, era producir el caos, para llegar a la etapa subversiva. Todos estaban convencidos de que el estallido de la revolución peronista, estaba próximo. Las bombas salían del taller de Sukshini, en cantidad de 6, 8 o 10 por noche y eran repartidas entre los encargados de colocarlas. El material que se usaba en su confección llegó por vía Uruguay en el mes de febrero y fué depositado en una casa en

VII. Al recuperar el conocimiento, el terrorista herido se mostró indignado por la actitud asumida por aquéllos, quienes no sólo se negaron a prestarle auxilio, sino que lo dejaron encerrado y librado a su dramática suerte. Posteriormente Zukshini declaró que el accidente sufrido, había sido intencionalmente provocado por sus cómplices, quienes desde tiempo atrás tenía la secreta consigna de eliminarlo. Al efecto recordó que una colilla de cigarrillos dejada por uno de sus visitantes, sobre un "guero de pólvora" tomó contacto con el explosivo de la bomba que estaba manipulando.

EL PERFECCIONADOR DE LAS BOMBAS

El estado de ánimo del herido, al tener la certeza de que se lo quiso sacrificar sin ningún reparo, lo transportó a un estado eufórico de locuacidad, durante el cual, abandonando todo reparo, le confió al magistrado actuante los más secretos detalles de la organización terrorista a la que pertenecía. Los nombres y domicilios mencionados por Zukshini, permitieron realizar procedimientos de tal magnitud que permiten asegurar que están detenidos los principales organizadores de los atentados y cercados los integrantes de esta gran cédula denominada Norte. La declaración de los demás detenidos ha descubierto que respondían a un comando superior de protección nacional, que recibía y difundía las órdenes que enviaba Colom desde el Uruguay. Los detenidos se relacionaban entre sí mediante nombres supuestos o pseudónimos, pero se sabe que los principales se

que venían.

El damnificado hizo la denuncia correspondiente a las autoridades de la comisaría 10ª.

quien al cabo halló un recurso que había de demorar por más de cuarenta minutos la explosión, permitiendo el alejamiento del terrorista. Este sujeto Rizzoni, es el que le facilitaba los datos al periódico "Revolución Nacional", para la virulenta campaña que llevaba contra el jefe de Policía. En ocasión de ser interrogado por este funcionario, Rizzoni se mostró agresivo y herético, pero posteriormente entró en razón y admitió que los atentados que fomentaba a nada conducían y que eran materializados por sujetos cobardes, a quienes les falta agallas para enfrentar situaciones peligrosas.

El detenido Rizzoni, que padece de una úlcera al estómago, llegó progresivamente a fabricar una bomba que pesa 5 kilos. En razón de la dolencia que le afecta, el jefe de Policía dispuso que se le suministrara comida especial, y el detenido, ganado por esa consideración, le prometió un autógrafo al citado funcionario.

En fin, gestos y buenos modales, entre dinamita...

CINCO COMANDOS

Siguiendo con el relato correlativo, efectuado por el juez Viglione y complementado por el jefe de Policía y el subjefe, Sr. Ambroggio, diremos que se han establecido las conexiones de la importante cédula Zona Sur, con las denominadas Zona Norte, 17 de Octubre, P. V. de San Justo y el

18 "
19 "
C ó
1 \$ 3
2 "
3 "
4 "
5 "
6 "
7 "
8 "
9 "
10 "

AV

CAM
D.J.
c. a.
mana de
de Paro
do Paro
ticipan
cimiento
inhuma
las 11
po prese
Corazón
Nº 564.
esquina.

En
P
NIS
SE

e mos-
actitud
quienes
restar-
ejaron
u dra-
mente
acci-
do in-
lo por
desde
ecreta
o. Al
colilla
r uno
on re-
ontac-
bom-
lando.

denuncia correspondiente
las autoridades de la comi-
saría 10ª.

quien al cabo halló un recur-
so que había de demorar por
más de cuarenta minutos la
explosión, permitiendo el ale-
jamiento del terrorista. Este
sujeto Rizzoni, es el que le fa-
cilitaba los datos al periódico
"Revolución Nacional", para
la virulenta campaña que lle-
vaba contra el jefe de Poli-
cía. En ocasión de ser interro-
gado por este funcionario, Riz-
zoni se mostró agresivo y her-
mético, pero posteriormente
entró en razón y admitió que
los atentados que fomentaba
a nada conducían y que eran
materializados por sujetos co-
bardes, a quienes les falta
agallas para enfrentar situa-
ciones peligrosas.

El detenido Rizzoni, que pa-
dece de una úlcera al estóma-
go, llegó progresivamente a
fabricar una bomba que pesa
5 kilos. En razón de la dolen-
cia que le afecta, el jefe de
Policía dispuso que se le su-
ministrara comida especial, y
el detenido, ganado por esa
consideración, le prometió un
autógrafo al citado funciona-
rio.

