

Rildo Cosson
(Trad. Elena Palmero
González)

Romance-reportagem: *los orígenes revisitados*

El surgimiento del género

El periodismo como literatura, o la literatura nacida del periodismo, estuvo siempre en el horizonte de las relaciones culturales de Brasil, de textos originariamente periodísticos que después pasaron a condición literaria, tenemos el mayor ejemplo en *Os Sertões* de Euclides da Cunha, y de textos narrativos literarios contruidos a partir de páginas periodísticas tenemos el de *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo. No obstante, la mezcla de periodismo y literatura practicada por periodistas en la década del setenta generó una denominación especial por parte de autores, editores y críticos: la de *romance-reportagem*.¹

Aparentemente, el término fue tomado de una colección de obras de la editora *Civilização Brasileira*, pero no faltan antecedentes con el calificativo de *novela reportagem* acompañando las narrativas de Aires Durval (1976). A partir del suceso editorial y comercial del segundo volumen de la colección *Lucio Flavio o*

¹ Una traducción de *romance reportagem* puede ser la de *novela documental*, concepto que existe genéricamente en la lengua hispana para definir textos narrativos híbridos con rasgos similares a los definidos por Cosson, pero por solicitud del autor se mantendrá el concepto en portugués con toda la intención de legitimar un género brasileiro, considerando su singularidad no sólo textual, sino también considerando razones genésicas y funcionales de naturaleza contextual. (*Todas las notas son de la Traducción.*)

passageiro de agonia, de José Louzeiro (1975), la expresión *romance-reportagem* gana libre tránsito entre cronistas de prensa y críticos literarios para designar un modo específico de narrar y, en consecuencia, una tendencia general de la literatura de la época.

Justificando su denominación, los *romances-reportagens* parten siempre de una verdad factual tratada en páginas periodísticas, en reportajes no divulgados, o en reportajes parcialmente divulgados. Tal verdad es organizada a través de una serie de recursos usualmente encontrados en las novelas realistas. Es a través de esa organización que los textos narrativos denominados como *romances-reportagens* asumen la misión de denunciar las miserias sociales, develando, en la mayor parte de los casos, el bajo mundo del crimen, la vida de los menores abandonados, el consumo de drogas, las torturas en las prisiones, en fin, todo el universo de la marginalidad (Cosson, 2001).

Por esa actitud claramente comprometida de los periodistas-escritores que se dedicaron al nuevo género, teniendo al frente a José Louzeiro y Valério Meinel, el *romance-reportagem* es inmediatamente asociado a la coyuntura política de la época. A ese origen contextual es agregado también un origen formal. De acuerdo con la crítica, el *romance-reportagem* sigue el modelo de escritura de la *nonfiction novel* norteamericana, con la que comparte una condición híbrida entre literatura y periodismo. Posteriormente, la existencia del *romance-reportagem* es también relacionada con una cierta tradición naturalista en el ámbito literario brasileño, que ahora se renueva o actualiza con el *romance-reportagem* (Sussekind, 1984), y con un modelo específico de la novela policial (Simpson, 1990).

Como todas las explicaciones de génesis, las razones dadas por los críticos para la emergencia del *romance-reportagem* en los años 70, precisan ser fundamentadas tanto en sus afirmaciones como en sus silencios. Pero son los silencios, más que las afirmaciones, los que procuraremos aprehender en el análisis que haremos a continuación de las dos fuentes originarias del *romance-reportagem*.

El origen contextual: censura e industria cultural

No hay duda de que la emergencia y el éxito del *romance-reportagem* a mediados de la década del setenta deben mucho a

las circunstancias de época. Momento de apogeo y decadencia de la dictadura militar instaurada en el país desde 1964, los años setenta se inician realmente desde 1968 con la edición del Acto Institucional no. 5, es a partir de ese momento que la represión política se intensifica y la censura se instala sin eufemismos en los medios de comunicación y en el arte. La vigencia de la censura en las redacciones de periódicos lleva entonces a los periodistas a buscar alternativas para romper el silencio arbitrariamente impuesto. Menos vigilada, por ser un arte considerado elitista en un país de analfabetos, la literatura es una de esas salidas. Como Ignacio de Loyola Brandão (1984) explica: «No se puede ser ingenuo al punto de imaginar que el poder establecido no supiese de eso. De cierta manera, sabía y consentía. Porque si bien era grande la vigilancia sobre la televisión, el radio, el cine, la música y el teatro, había con relación a la literatura más elasticidad. Los gobernantes no desconocían la realidad cultural brasileira» (p. 177).

