

CAMILO CASTELO BRANCO E A DUALIDADE EM *MARIA! NÃO ME MATES, QUE SOU TUA MÃE!* – NOTÍCIA OU FICÇÃO?

CAMILO CASTELO BRANCO AND THE DUALITY IN MARIA! NÃO ME MATES, QUE SOU TUA MÃE! – NEWS OR FICTION?

Letícia de Freitas Greco
Luciene Marie Pavanelo
UNESP

Resumo: Neste artigo, analisaremos a narrativa *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!*, escrita em 1848, por Camilo Castelo Branco, de forma anônima. O enredo, publicado em folheto de cordel, é baseado em uma notícia divulgada no jornal *Revolução de Setembro*, sobre uma filha que teria matado a mãe. Pretendemos mostrar, por meio da análise de uma narrativa de crime, que embora jornalismo e literatura estivessem intrinsecamente ligados, são disciplinas distintas, ainda que ambas sejam utilizadas para a manifestação do discurso. Dessa maneira, mostraremos os elementos que caracterizam o folheto de cordel, o folhetim e a notícia, comprovando, portanto, que a citada obra, apesar da verossimilhança possível, nada mais é que ficção.

Palavras-Chave: Folheto de cordel; Jornalismo; Literatura; Notícia; Ficção.

Abstract: *In this article, we are going to analyze the narrative Maria! Não me mates, que sou tua mãe!, written by Camilo Castelo Branco in 1848, anonymously. The plot, published as string, is based in the news that a daughter could had killed her mother, revealed in Revolução de Setembro's paper. We intend to show, by analyzing a crime narrative, that although journalism and literature were intrinsically connected, they are different subjects, even if both are used for the speech. Thus, we are going to show the elements that distinguish string literature, feuilleton, and news, proving, therefore, that this literary work is fiction, despite of the possible verisimilitud.*

Keywords: *String literature; Journalism; Literature; News; Fiction.*

1. INTRODUÇÃO

Camilo Castelo Branco tinha 23 anos quando escreveu a narrativa que o tornaria alguns anos mais tarde conhecido do público: *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* foi publicada em 1848, em folheto de cordel, e de forma anônima. Embora o escritor seja amplamente reconhecido no Brasil e em Portugal pelo romance *Amor de Perdição*, publicado 14 anos depois, o folheto original de *Maria! Não me mates*, que tinha apenas 16 páginas, foi considerado um dos *best sellers* da época: teve quatro edições lançadas até 1852, ano em que Camilo se revelou aos leitores como autor da obra. De acordo com Abel Barros Baptista,

É a atribuição do folheto a Camilo que imediatamente dita a sua saída da obscuridade. [...] De um momento para o outro, a simples colocação de um nome próprio faz o texto mudar de território. Ora, essa operação instantânea tem fundamento: estriba-se no movimento que conduz dos gêneros de literatura menor ou menorizada para o gênero romanesco como gênero dominante. Existem, pois, indícios, que suportam a atribuição. Isso implica que a atribuição, porque feita a posteriori, ao cabo da carreira literária do autor, faz de *Maria! Não me mates!* um folheto de cordel distinto de todos os outros. (2012, p. 111).

Mas é somente em 1856 que o escritor passa a ser aclamado, após a crítica positiva do já reconhecido escritor Alexandre Herculano, sobre o romance *Onde está a Felicidade?*.

A produção camiliana, no entanto, não se reduz aos romances e folhetos/folhetins: Camilo escreveu peças de teatro, crônicas, críticas, poesias e polêmicas. Atuou também como jornalista em importantes periódicos portugueses como *O Nacional*, *Periódico dos Pobres* e *Eco Popular*, sendo o primeiro escritor português a viver do ofício. Era um autor, portanto, que transitava entre diferentes gêneros textuais e conhecia estritamente o funcionamento e o ritmo da Imprensa.

É da Imprensa, mais precisamente de uma notícia divulgada no jornal *Revolução de Setembro*, que Camilo desenvolve a narrativa de crime *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* No enredo, uma filha mata a própria mãe a pedido de um suposto namorado, que não era bem-vindo na família. A trama, que remete ao insólito e à literatura negra ou de horror¹, apresenta uma série de descrições e diálogos atribuídos à protagonista, à mãe e ao rapaz, além de detalhes mórbidos, como a recriação da cena do crime. Tais elementos visam garantir ao leitor a veracidade dos acontecimentos, embora o que ocorra seja não uma representação da verdade, mas uma verossimilhança da realidade.

O fato é que Camilo se apropria de uma informação com grande repercussão e apelo para vender, afinal, a expansão cada vez maior e mais rápida dos jornais, e outros suportes gráficos, a partir da Revolução Industrial, ainda que em menor escala em Portugal, faz com que o número de leitores aumente. Para Moizeis Sobreira de Sousa,

1. Maria Leonor Machado de Sousa elenca o crime como um dos elementos principais da literatura de horror: “Os crimes, de toda a espécie, são a pedra angular da estrutura da literatura de terror. Crimes, cujos vestígios são descobertos pelos heróis [...], crimes a que assistimos no desenrolar da ação [...]; os mais abundantes são, sem dúvida, os homicídios, que condicionam e tornam possíveis quase todos os outros” (1979, p. 59).

Camilo elabora um esquema narrativo-editorial claramente empenhado em manipular os gostos do público e obter boa audiência para seu texto. Já na capa², é possível perceber o apelo publicitário que direciona a obra. Tal como nos folhetos tradicionais, o título é bastante extenso, de modo a oferecer um resumo da obra, destacando suas qualidades e interpelando o público. Essa estratégia editorial, baseada no apelo ao senso moral corrente, na proximidade entre os fatos narrados e o mundo referencial que integra a vida corrente, e na tentativa de mobilizar a sensibilidade do público, logrou um êxito expressivo. (2017, p. 174)

O êxito do folheto, com grande apelo ao sensacionalismo, decorre não só da repercussão do assassinato, mas da habilidade do escritor em transformar uma notícia em ficção. Para Baptista, “o folheto nada tem de genial. Não se encontram nele qualidades exteriores ao tipo nem nada que o supere de modo assinalável: A sua importância e a sua originalidade estão justamente no fato de se integrar no gênero de modo bem pacífico” (2012, p. 112).

O que devemos levar em conta, no entanto, é que, apesar da verossimilhança, *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* é literatura e não jornalismo, portanto, trata-se de uma ficção e não de uma notícia. A confusão entre ambas as disciplinas é compreensível, uma vez que, até praticamente a metade do século XIX, literatura e jornalismo eram atividades correlatas, ou seja, não havia uma separação muito clara entre o profissional da imprensa e o escritor, bem como o que era verdade e o que era ficção, motivo que levava ocasionalmente o leitor mais inculto a acreditar na veracidade de fatos descritos em textos ficcionais. Isso decorre também em razão da apropriação da linguagem literária pelo jornalismo, possibilitando a formação de um gênero, tido por alguns estudiosos como híbrido, conhecido e utilizado até os dias atuais como *jornalismo literário*, do qual as grandes reportagens são exemplo.