En fin, gestos y buenos mo-
dales, entre dinamita...

CINCO COMANDOS

Córeo

1	\$ 300.00
2	" 24.00
3	" 8.00
4	" 4.00
5	" 2.50
6	" 600
7	" 600
8	" 600
9	" 600
10	" 600

AVISOS FU
PARTICIPA

CAMILA PARODI
D.). Falleció el
c. a. s. r. y b.
mana política: Lina
de Parodi; su sobri-
do Parodi, y demás
ticipan a sus relati-
cimient y que sus
inhumados en el día
las 11 hs., previa r
po presente en la Ig
Corazón. Casa mort
Nº 564. — Casa Su
esquina 49, Paz 6868

Enferme
D. ...

antes de
ominada
de los
descu-
a un
provec-
ecibía y
que en-
Uruguay.
cionaban
bres su-
os, pero
pales se
acobone,
. El te-
ien fué
ues su
timaran
de que
nar, se-
pareja
suerte.
llegó a
an des-
o usado
ombas.
termi-
le rojo.

En fin, gestos y ba-
dales, entre dinamita...

CINCO COMANDOS

Siguiendo con el relato co-
rrelativo, efectuado por el juez
Viglione y complementado por
el jefe de Policía y el subje-
fe, Sr. Ambroggio, diremos que
se han establecido las cone-
xiones de la importante cédu-
la Zona Sur, con las denomi-
nadas Zona Norte, 17 de Oc-
tubre, P. V. de San Justo y el
exterior. Todos respondían a
una central situada en la Ca-
pital Federal, la que finan-
ciaba el material de sus aten-
tados y pagaba espléndida-
mente a sus ejecutores. Otro
de los recursos para lograr di-
nero lo había iniciado un su-
jeto de apellido Manzur que
se halla detenido quien impri-
mía en su casa con dos mi-
meógrafos el libro del ex dic-
tador de los cuales se vendie-
ron 300 ejemplares a 50 pesos
cada uno.

La finalidad que se perse-
guía con la reiteración de los
atentados, era producir el caos,
para llegar a la etapa subver-

tador de los cuales se vendie-
ron 300 ejemplares a 50 pesos
cada uno

La finalidad que se perse-
guía con la reiteración de los
atentados, era producir el caos,
para llegar a la etapa subver-
siva. Todos estaban convenci-
dos de que el estallido de la
revolución peronista, estaba
próximo. Las bombas salían
del taller de Sukshini, en can-
tidad de 6, 8 o 10 por noche
y eran repartidas entre los en-
cargados de colocarlas. El ma-
terial que se usaba en su con-
fección llegó por vía Uruguay
en el mes de febrero y fué
depositado en una casa en
construcción de San Fernan-
do, desde donde fueron traí-
dos en camión a la casa de
Boulogne.

Sólo se ha conseguido se-
cuestrear un cajón, que es si-
milar a los que se usan para
embalar pescado y posee ce-
rrojo.

El juez Viglione, expresó al
final de la información, su
satisfacción por la forma co-
rrecta y eficaz en que había

M

ANEXO RR - *El Plata*, 11 de julio de 1957 - página 2 - Noticia parte 9

as, ni, en el mes de febrero y fué depositado en una casa en construcción de San Fernando, desde donde fueron traídos en camión a la casa de Boulogne.

Sólo se ha conseguido secuestrar un cajón, que es similar a los que se usan para embalar pescado y posee cerrojo.

El juez Viglione, expresó al final de la información, su satisfacción por la forma correcta y eficaz en que había actuado la policía señalando que estuvo en persona en todos los procedimientos, de modo que puede atestiguar tal proceder. Hizo constar que el éxito de esta investigación que ha desbaratado esta organización terrorista a la que se le atribuyen todos los atentados que mantuvieron en zozobra a la población, se debe al afán de sacrificio de los funcionarios policiales presentes, del capitán San Emeterio; de la policía de Boulogne y de la comisaría 1ª de Vicente López.

El Dr. Viglione que esta madrugada a las 3 estuvo pre-

Una
y q
So
enchapa
ple

Visite
encontra
BINADO
NAS D

do que puede atestiguar tal proceder. Hizo constar que el éxito de esta investigación que ha desbaratado esta organización terrorista a la que se le atribuyen todos los atentados que mantuvieron en zozobra a la población, se debe al afán de sacrificio de los funcionarios policiales presentes, del capitán San Emeterio; de la policía de Boulogne y de la comisaría 1ª de Vicente López.

El Dr. Viglione que esta madrugada a las 3, estuvo presente en procedimientos destinados a capturar a los elementos prófugos, hizo saber a los periodistas que aún mantiene el secreto del sumario, pues considera imprescindible esa reserva, para completar la tarea que se está cumpliendo.