Es dentro de ese escenario que el *romance-reportagem* surge como subproducto de la censura y como forma predominante de la literatura de la época. En otras palabras, el género nace por fuerza de la migración de los periodistas al universo literario, tratando de escapar del cercenamiento de las informaciones que deseaban divulgar. Visto de esa manera, el *romance reportagem* es un reportaje que por fuerza de las circunstancias asume la forma de libro y la estructura de novela, para escapar de la vigilancia y de la represión dictatorial. Es a esa condición que Silvano Santiago (1982) se refiere al decir que el *romance reportagem* mantenía «un lazo más estrecho con la censura y menos afectivo con la literatura, visto que su razón de ser está en nombrar un asunto prohibido y en despojarse de los recursos propiamente ficcionales de la ficción» (p. 52).

Pero no fue solo el contexto de censura y represión lo que determinó la migración periodística en dirección a la literatura, ni la literatura fue el único camino emprendido por los periodistas. En verdad, una parte considerable de ellos buscaron y encontraron en la prensa marginal o alternativa una manera de enfrentar tanto la arbitrariedad de la dictadura como las transformaciones que se operaban en el universo periodístico de Brasil. En el centro de esas transformaciones estaba la consolidación de la industria cultural del país y la adopción de un nuevo modelo periodístico que mucho debía al modelo americano.

Como se sabe, el periodismo brasileiro nace ligado a la literatura y a la política, tal como en otros países. El primer periódico brasileiro, no sin razón llamado *Correio Brasilense ou Armazém Literario*, de Hipólito da Costa, ya traía ese carácter de periodismo como escritura doctrinaria en buen estilo. No es que la literatura fuese preocupación de los periodistas exactamente, en verdad la literatura entraba en el periódico como estilo auxiliar, necesario para la retórica política, así como atracción para los lectores con artículos propiamente literarios, como se puede verificar en los espacios de variedades y en los folletines de donde se originó la crónica.

Ese modelo inicial que mezclaba periodismo, literatura y política se mantiene, con algunas alteraciones, por todo el siglo XIX, y llega así hasta los primeros años del XX. Luego paulatinamente, la prensa comienza a transformarse en dirección a un periodismo que sustituye lo explícitamente literario y político, por la información. El camino de esa «modernización», que se torna más nítida de los años treinta en adelante, pasa por todos los sectores del periodismo, y cambia desde los recursos gráficos de presentación del periódico, hasta la profesionalización de los periodistas, conforme ejemplifica Juárez Bahía (1990).

A partir de mediados del sesenta, cuando las transformaciones socioeconómicas del país generan condiciones para la producción en masa de bienes culturales, las grandes empresas periodísticas aceleran ese proceso de modernización. Por un lado el crecimiento del número de lectores y las necesidades derivadas del desarrollo de la radio y la televisión; y por otro, el apoyo económico recibido por el régimen autoritario instalado entonces, que facilitaba la importación de nuevas tecnologías, permite que el periodismo adopte como principio regulador, la lógica del mercado.

En ese sentido, no se puede negar que todos los cambios gráficos y de estilo, los cambios profesionales, y de gerenciamiento de la empresa periodística, que instauran un nuevo patrón periodístico en Brasil, se hicieran siguiendo el modelo del periodismo norteamericano, el que desde inicios de siglo, para decirlo sintéticamente, ya había pasado de un emprendimiento político-literario para una forma de empresa capitalista. Siguiendo este modelo, el periódico es una inversión como otra y se adecua a los objetivos de vender más y generar lucro, por tanto debe ser

objetivo y debe atender a las necesidades de información de sus lectores. Es de esa manera que el nuevo discurso periodístico respondía, en última instancia, a las especificidades de una prensa que ahora se integraba definitivamente a la industria cultural.

La imposición de ese nuevo patrón no ocurrió sin resistencias (Silva, 1991), dentro de las cuales la prensa alternativa tiene un papel relevante. Como bien analiza José Luis Braga (1991), es la prensa alternativa quien va a establecer un espacio libre a todos aquellos que habían perdido la posibilidad de expresarse, ya fuera por razones políticas o de repudio al nuevo periodismo. No es sin razón, por tanto, como también constata Bernardo Kusinski (1991), que «en el origen de toda aventura alternativa, existía la lideranza de periodistas, ansiosos por liberarse de las restricciones de la gran empresa» (p. 26).