Para Felipe Pena, o jornalismo literário é

Linguagem musical de transformação expressiva e informacional. Ao juntar os elementos presentes em dois gêneros diferentes, transforma-os permanentemente em seus domínios específicos, além de formar um terceiro gênero, que também segue pelo inevitável caminho da infinita metamorfose. Não se trata da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. Não se trata da oposição entre informar ou entreter, mas sim de uma atitude narrativa em que ambos estão misturados. (2006, p. 14)

Está claro, portanto, que a dualidade existente em *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* quanto ao caráter ficcional ou jornalístico é compreensível. Porém, além dos elementos textuais

2. A capa da primeira edição apresenta as seguintes colocações, abaixo do título: “Meditação sobre o espantoso crime acontecido em Lisboa: uma filha que mata e despedaça sua mãe. Mandada imprimir por um mendigo que foi lançado fora de seu convento, e anda pedindo esmolas nas portas. Oferecida aos pais de famílias, e àqueles que acreditam em Deus” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 3). Na terceira edição, assim como o conteúdo, a capa também é modificada, continuando, porém, com o mesmo apelo do anterior: “Matricídio sem exemplo. Uma filha que matou e esquartejou sua própria mãe, Matilde do Rosário da Luz, em Lisboa – na travessa das Freiras, nº 17. Às almas sensíveis – aos pais de família – e aos bons cristãos oferece-se em meditação, a descrição do atentado praticado pela perversa matricida Maria José – seguido do interrogatório da acusada, e da sentença do tribunal do 1º distrito, que a condenou a morrer numa forca, no Campo de Santa Clara, em Lisboa” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 29).

que diferenciam as formas de narrativa literária, como folheto de cordel e folhetim, da notícia, e que serão objetos de análise neste artigo, também devemos levar em consideração que a terceira edição do folheto apresenta profundas modificações em relação à primeira, e isso, de certa forma, também evidencia o caráter ficcional da obra.

2. JORNALISMO E LITERATURA: O FOLHETO DE CORDEL, O FOLHETIM, E A NOTÍCIA

O século XIX é marcado como um período de grandes transformações. Em âmbito tecnológico, a Revolução Industrial ocasionou mudanças profundas no sistema de produção capitalista, o que incluiu não só a produção em massa de bens materiais, como também dos chamados bens imateriais, como a literatura, que passa a se inserir na lógica do mercado. Nesse sentido, os livros perdem o *status* de arte para tornar-se mercadoria, logo, o objetivo passa a ser a venda. A Revolução Industrial começa na Inglaterra, ainda no século XVIII, e chega à França alguns anos depois. O escritor francês Alexandre Dumas, autor, entre outros livros, de *O Conde de Monte Cristo* (1844), representa essa nova lógica do mercado: além de a literatura ser sua principal fonte de renda, desenvolveu uma produção industrial de romances, com livros lançados em série e funcionários que o ajudavam a escrever. Em Portugal, apesar de a Industrialização, em si, ter acontecido mais tardiamente, a literatura começa, aos poucos, a se disseminar entre as classes menos letradas, a partir da ampliação do mercado consumidor. No país lusófono, Camilo Castelo Branco é um dos primeiros escritores que representam esse contexto, afinal, não tinha outra fonte de renda além daquela obtida por seus escritos, sejam eles literários ou jornalísticos.

O jornalismo, aliás, também passa a fazer parte dessa lógica do mercado, na qual o jornal também se transforma, aos poucos, em mercadoria. Alguns pesquisadores da comunicação propuseram periodizações da história da Imprensa.

Ciro Marcondes Filho (2000) divide o jornalismo em cinco fases: pré-história (1631-1789), primeiro jornalismo (1789-1830), segundo jornalismo (1830-1900), terceiro jornalismo (1900-1960) e quarto jornalismo (1960 até o presente). Para o pesquisador brasileiro, cada fase apresenta características distintas, com valores jornalísticos dominantes. Na pré-história, por exemplo, o jornalismo era considerado artesanal, com o “jornal ainda semelhante ao livro, poucas páginas” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 48). Já no primeiro jornalismo, considerado como “político-literário”, a Imprensa começa a se profissionalizar: “surge a redação; diretor separa-se do editor; artigo de fundo; autonomia da redação” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 48). No segundo jornalismo, período que interessa a este artigo, o autor cita como valores dominantes “o furo, a atualidade; a neutralidade; criam-se as enquetes, as entrevistas, as manchetes; investe-se nas capas, logo e chamadas de 1ª página” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 48).

Quando tratamos especificamente da Imprensa portuguesa, temos uma periodização feita pelo pesquisador português José Tengarrinha (1989), que a classifica em três fases: “Primórdios da Imprensa” (sem data – até 1820), “Imprensa romântica ou de opinião” (1820-1864) e

“Organização Industrial da Imprensa” (de 1865 aos dias atuais). Para Tengarrinha, a segunda fase do jornalismo, em Portugal, a qual é objeto de nossa análise, é de extrema importância porque representa um período no qual o número de leitores cresceu e a opinião pública conseguiu ser atingida pelos fatos e opiniões:

A questão não pode ser observada por grosso, e esse grau de influência varia, sem dúvida, de época para época, de acordo com as suas condições específicas e numerosos fatores. Tão importante problema só poderá ficar esclarecido depois de se efetuarem bem orientadas sondagens e prospecções que nos elucidem sobre os pontos de contato profundo entre as doutrinas dos periódicos e a atitude mental e linha política dominante nos diversos estratos sociais. Do que não resta dúvida, porém, é que foi nesta 2ª época que o jornalismo exerceu mais vincada influência na opinião pública. O âmbito dos leitores alargou-se, como dissemos, não apenas às camadas da burguesia, mas até à pequena burguesia, especialmente depois de 1836. (1989, p. 204-205)

É nesta fase também que muitos escritores passam a atuar como colaboradores da Imprensa:

Todos os grandes nomes das nossas letras e do nosso pensamento colaboravam assiduamente na imprensa periódica, ao contrário do que acontecera, como vimos, nos séculos XVII e XVIII. Isso faz que o nível geral do jornalismo suba consideravelmente e os periódicos, além de melhor apresentação gráfica, sejam redigidos corretamente e num estilo cada vez mais individualizado. (TENGARRINHA, 1989, p. 191)

Embora de maneira distinta, tanto a classificação de Marcondes Filho quanto a de Tengarrinha apontam para a mesma direção: em boa parte do século XIX, a atividade jornalística esteve atrelada à literatura e à opinião. É importante notar que os anos de 1789 e 1820 marcam o início de uma nova periodização por conta de importantes acontecimentos históricos que, por sua vez, refletem diretamente no funcionamento da Imprensa. Se em 1789 a França passou pela Revolução Francesa, que derrubou os monarcas e acabou com séculos de Regime Absoluto, em 1820 Portugal passa pela Revolução do Porto, que acaba com o poder absolutista do rei, transformando o Regime em uma Monarquia Constitucional. Em ambos os casos, o fim do Regime Absolutista permitiu que uma série de mudanças político-sociais, inspirada em ideais iluministas, acontecesse. Assim, a liberdade de expressão e a liberdade de Imprensa passam a ser direitos extremamente valorizados. Logo, o número de jornais cresce e a opinião, sobretudo de viés político, passa a ser difundida cada vez mais por esse meio. Marcondes Filho afirma que, após a Revolução Francesa,

Todo o saber acumulado e reservado aos sábios passa agora a circular de forma mais ou menos livre. E são os jornalistas que irão abastecer esse mercado; sua atividade será a de procurar, explorar, escavar, vasculhar, virar tudo de pernas para o ar, até mesmo profanar, no interesse da notícia. Surge daí uma prática eminentemente sua, o mito da transparência, filho direto da ideologia das Luzes. (2000, p. 11)

Tengarrinha aponta que até 1820 havia apenas quatro jornais em Portugal e nas colônias: *Gazeta de Lisboa*, *Jornal de Coimbra*, *Jornal Enciclopédico de Lisboa* e *Gazeta do Rio de Janeiro*. Já em 1821, 39 jornais foram fundados, entre eles periódicos de caráter político, muito por conta da volta de jornalistas que estavam exilados.