Terminada la fase informativa, los periodistas fueron invitados a pasar a la sección Criminalística, donde fueron asesorados sobre la forma en que se fabricaban las bombas y se les exhibieron las carcasas, ácidos, explosivos y demás material secuestrado.

y
S
ench

Visite
encon
BINA
NAS

L
Monte

Pero el gobierno ni torucha, ni ope, sigue imparable engañándonos y engañándose a sí mismo. Por eso nosotros creemos que hay que salir ya del metro lingüístico de las palabras.

1961-1962

14 November 1964, via Dr. Jolly 43

«UN GRA

Ha llegado el momento, el grave momento, en que los argentinos, pensemos, que por encima de los intereses partidarios y personales, está la salvaguardia de la nacionalidad.

Ha llegado uno de esos momentos decisivos en la vida de una nación, en que se tiene que elegir entre el ser y el no ser.

Si los que hoy tenemos la responsabilidad, en mayor o menor grado, de la conducción de la opinión pública, no somos capaces de estar a la altura de los acontecimientos, y no somos capaces de desprendernos, haciendo un alto en el camino, de nuestras divergencias partidarias, para afrontar el grave mal que azota el país, seremos una generación perdida y nos mereceremos la maldición de nuestros hijos.

Todos los semanarios, que están en la línea de la defensa del país, han dicho ya casi todo lo que había que decir, se han esgrimido todos los argumentos, desde los más diversos matices para hacerle comprender al gobierno provisional que la política del odio, es la incubadora trágica de una tempestad en la cual, tarde o temprano, ha de desangrarse el país, en una lucha fratricida y de la que solo puede salir un vencedor: el imperialismo.

Nosotros sabemos por experiencia histórica, que los países que no son fabricantes de armamentos, cuando van a una guerra civil, tienen que recurrir a las grandes potencias.

Estas, suelen armar a ambos bandos y cuando éstos se debilitan, resuelven la lucha a favor del que le ofrece mejores condiciones.

Por eso, es un deber ineludible para con la Patria

Es necesario hacer una verdadera demostración de fuerza, para que el gol

ANEXO VV - *Revolución Nacional*, 22 de janeiro capa chamado pela democracia 2

a las grandes potencias.

Estas, suelen armar a ambos bandos y cuando éstos se debilitan, resuelven la lucha a favor del que le ofrece mejores condiciones.

Por eso, es un deber incluídible para con la Patria

los señala con garquía y de pales respon. en 1932.

Es necesario hacer una verdadera demostración de fuerza, una pacífica demostración de fuerza, para que el gobierno provisional, ya que no quiere OIR tenga que MIRAR.

Por eso proponemos, que Azul y Blanco, Qué, Resistencia Popular, Palabra Argentina, Consigna, Propósitos y REVOLUCION NACIONAL, haciendo un alto en el camino, realicen en conjunto, un gran ACTO PUBLICO, haciendo uso del derecho constitucional de reunión, para peticionar:

- 1º La libertad de los presos políticos y gremiales.
- 2º La libertad de prensa, sin secuestros ni clausuras. La distribución de la cuota de papel a todos los semanarios que aparecen actualmente o en el futuro.
- 3º Que no haya elecciones para Constituyentes y que se fije, de inmediato, fecha de elecciones nacionales, dentro de este año, para elegir las autoridades nacionales, provinciales y comunales.
- 4º Que se dé la legalidad a todos los partidos políticos, sin excepción.
- 5º Que se anulen todas las elecciones sindicales y se vuelvan a realizar en un plazo no mayor de 90 días, sin inhibiciones raciales, políticas o religiosas, garantizadas con el honor y la presencia de las fuerzas armadas. Que a los 30 días de hechas las elecciones, se entregue la C. G. T. a las auténticas autoridades surgidas de los gremios y de conformidad a sus estatutos.
- 6º Que se suspenda toda medida económica de fondo, que signifique contraer compromisos internacionales para el futuro o tienda a debilitar la industria nacional. Que se extremen los medios para realizar el oleoducto que una Campo Durán y la Capital Federal.

Este es nuestro plan que lo lanzamos a la opinión pública. Los SEIS puntos que proponemos, creemos sinceramente, que trasciende de la esfera partidaria e ideología y significan todos, el GRAN ANHELO NACIONAL.

No pueden ser el patrimonio exclusivo de ninguna corriente ideológica o partidaria. Son la expresión misma de la Patria.

Por eso su petición debe ser hecha por todos. No para capitalizarla para cada uno sino para capitalizarla para el país.

Este gran acto, de realizarse, no significa la formación de ningún bloque político, ni ningún contubernio electoralista.

Significa, jugar hasta la última posibilidad, para la consecución de la PAZ y la defensa de los SUPREMOS INTERESES