Pero no fue sólo la prensa alternativa la que se constituyó en espacio de resistencia o refugio a periodistas excluidos por el nuevo modelo de periodismo brasileiro. Otro espacio fue habilitado o (re)construido siguiendo aquel viejo camino que diera origen a la crónica. Recuperando una tradición, o enfrentando una nueva relación entre literatura y periodismo, los periodistas encuentran en el espacio del *romance-reportagem* la libertad de un lenguaje al margen de manuales, la posibilidad de usar la creatividad y lo artístico sin las restricciones de preceptos científicos, y una dimensión mayor para el ejercicio de su misión de denunciar la miseria social.

Es cierto que el espacio delimitado por el *romance-reportagem* en los años setenta ya existía potencialmente en los intercambios que la literatura siempre mantuvo con otros discursos. En ese momento, por tanto, hay una reterritorialización del espacio de ejercicio literario y político que existía ya dentro del periodismo brasileiro y que ahora está siendo modernizado. De tal forma, instalándose en la frontera entre el periodismo y la literatura, el *romance-reportagem* termina configurando un «nuevo lugar» y tal vez sea esa su mayor contribución a la cultura brasileira. Al confirmar una tradición culturalmente propia y al mismo tiempo crear lo diferente, el *romance-reportagem* establece la necesidad de mirarse en lo otro, de mirarse en lo diferente, de tal suerte que lo que está en los márgenes no es ya lo otro, y pasa a ser lo propio.

El origen extranjero: *nonfiction novel* y novela testimonial

Si bien el origen del *romance-reportagem* como resultado de la censura deja de lado las transformaciones operadas en el campo del periodismo en Brasil y busca un nuevo espacio donde la tradición de mezclar literatura y periodismo es preservada, también la afirmación de que el nuevo género adopta como modelo la *nonfiction novel* está cercada de silencios, comenzando por el empleo sin discusión de categorías y presupuestos de análisis discutibles, como la tesis de la dependencia cultural, la oposición entre forma y contenido, y la propia noción de influencia que, desde la década del 50, viene siendo intensamente criticada, y a partir de los años 70 sustituida por el concepto de intertextualidad.

Además, la hipótesis misma de influencia jamás es analizada con justeza por la crítica. En lugar de estudios comparativos entre textos brasileiros y norteamericanos, solo tenemos consideraciones sumamente generales, como las de Heloísa Buarque de Holanda y Marcos Augusto Gonçalves (1980), que explican el suceso comercial del *romance-reportagem* por su relación con la *nonfiction novel*, o declaraciones incisivas, como esa de Flora Süssekind cuando afirma: «El *romance-reportagem* propone un “nacionalismo” temático en un envoltorio importado de los Estados Unidos, de un Norman Mailer o un Truman Capote» (1984:188). Ni siquiera un crítico norteamericano como Malcom Silverman (1995) consigue ir mas allá de esas referencias cuando, precisando los antecedentes del género, dice que «Últimamente, y quizás de forma más consciente por parte de los periodistas-novelistas, ha habido una influencia de autores norteamericanos como Norman Mailer o Truman Capote, cuya *facción* —híbrido de fáctico y ficción— es semejante, en su apariencia e intención, al *romance-reportagem*» (destacados de Silverman, p. 25).

En parte, esa ausencia de estudios específicos sobre las relaciones entre el *romance-reportagem* y la *nonfiction novel* se debe al escaso interés de los propios críticos que se dedican al tema. Aparentemente, las cuestiones relativas a la censura y el ambiente represivo de la época, o a su inserción en la historia de la literatura brasileira resultan más atrayentes, y la misma crítica parece considerar que siendo la *nonfiction novel* y el *romance-reportagem*, géneros marginales, o más concretamente comer-

ciales, la relación de influencia entre ellos es tan evidente que no precisa estudiarse. Cuando mucho, esa relación es anotada como ejemplo de dependencia cultural, conforme hace Flora Sussenkind (1984) al afirmar que esa es una marca distintiva de «los (tan apegados a lo nacional) *romances-reportagens*» (p. 189).