Com o crescimento do número de jornais, a Imprensa começa a se constituir como uma importante instituição. Nesse sentido, Baptista afirma:

Com a revolução liberal, os jornais tornam-se um instrumento decisivo do exercício do poder e um alvo quente da disputa política, de modo que o desenvolvimento da imprensa representava ao mesmo tempo um símbolo e um instrumento da edificação de novo regime. O culto da liberdade de imprensa, as campanhas políticas que à sua volta se lançaram, a confiança na capacidade inédita dos jornais para formar e dirigir a opinião pública, o modo como toda a gente se pôs a ler jornais eram tão marcados, que autorizam a ideia de que a imprensa foi a mais espetacular criação do novo regime. (2012, p. 124)

Sendo assim, “a imprensa forma um precioso material para a tarefa romanesca de representação do discurso e da variedade linguística: cada jornal é uma fonte de matéria-prima para a produção de imagens de linguagem e do discurso” (BAPTISTA, 2012, p. 127).

Com o tempo, os jornais passam a se profissionalizar, criando estruturas de mídia. Marcondes Filho afirma que:

A atividade que se iniciara com as discussões político-literárias aquecidas, emocionais, relativamente anárquicas, começava agora a se constituir como grande empresa capitalista: todo romantismo da primeira fase será substituído por uma máquina de produção de notícias e de lucros com os jornais populares e sensacionalistas. (2000, p. 13)

Em Portugal, essas transformações começam a ocorrer a partir de 1834. Segundo Tengarrinha, o jornalismo estabelece uma estrutura com divisões de funções, a partir da criação de cargos como os de editor, chefe de redação e redatores, mais conhecidos como noticiaristas, além de “um folhetinista, que então se limitava a redigir crônicas de literatura e artes” (1989, p. 189).

A figura do folhetinista confirma que a literatura estava intimamente ligada ao jornalismo. Assim, os folhetos de cordel, muito comuns nos séculos XVII e XVIII, de certa forma, perdem lugar para os jornais, que passam a abrigar crônicas e folhetins, ocupando uma parte significativa das publicações. Vejamos as características de cada um.

O folheto de cordel é um gênero literário que remonta ao século XVI, e está ligado aos relatos orais. O folheto tem esse nome porque costumava ser pendurado em cordas ou cordéis para ser exposto para venda. Por ser um material de baixo custo e de caráter oral, promovia uma aproximação com os leitores, razões pelas quais foi um gênero com bastante destaque e longo. De acordo com Ana Margarida Ramos,

A formação e o desenvolvimento de um mercado para estes folhetos de baixo custo, vendidos principalmente por cegos, estão ligados à resposta imediata que estes textos dão às necessidades e aos gostos do público. Daí que ocorra uma correspondência direta entre os gêneros mais procurados pelos leitores e os mais produzidos pelas tipografias, já que o objetivo é agradar a um público tão amplo quanto possível. (2008, p. 23)

Como conteúdo, os folhetos de cordel abordavam “sátiras, notícias da atualidade, crônicas sociais, entre outros gêneros” (PINTO, 2009, p. 121), além de “temas ligados à corte, ao imaginário, doxa e cotidiano do povo, bem como à sociedade de modo geral” (SOUSA, M. S., 2017, p. 175). É importante ressaltar, portanto, que, antes da disseminação dos jornais, os leitores encontravam nos folhetos de cordel os relatos de informação, que se aproximavam da notícia e eram chamados de relações, “um dos subgêneros mais fecundos desse tipo de literatura nos Setecentos. As relações podiam ser designadas como notícia, cópia de uma carta ou história. Geralmente, essas designações eram acompanhadas por um ou mais adjetivos” (SOUSA, M. S., 2017, p. 174).

Sousa reforça que, já na literatura de cordel, as relações são uma forma de tentar transmitir ao leitor veracidade,

Até mesmo os fenômenos que transgrediam os limites da probabilidade... A despeito da incidência ou não do insólito, as relações insistem na veracidade da matéria veiculada, apresentando como verdadeiros até mesmo os fenômenos que transgrediam os limites da probabilidade. [...]

Em razão disso, as noções de realidade e ficção não colidem entre si, permitindo a elaboração de um sofisticado pacto ficcional, precursor em muitos aspectos do efeito de realidade em que se assenta o romance mais típico do século XIX. A construção desse pacto resulta do manejo estratégico de elementos que visam caucionar a impressão de verdade. Assim, são disponibilizados dados do mundo referencial que o leitor é capaz de reconhecer como factíveis. A par da opção pela forma jornalística e das estruturas formais da carta e crônica, o aproveitamento de datas, quantidades, medidas, localização espacial precisa e fatos historicamente comprovados estão entre os recursos mais comuns para se atingir a simulação de realidade nas relações. (2017, p. 175)

Ao analisarmos o folheto *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!*, concluímos que Camilo Castelo Branco nada mais faz do que se apropriar de uma fórmula já conhecida e bastante utilizada no gênero para escrever a narrativa. O assassinato, que causa comoção pública, é um fator que contribui para o sucesso do folheto, aliado também à

capacidade e a disponibilidade de Camilo para escrever sobre qualquer assunto ou problema, a facilidade com que discorria sobre matérias em que não tinha qualquer preparação específica e mesmo a mudança de redação são ocasionalmente louvadas pelos comentadores, porque integram uma certa imagem tradicional de Camilo enquanto polígrafo insuperado. (BAPTISTA, 2012, p. 140)

No caso de *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* Sousa atribui o sucesso também à “exploração estratégica dos interesses do público leitor e pintura de cenas relativas à vida das classes populares a partir de um ângulo vulgar e cotidiano” (SOUSA, M. S., 2017, p. 173-174). Baptista reforça essa ideia:

Escolhendo a família para espaço da invenção da sua verdade, o folheto trata um acontecimento anormal, explora essa anormalidade, mas remete-os ao cabo para a normalidade, para o cotidiano, para a atualidade vivida fora do discurso político e ideológico de incidência global. (2012, p. 116)

Camilo, no entanto, seguindo a lógica do mercado escreveu pouco em folheto de cordel. Conforme a Imprensa crescia, surge outro gênero literário, derivado dos cordéis, e diretamente ligado aos jornais: o folhetim, que surgiu na França no século XIX e logo se disseminou para outros países europeus e pelo Brasil. Portanto, a prosa de cordel

pode apresentar-se como uma forma embrionária da literatura de massas, a qual, no século XIX, conhece um grande desenvolvimento com o sucesso de fórmulas como o romance-folhetim e, posteriormente, com a explosão de subgêneros como o romance cor-de-rosa, o policial, o de ficção científica, entre outros (RAMOS, A. M., 2008, p. 15-16).

Os folhetins apresentavam narrativas publicadas sequencialmente nos jornais. Para Pena, o folhetim é “um estilo discursivo que é a marca fundamental da confluência entre jornalismo e literatura” (2006, p. 5). Inicialmente,

denominava um tipo de suplemento dedicado à crítica literária e a assuntos diversos. Mas a partir das décadas de 1830 e 1840, a eclosão de um jornalismo popular, principalmente na França e na Grã-Bretanha, mudou o conceito, incorporando-o à nova lógica capitalista. Publicar narrativas literárias em jornais proporcionava um significativo aumento nas vendas e possibilitava uma diminuição nos preços, o que aumentava o número de leitores e assim por diante. (PENA, 2006, p. 5)

Nesse sentido, a Imprensa é fator fundamental que contribui para o crescimento dos folhetins, no século XIX. Essa é outra razão pela qual a literatura e o jornalismo continuavam extremamente relacionados. Em Portugal, Camilo Castelo Branco escreve o folhetim *Mistérios de Lisboa*, publicado no jornal do Porto *O Nacional*, a partir de 1854. A obra, de acordo com Fátima Lisboa, “alcançou um imenso sucesso popular” (2011, p. 5). Sobre o gênero, Andréa Trench de Castro ressalta

O fato de o folhetim representar elemento significativo da cultura oitocentista; a importância de seu caráter documental, devido ao expressivo conjunto da produção literária presente nos jornais; a influência e a importância do jornalismo

para a vida literária portuguesa; a posição central do folhetim nos jornais e sua consequente primazia. (2012, p. 30-31)

Com a evolução dos meios de produção, os jornais vão se modificando e incorporando outros gêneros, sejam eles jornalísticos ou literários. A literatura, no entanto, continua presente na Imprensa:

A imprensa, para além de criar os seus próprios gêneros específicos, abre o seu espaço a todos os outros, ora tratando-os como acontecimentos, ora abrigando-os. Mas sempre os arrastando para um espaço em que o discurso aprende a falar do discurso em modalidades diversas: a simples transcrição, o discurso de apoio, a crítica, a sátira, a paródia e a polêmica. (BAPTISTA, 2012, p. 131)

Resta-nos então entender qual o espaço ocupado pela notícia nos jornais no século XIX, e como ela, aos poucos, se consolidou como um gênero do jornalismo informativo.

Em primeiro lugar, é preciso levar em conta que mesmo antes da existência dos jornais impressos, o homem utilizou diferentes suportes para fazer com que a notícia circulasse, sendo um deles o folheto de cordel. Muito anterior a ele, no entanto, a divulgação de notícias foi realizada por outros meios, que nada mais foram do que formas embrionárias do jornal impresso.

Ainda no Império Romano, durante o governo de Júlio César (69 a. C.) as *Actas Diurnas* eram as responsáveis pela divulgação oficial dos atos da República. Elas se assemelham ao que hoje conhecemos como Diários Oficiais e são consideradas como uma espécie de jornal mural. Na Idade Média, com o isolamento dos feudos, a circulação da informação escrita torna-se escassa. As notícias, então, passam a circular através dos versos dos trovadores, conforme explica Antonio F. Costella:

Peregrinando de castelo em castelo, tornaram-se eles os liames eventuais de uma geografia dividida. Os versos, que iam transmitindo de um local para o outro, consubstanciavam um repositório continuamente renovado de informações de diferentes lugares. Nas trovas noticiaram eventos políticos e sociais de toda ordem, e, até mesmo, curiosidades e mexericos. (2002, p. 20-21)

Já no século XIV, com o Renascimento, os correios voltam a funcionar e as cartas tornam-se um importante instrumento para a troca de informações: “Cartas longas, minuciosas, ricamente informativas” (COSTELLA, 2002, p. 73). No século XV, as cartas, aos poucos, começam a dar lugar às Gazetas manuscritas, jornais publicados à mão, que “foram sendo produzidas continuamente. A periodicidade dos correios, trazendo as informações em levadas sucessivas e previsíveis, permitiu que essas publicações [...] se apresentassem em dias certos, habituando os leitores com sua periodicidade” (COSTELLA, 2002, p. 76).

Finalmente, a partir de 1600 surgem os primeiros jornais impressos, resultados de “duas experiências: a impressão tipográfica, de um lado, e a do jornalismo, até então manuscrito, de outro” (COSTELLA, 2002, p. 79). Mas, afinal, o que determina que esses produtos sejam considerados jornais? Para Costella, são três características: atualidade, periodicidade e variedade.

Lage afirma que, nos primeiros jornais,

A notícia aparece como fator de acumulação de capital mercantil: uma região em seca, sob catástrofe, indica que certa produção não entrará no mercado e uma área extra de consumo se abrirá, na reconstrução; a guerra significa que reis precisarão de armas e de dinheiro; uma expedição a continentes remotos pode representar a possibilidade de mais pilhagens, da descoberta de novos produtos ou de terras próprias para a expansão de culturas lucrativas, como a cana-de-açúcar e o algodão. (2006, p. 5)

Apesar de a notícia também estar presente, o que interessava aos jornais, de fato, era a opinião, motivo pelo qual Lage define o jornalista como um publicista, “de quem se esperavam orientações e interpretação política” (2008, p. 4). Sendo assim, “o que importava mesmo era o artigo de fundo, geralmente editorial, isto é, escrito pelo editor – homem que fazia o jornal praticamente sozinho” (LAGE, 2008, p. 4). Por isso, Marcondes Filho reforça que “é também característica do período a imprensa partidária, na qual os próprios jornalistas eram políticos e o jornal, seu porta-voz” (2000, p. 12).

Já no século XVIII, há uma tentativa de separar a notícia da opinião. Pena conta que

No jornalismo, a primeira tentativa de classificação foi feita pelo editor inglês Samuel Buckeley no começo do século XVIII, quando resolveu separar o conteúdo do jornal *Daily Courant* em *news* (notícias) e *comments* (comentários). Para se ter uma ideia da dificuldade em estabelecer um conceito unificado de gênero, esta divisão demorou quase duzentos anos para ser efetivamente aplicada pelos jornalistas e, até hoje, causa divergências. (2006, p. 11)

Em meados do século XIX, os jornais começam a perder, aos poucos, o caráter publicista, abrigando outros gêneros textuais, de modo a alcançar o maior número possível de leitores. Lage afirma que

A retórica do jornalismo publicista era impenetrável para os novos leitores, herdeiros de uma tradição de cultura popular muito mais objetiva. Além disso, a guerra de opiniões perdia interesse porque não havia, como antes, aristocracia poderosa para se opor ao pensamento burguês e a organização dos operários para a ação política contínua sempre esbarrou em grandes obstáculos – quando não a repressão policial, a recessão econômica. (2008, p. 5)

Logo, os jornais buscam se reinventar para atrair esses novos leitores. Uma das maneiras encontradas foi o apelo ao sensacionalismo:

Precisava-se abordar temas que o empolgassem. O paradigma para isso era a literatura novelesca: o sentimentalismo, para as moças; a aventura, para os jovens; o exótico e o incomum, para toda gente. A realidade deveria ser tão fascinante quanto a ficção e, se não fosse, era preciso fazê-la ser. (LAGE, 2008, p. 6)

Com o tom sensacionalista, o discurso jornalístico se reinventa ao mesmo tempo que “reinventa a realidade. [...] a ideia de que esses órgãos informam sobre a realidade, quando, no fundo, a informação é um mínimo indispensável no cumprimento de uma outra tarefa, a de ordenar o mundo de acordo com determinadas estratégias” (BAPTISTA, 2012, p. 127-128). Nesse sentido, Baptista adverte que as notícias são divulgadas a partir da apropriação de um discurso, atrelada ao interesse do jornal:

Assim se encaminhava um movimento que procurava dar significado nacional e político a zonas do corpo social que nunca tinham merecido discurso e que era preciso integrar de algum modo no conjunto do fluir social; os bailes, os funerais, as festas, os suicídios, os crimes, os cafés, os assuntos de religião, os títulos e condecorações, a emigração, a prostituição, as procissões, a política, o comércio, a agricultura e, evidentemente, a própria atividade jornalística. A prática da notícia não se limita a trazer ao conhecimento público as manifestações diversas da transformação e da instabilidade social em todos esses níveis e a propósito de todos esses objetos de notícia: *ela confere-lhes características, propriedades, atributos, que se relacionam com os objetos de modo múltiplo. Noticiar a realidade, produzir informação sobre a realidade não é apenas dizer o que aconteceu, ou não é nunca dizer o que aconteceu, mas proceder a uma apropriação dos fatos para os colocar ao serviço de um discurso.* (2012, p. 129-130, grifo nosso)

É importante ressaltar que se de um lado os jornais procuravam divulgar as notícias apropriando-se de um determinado viés que lhes favorecesse, por outro, os escritores também têm nos jornais a oportunidade de difundir seus próprios interesses. Como exemplo, Camilo Castelo Branco:

Camilo está plenamente integrado nesse espaço de desenvolvimento selvagem da imprensa: ele é assumidamente o escrevente que a gazeta recorre para se desenvolver, ou seja, é aquele que aperfeiçoa uma capacidade particular para escrever sobre todas as matérias, subordinando os seus interesses, os seus conhecimentos, as suas capacidades pessoais ao espaço específico da gazeta. [...]
Da economia política ao terror grosso, ele pudesse de fato escrever sobre tudo: tal extensão de objetos de discursos possíveis passa, com Camilo, de necessidade estrutural do desenvolvimento da imprensa a prática híbrida dotada de critérios e de sentidos de orientação, de necessidade coletiva a prática essencialmente individual: Camilo não é apenas o que empresta o nome próprio a essa prática, é também o que elabora o seu discurso fundador e orientador. (BAPTISTA, 2012, p. 134-135)

É somente no fim do século XIX que a notícia, de fato, se moderniza, podendo ser definida como “o relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante” (LAGE, 2006, p. 10). Sendo assim, a notícia passa a fazer parte do gênero jornalismo informativo, que se separa da opinião para dar ênfase à informação, a partir do relato:

No caso do texto publicado, essa informação principal deve ser a primeira, na forma de lead – proposição completa, isto é, com as circunstâncias de tempo, lugar, modo, causa, finalidade e instrumento. Deflagrou-se uma campanha permanente contra a linguagem retórica e destacou-se a importância da ética como fator de regulação da linguagem jornalística. (LAGE, 2008, p. 7)

Fica claro, portanto, que a notícia, tal qual a conhecemos pelos meios de comunicação atuais, foi estruturada apenas no final do século XIX. Não devemos, por isso, deixar de destacar sua importância para a História, visto que foram vários os suportes, incluindo os orais, que a abrigaram desde a Antiguidade. A informação, nesse sentido, constitui-se como um bem imaterial precioso e que denota poder a quem a possui. Daí a necessidade de desenvolver e aperfeiçoar constantemente os diferentes suportes para divulgá-la.

Como conclusão, devemos reiterar que, até meados do século XIX, a notícia esteve de certa forma atrelada à opinião e à literatura. Isso não significa, porém, que o jornalismo e a literatura deixam de ser convergentes, visto que, embora haja uma separação mais efetiva entre ficção e realidade, o discurso literário continua presente em diversos gêneros jornalísticos, o que reforça a importância de ambos para a disseminação do discurso.

Passemos agora à análise de *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!*

3. MARIA! NÃO ME MATES, QUE SOU TUA MÃE! – NOTÍCIA OU FICÇÃO?

Em 14 de setembro de 1848, o jornal *Revolução de Setembro* publica a seguinte notícia³:

Descobriu-se a noite passada um *caso horroroso*. Perto de Santa Engrácia apareceu o tronco de um corpo de mulher encostado ao recolhimento do Desagravo. Foi um *veterano* que o encontrou às 9 horas da noite.

As coxas e as pernas cortadas pelas virilhas e pelos joelhos; os braços cortados pelos ombros e pelos cotovelos foram encontrados à mesma hora, pouco mais ou menos, por uma *patrulha* na Travessa das Mônicas, à Graça.

Em nenhum dos sítios havia vestígios de sangue. O corpo fora trespassado por 17 punhaladas. Os *cirurgiões* declararam que a mulher teria 40 anos de idade.

Até às três horas da tarde de hoje a *autoridade* não tinha conhecimento de ter sido encontrada a cabeça. (CABRAL *apud* BAPTISTA, 2012, p. 110 – grifo nosso)

De acordo com Baptista, na edição do dia seguinte, o jornal “afirmava que recaíam suspeitas sobre a filha da vítima, muito provavelmente cúmplice dos assassinatos” (2012, p. 110).

Podemos afirmar que as informações que a notícia transmite são: uma mulher, de aproximadamente 40 anos, foi assassinada com 17 punhaladas. O corpo foi mutilado, e encontrado,

3. Vamos tratar a informação publicada no jornal como “notícia”, para diferenciá-la da ficção, ainda que, conforme analisado no tópico anterior, o conceito de “notícia” no século XIX não se aproxima do conceito atual, que a classifica como um gênero informativo, com estrutura redacional e características próprias.

sem cabeça, por um veterano, perto de Santa Engrácia, por volta de nove horas da noite do dia anterior à publicação do jornal. No desdobramento da notícia, o jornal afirma que a filha era uma das suspeitas do assassinato, como cúmplice. A notícia, no entanto, deixa lacunas para esclarecer o crime. Não há respostas concretas sobre quem assassinou a mulher, quando ocorreu o assassinato, onde, como e por quê. Muito provavelmente essas respostas, fundamentais ao esclarecimento do caso, seriam apresentadas conforme o avanço da investigação.

Na narrativa de Camilo, no entanto, todas essas perguntas não são somente respondidas, como também fornecem ao leitor uma série de detalhes, como o dia e a hora em que aconteceu o assassinato: “Eram dez horas do dia 11 de setembro quando Maria entrou em casa” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 21, grifo nosso). Desse modo, o narrador, que tudo sabe, parece inserir o leitor à cena do crime: “Maria José ergue o braço e dá uma facada no lado direito do peito daquela que lhe dera o ser. A infeliz vê-se ferida – dá um grito, ninguém a ouve, a matadora fica-se como espantada, e com o braço erguido diante de sua mãe que já lutava com os arrancos da morte” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 22).

É preciso observar ainda que a notícia em questão, como ocorre até os dias atuais, procura garantir a veracidade das informações pela apresentação das chamadas “fontes”, que, na definição de Nilson Lage, são

Informações fornecidas por instituições ou personagens que testemunham ou participam de eventos de interesse público [...]. É tarefa comum dos repórteres selecionar e questionar essas fontes, colher dados e depoimentos, situá-los em algum contexto e processá-los segundo técnicas jornalísticas. (2008, p. 21)

A notícia sobre o assassinato conta com quatro fontes: o veterano, a patrulha, os cirurgiões e a autoridade. Isso mostra que as informações fornecidas e divulgadas pelo jornal não são fruto da imaginação do jornalista, mas, sim, do testemunho de quem presenciou uma situação, as chamadas “testemunhas”, como é o caso do veterano e da patrulha; do expert, como é o caso dos cirurgiões; e da autoridade, que, neste caso, é a responsável legal pela investigação do assassinato.

É necessário asseverar, portanto, a importância das fontes no âmbito jornalístico. Lage questiona: “por que se conta que alguém preste informações a um estranho, se não ganha nada com isso?” e “por que confiamos que, decidida a responder, essa pessoa não inventará uma resposta qualquer?” (2008, p. 24), e responde com base em pesquisas da comunicação:

São leis e códigos não escritos, cuja violação implica sanções consensuais que existem em qualquer cultura. Incluem formas de tratamento, reciprocidade na troca de informações, a ostentação de sinceridade e a argumentação em defesa dos próprios interesses. [...]

Toda conversação depende do que um dos envolvidos imagina que o outro pretende. Se ambos se admitem em boa fé, procurarão atender às máximas e esperarão que o interlocutor faça o mesmo. (2008, p. 24)

Na narrativa de Camilo, sobretudo na primeira edição, não há a preocupação com a inserção de fontes que poderiam comprovar o que o narrador tenta apontar ao leitor: o fato de que a filha matou a mãe a pedido do namorado. A narração conta com uma série de diálogos que envolvem a mãe, Matilde, e a filha, Maria José; a filha e o rapaz, José Maria. São poucas as personagens secundárias: há menção às vizinhas, que poderiam ouvir o assassinato caso ele fosse cometido durante a noite, e o regedor Antônio Ferreira do Sol, que encontra a cabeça da mãe enterrada na casa onde ela vivia: “O regedor escavando no lar achou a cabeça e os pedaços da cara; perguntou a Maria José se conhecia aquela cabeça, e ela respondeu comendo melancia com pão: – Conheço, é de minha mãe!!” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 25).

Se, por um lado, a primeira edição carece de personagens que serviriam como fontes ou, neste caso, testemunhas de acusação, por outro, Camilo opta pela narração com ênfase no discurso direto, o que aproxima a narrativa de uma suposta verdade, ainda que não seja. O uso da cena em detrimento do sumário também aproxima o leitor da história, assim a ênfase em determinado foco narrativo possibilita pontos de vista distintos. David Arrigucci Junior explica que “a ideia do ponto de vista é contar, de forma indireta, enumerando os acontecimentos sucessivamente por meio de uma voz narrativa, ou, então, apresentando os fatos diretamente, mediante os agentes que viveram os acontecimentos postos em ação” (1998, p. 13). Nesse sentido, Arnaldo Franco Junior confirma: “a cena é um recurso que cria um efeito de proximidade entre o leitor e a história narrada; o sumário, por sua vez, cria um efeito oposto, demarcando a distância entre o leitor e a história narrada” (2009, p. 42).

Para Rui Ramos,

O discurso direto goza normalmente de um estatuto de veracidade que amplia a sua capacidade probatória. Pode, por isso, ser usado como estratégia de credibilização do discurso do relator, efeito extraído do seu “falso” valor de verdade, do seu valor testemunhal ou da sua capacidade de gerar verossimilhança. Ao optar por este modo de relato de discurso, o locutor tende a desvincular-se da responsabilidade das asserções feitas pelo enunciador primeiro, ainda que não possa desresponsabilizar-se pela evocação que faz. (2007, p. 50)

Já na terceira edição de *Maria! Não me mates*, o autor opta pela preponderância do discurso indireto para recontar o enredo sobre o assassinato, e pelo discurso direto para dar ênfase ao julgamento da filha, retratando com muitos diálogos o suposto júri a que fora submetida, além de incluir as vozes de inúmeras testemunhas. De certa forma, este recurso afasta o caráter sensacionalista que dá tom à primeira edição e torna a narrativa mais objetiva e imparcial, aproximando-se da notícia, ainda que seja ficção. Afinal, o motivo para tais modificações no enredo sequer é explicado ou comentado pelo autor.

Quando se trata de ficção, no entanto, o escritor é livre para criar, ainda que muitas vezes isso signifique uma quebra da coerência narrativa. Para Cristina Costa,

A ficção é essa forma peculiar da comunicação humana que, estimulando a

imaginação e o devaneio, propõe uma experiência intersubjetiva na qual a realidade que a circunda se apresenta de forma indireta. Tempo e espaço narrativo afastam-se da realidade imediata e concreta dos interlocutores para constituir novas referências que, embora ligadas ao vivido, buscam entendê-lo subjetivamente. A ficção não se opõe à realidade dos fatos nem à sua objetividade, apenas a apresenta a partir da subjetividade que a vivencia. (2002, n.p.)

Outra diferença entre as edições da narrativa de Camilo que merece ser destacada é o fato de, na primeira, a filha parecer não se sentir culpada por assassinar a mãe:

Depois de morta sua mãe, Maria José com a maior presença de espírito e ânimo de carrasco, com a mesma faca começou a cortar-lhe a cabeça, e vendo que não podia arredondar o osso, foi cortar com segunda faca, e como ainda não pudesse, começou dar-lhe golpes de machada, até que de todo lhe despegou a cabeça do pescoço. Depois, cortou-lhe as orelhas e o nariz e os beiços e deu-lhe mais de vinte golpes na cara, e queimou-lhe o cabelo. Depois levantou um tijolo do lar e enterrou os pedaços da cara e da cabeça.

Depois cortou-lhe as pernas e as mãos. E à noite embuçou-se num capote e pegou no tronco da mãe e foi pô-lo nas obras de Santa Engrácia. Tornou à casa, pegou nas pernas e nas mãos e foi pô-las na travessa das Mônicas. E depois voltando para casa, pôs-se a lavar a roupa ensanguentada da mãe e deitou-se nos mesmos lençóis onde sua mãe dormia com ela dois dias antes, e com a cabeça dessa mesma mãe enterrada aos pés da cama. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 24)

Na terceira edição, por outro lado, a filha parece sentir remorso, pois não consegue dormir:

A filha, depois de a ver morta, esquartejou-a, e foi lançar o tronco do corpo junto às obras de Santa Engrácia, e os braços e as pernas à travessa das Mônicas, conduzindo tudo de noite, debaixo do capote. E como ainda lhe ficasse em casa a cabeça, queimou-lhe os cabelos, cortou-lhe os beiços, e enterrou-a aos pés da cama, junto ao lar! E depois foi-se pôr a lavar a roupa ensanguentada de sua mãe! Como poderia Maria José dormir aquela noite! Ela não dormiu. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 36-37)

Outra diferença relevante refere-se à presença de José Maria, que é muito clara na primeira edição, até mesmo pela inserção de diálogos entre ele e Maria José, mas questionada na terceira. Ao rapaz é atribuída, de certa forma, na primeira edição, a razão pela desgraça na vida de Maria José, que, aos poucos, se transforma de boa em má filha, após conhecê-lo:

Maria José (era este o nome da filha) parecia que amava sua mãe com toda a sua alma e coração. Andava de dia vendendo algumas coisas numa tendinha que tinha comprado com as economias de sua mãe, e de noite rezava o terço à Virgem Maria, e ao mesmo tempo compunha meias para fora, com cujo produto se vestia. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 8)

Na cena a seguir, retratada na primeira edição, José Maria aconselha Maria José, já seduzida por ele, a matar a mãe:

– Maria, ou tu hás de dar cabo dessa maldita velha o mais breve, ou então eu deixo-te por uma vez, e não quero saber de desgraças.

Maria respondeu:

– Ora, eu tenho medo de matar; ela grita e cá por cima mora a mestra de meninas, que a ouve, e depois se se sabe que há de ser de mim?

– Tu és uma estúpida, respondeu o malvado. – O matar é de dia porque as meninas fazem barulho a ler, e não se devem ouvir os gritos de tua mãe.

– Mas eu tenho tanto medo de matá-la!!!... Tenho alguma pena dela: se tu casasses comigo já ela te não proibia que cá viesses, e se me tens amor, a ponto de queres que eu mate minha mãe, então por que não casas comigo?

– Está bom, está bom, temos lamúrias? – replicou o José Maria. – Se queres, queres, se não queres, nentes que se escama o gajo. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 17-18)

Na terceira edição, o narrador insere a figura de José Maria na narração, mas depois coloca em dúvida se realmente essa personagem existiu:

Este malvado aconselhou-a que matasse sua mãe! Porque lhe tinha pressentido algum dinheiro, e queria botar-lhe a mão, para o gastar com outros criminosos como ele. A rapariga, alucinada por aquele malvado, recolheu-se a casa, e encontrando a mãe com os olhos inchados de chorar, começou a descompô-la, e atirou-lhe uma facada, com que a pobre mulher caiu logo por terra, dizendo: – Ó filha, por que me matas? (CASTELO BRANCO, 1991, p. 36)

Durante o júri, a terceira, a quarta e a quinta testemunhas de acusação, além da primeira e da segunda testemunhas de defesa, afirmam nunca terem visto homem algum na casa de Maria José:

3ª Testemunha: – Maria Crispina de Matos, mestra de meninas, moradora no quarto imediato superior à casa em que a acusada habitava. Depôs do fato de ouvir dizer, declarando que nunca vira entrar homem algum em casa da acusada, e que nem mesmo o aguadeiro ali ia porquanto era a acusada quem sempre ia buscar água ao chafariz. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 45)

O próprio depoimento da suspeita é cheio de ambiguidades. Em um primeiro momento, Maria José afirma que José Maria teria assassinado Matilde. Depois, muda a versão e afirma que ela própria teria assassinado a mãe, atribuindo, como motivo do crime, o namorado José Maria. Mas ao final, muda novamente a versão, reafirmando a primeira:

Juíz: – Sabe de que é acusada? Imputasse-lhe a morte de sua mãe. Que responde a isto?

Acusada: – Que fui eu só que a matei. (Sinais de horror na audiência e nas galerias).

Juiz: – E por que perpetrou tão horrível crime?
Acusada: – Por causa de José Maria.
Juiz: – Quem é esse José Maria, e que relações tinha com ele?
Acusada: – Encontrei-o na rua, falei com ele duas vezes.
Juiz: – Quando principiaram essas relações?
Acusada: – Há quatorze meses.
Juiz: – José Maria ia a sua casa?
Acusada: – Todas as semanas. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 48-49).

Em outro momento,

Tendo acabado os debates, o sr. Juiz perguntou à acusada se tinha mais alguma coisa a alegar em sua defesa. E a acusada disse que sim.
Juiz: – Pode dizer.
Acusada: – Quem matou minha mãe, foi o José Maria.
Juiz: – Quem é esse José Maria?
Acusada: – É um homem da outra banda, que venda na praça: ia muitas vezes a minha casa, e tinha questões com minha mãe, porque lhe tinha pedido metade da herança, e como ela recusasse, *na manhã do dia 12* deu-lhe uma facada com que a matou, e safou-se.
Juiz: – Essa é a história que vossemecê me contou no princípio, e que está em contradição com o que já declarou depois, e hoje mesmo no tribunal.
Acusada: – O José Maria foi quem a matou, e eu esquartejei-a; levando ele parte do dinheiro que eu tinha num pé de meia, prometendo depois dar-mo. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 55 – grifo nosso)

Na terceira edição, a acusada afirma que o assassinato ocorreu no dia 12; na primeira versão, como mostramos anteriormente, o narrador afirma que foi no dia 11. Sobre as divergências entre as edições, é preciso considerar ainda que, na primeira, o narrador é um mendigo que tem voz onisciente e tece diversos comentários moralizantes na narrativa, visando chamar a atenção das famílias para evitar casos como aquele:

Pais de família! O que escreveu estas linhas com o seu pouco saber talvez vos terá ido à porta mendigar as migalhas da vossa mesa. Deus Nosso Senhor Jesus Cristo permita que eu possa levar a compaixão ao coração dos que me lerem, que eu desgraçado pecador fico pedindo a Deus pela alma daquelas infelizes mãe e filha. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 6)

Já na terceira edição, a voz do mendigo desaparece e a narração é feita em terceira pessoa, por um narrador onisciente, mas menos intruso que o primeiro, o que denota uma maior objetividade e imparcialidade do discurso. Essas características são essenciais à prática do jornalismo informativo. A notícia publicada em *Revolução de Setembro*, citada anteriormente, no entanto, não é totalmente imparcial, o que fica expresso pelo uso do adjetivo “horroroso”, que caracteriza o substantivo “caso” (“Descobriu-se a noite passada um *caso horroroso* [...]” [CABRAL *apud* BAPTISTA, 2012, p.

110, grifo nosso]) e expressa um juízo de valor, algo condenado no jornalismo informativo, do qual a notícia faz parte, mas admitido no opinativo, o qual inclui, por exemplo, os artigos de opinião.

Reiteramos que o jornalismo na primeira metade do século XIX se encontrava estritamente apoiado na literatura e na opinião, sendo que a notícia não apresentava a estruturação atual, vinculada ao jornalismo informativo. Logo, a notícia em questão não apresenta incoerências quanto ao modo como é apresentada, visto que se adequa ao discurso do período. O que podemos afirmar, no entanto, é que, ao contrário da narrativa camiliana, não há uma grande interferência por parte do redator, que se limita a relatar os fatos.

Sobre o folheto, por fim, podemos entender a modificação do discurso que ocorre entre as duas edições sob duas óticas: primeiramente, com o objetivo de conferir maior veracidade à história, reduzindo a interferência do narrador; e em segundo lugar, também poderia haver o objetivo de aumentar as vendas do folheto, visto que na terceira edição a narrativa sobre o assassinato se reduz a oito páginas – na versão publicada pelas Editoras Loyola e Giordano –, sendo as 17 restantes referentes ao julgamento. Logo, podemos entender que Camilo procura atrair os leitores para esclarecer o que teria acontecido no tribunal, já que, dada a repercussão do caso, supõe-se que os detalhes do homicídio já eram conhecidos.

Seja por uma ou por outra intenção, e diante da análise desenvolvida sobre a narrativa e a notícia, o que fica claro é que *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* não pode ser concebida como notícia, mas, sim, como ficção, tese sustentada por Baptista:

Mesmo que a dita Maria José fosse a verdadeira assassina de sua mãe, o folheto continuaria uma invenção. Na verdade, o que ele faz é satisfazer a curiosidade pública fornecendo uma espécie de explicação para o crime, garantindo-lhe a veracidade com uma retórica moralizante, mas demonstrando espantosa capacidade de penetrar portas adentro e saber tudo o que lá se passa sem qualquer obstáculo. (2012, p. 113)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos nos questionar se o fato de haver contradições entre a primeira edição e a terceira de *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* não decorreria da hipótese de a própria investigação mostrar fatos divergentes ao longo do processo, o que é comum. Os romances policiais, que lembram o folheto camiliano, inclusive, remetem a esse recurso: levar o leitor a acreditar que o crime foi cometido por “A”, quando na verdade foi cometido por “B”. Fazer o leitor acreditar que a cena do crime estava montada de um jeito, quando na realidade estava de outro. Na vida real, a investigação de crimes também nem sempre é simples e rápida. Contudo, a diferença essencial entre o discurso literário e o jornalístico reside no fato de que o jornalista, enquanto profissional de comunicação, está submetido a um código deontológico que o compromete com a divulgação da verdade. Sendo assim, o jornalista assume esse compromisso com a sociedade e é responsável por aquilo que divulga. Quando um crime ainda não foi ao tribunal, devem-se considerar os envolvidos como

suspeitos, não como acusados. Qualquer modificação das versões dos fatos deve ser comunicada ao público, que tem o direito de receber a informação precisa e correta. Logo, informações com erros devem ser corrigidas e divulgadas de forma adequada.

Na ficção, ao contrário, não há qualquer obrigação com a verdade. Devemos considerar essas tentativas de representação da realidade como interpretações subjetivas, e que, portanto, apresentam as versões de um fato a partir de um determinado viés. É por essa razão que livros de diferentes autores, ou filmes de diferentes diretores, que se baseiam em um determinado fato histórico, podem ter interpretações diferentes sobre o assunto. Isso não significa que um ou outro está mais próximo da realidade, mas que ambos apresentam uma verossimilhança, carregada com sua própria interpretação. Esse pode ser o motivo para que certas incoerências narrativas, como as encontradas em *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* não sejam suficientes para rebaixar o escritor Camilo Castelo Branco do posto de um dos grandes nomes da Literatura Oitocentista de Portugal.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi (1998). “Teoria da narrativa: posições do narrador”. *Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise - SBPSP*, 31(57), 9-43.

BAPTISTA, Abel Barros (2012). *Futilidade da novela: a revolução romanesca de Camilo Castelo Branco*. Campinas: Ed. Unicamp.

CASTELO BRANCO, Camilo (1991). “Maria, não me mates, que sou tua mãe!”; “Matricídio sem exemplo”. In: _____. *Maria, não me mates, que sou tua mãe!; O Cego de Landim*. São Paulo: Edições Loyola; Editora Giordano, 1991. p. 1-59.

CASTRO, Andréa Trench de (2012). *O romance-folhetim de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Cristina (2002). *Ficção, Comunicação e Mídias*. São Paulo: Senac. E-book.

COSTELLA, Antonio F. (2002). *Comunicação – do grito ao satélite: história dos meios de comunicação*. 5. ed. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo (2009). “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, v. 1. p. 33-58.

LAGE, Nilson (2008). *A reportagem – teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record.

_____ (2006). *Estrutura da notícia*. 6. ed. São Paulo: Ática.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes (2011). “‘Os Mistérios de Lisboa’ uma *mise en abîme*: ‘literatura menor’, cinema e televisão”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – Anpub: 50 anos*, São Paulo. In: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307966878_ARQUIVO_OsMisteriosdeLisboa.Textocorrigido.pdf. Acesso em 10 dez. 2019.

MARCONDES FILHO, Ciro (2000). *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores.

PENA, Felipe (2006). “O jornalismo literário como gênero e conceito”. *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Brasília. In: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/77311256385591019479200175658222289602.pdf>. Acesso em 12 dez. 2019.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues (2009). “O cordel do Brasil e o cordel de Portugal: possíveis diálogos”. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, 18, 117-132.

RAMOS, Ana Margarida (2008). *Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de Aveiro, Aveiro.

RAMOS, Rui (2007). “Heterogeneidade enunciativa no discurso sobre o ambiente na imprensa portuguesa: funcionamento e efeitos do discurso directo”. *Linguagem em (Dis)Curso*, 7(1), 45-70.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (1979). *O “Horror” na Literatura Portuguesa*. Amadora: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura Portuguesa.

SOUSA, Moizeis Sobreira de (2017). “As conexões entre a literatura de cordel setecentista e a ascensão do romance em Portugal no século XIX”. *Navegações – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 10(2), 172-177.

TENGARRINHA, José Manuel (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho.

Letícia de Freitas Greco

Pós-Graduada em Comunicação Contemporânea e Relações Públicas pela UNIARA. Mestranda da UNESP, campus de São José do Rio Preto. Desenvolve pesquisa de Mestrado sobre a imprensa na obra de Camilo Castelo Branco. É membro do Grupo de Pesquisa Camilo Castelo Branco, certificado pelo CNPq. Áreas de interesse: Camilo Castelo Branco; narrativa portuguesa; imprensa; século XIX. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3171394475921532>.
E-mail: leticiafdg@gmail.com

Luciene Marie Pavanelo

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Professora da UNESP, campus de São José do Rio Preto. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP. É líder do Grupo de Pesquisa Camilo Castelo Branco e membro do Grupo Eça, ambos certificados pelo CNPq. E-mail: lucienemp@gmail.com

Recebido em 10/01/2022.

Aceito em 10/03/2022.