Además de la ausencia de análisis comparativos que comprueben relaciones de influencia, otra laguna frecuente con relación con el origen extranjero del *romance-reportagem* consiste en cierto desconocimiento de la constitución de la *nonfiction novel*. En verdad, los críticos que estudian el *romance-reportagem* simplifican considerablemente el género norteamericano, ora tomándolo como simple fórmula comercial, ora entendiéndolo como cuestión solamente periodística, y hasta diluyendo su especificidad genérica a favor del *New Journalism*.

Es verdad que la *nonfiction novel* surge en los Estados Unidos en la década del 60 dentro de un movimiento más amplio, con el cual a veces se confunde, llamado *New Journalism*. Partiendo de las revisiones de los valores dominantes de la cultura norteamericana y de la expansión de su clase media, el *New Journalism* recusaba la objetividad y la supuesta neutralidad periodística a favor de la presencia del periodista en el relato, por tanto adoptaba nuevas formas de reportaje, nuevos temas y una preocupación con el lenguaje, hasta entonces privativo de la literatura. Dentro del movimiento, se destacan periodistas y novelistas que buscan deliberadamente aproximar o mezclar lo periodístico con lo literario, tanto en artículos para revistas como en libros, habitualmente leídos como novelas. Es en la obra de Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe y Gay Talese, entre otros escritores-periodistas que la expresión *nonfiction novel* gana especificidad genérica.

Dentro de los diversos estudios monográficos dedicados al nuevo género, la obra pionera de Mas'ud Zavarzadeh (1976) es ciertamente una de las más polémicas. Según Zavarzadeh vivimos desde los años 60 en una crisis epistemológica, la realidad se ha tornado tan absurda que ya no sabemos como interpretarla, o nuestras interpretaciones no funcionan frente a las rápidas transformaciones de nuestra cotidianidad. La *nonfiction novel*, junto a la novela metaficcional es una respuesta a ese contexto. Como nuevo modo narrativo, ella se caracteriza por presentar una conciencia atrapada por el peso de la realidad y por rehu-

sar toda interpretación u orden. El resultado es una novelística que desdibuja las fronteras entre facticidad y ficción (de manera birreferencial) al registrar los hechos de forma entrópica, tal como ellos ocurren en la realidad.

Más comedido en sus proposiciones, John Hollowell (1977) parte igualmente de la tesis de que la realidad de los años 60, apocalíptica y revolucionaria, condiciona el surgimiento del nuevo género. Pero para el autor, no son las transformaciones socioculturales de la década del 60 las únicas condicionantes, debe sumarse también el cambio en las preferencias del público lector, visible en el predominio de textos no ficcionales en el área de las revistas, y al agotamiento del realismo social, que empujaba a los escritores a buscar nuevas formas de expresión y de participación social. Así, como resultado de las transformaciones en el periodismo, la literatura, y la sociedad en general, surge un nuevo género: una forma híbrida «que mezcla técnicas ficcionales con la observación detallada del periodismo» (p.10).²

A pesar de esa fuerte condicionante genética, Hollowell no considera el género como mero fenómeno de época, para él, aun sin el impacto de su origen cuando ocupó el doble papel de registrar las transformaciones sociales y ser parte de ellas, el género continuará existiendo como una alternativa de la ficción y una forma preferencial para ciertos temas periodísticos y sociales, hasta porque el valor artístico de la *nonfiction novel* se encuentra no solo en la apropiación de técnicas ficcionales por parte de periodistas, sino también por constituirse en una respuesta a problemas de su tiempo, expresándolos de manera significativa.

Otros estudios sobre la condición genérica de la *nonfiction novel* podrían ser aquí referenciados para mostrar que el problema de su influencia sobre el *romance-reportagem* es más complejo de lo que la crítica parece apuntar. En verdad, si la *nonfiction novel* es una nueva y sofisticada especie de narración artística, como defiende Zavarzadeh, o el producto de transformaciones ocurridas en el periodismo, la literatura y la sociedad de los 60, como argumenta Hollowell, ¿no sería justo explicar cómo esas marcas pasaron al *romance-reportagem* brasileiro?

² Traducción del inglés de Rildo Cosson.

Preguntas como estas se multiplicarían si consideramos la cantidad de análisis que la *nonfiction novel* ha tenido por parte de la crítica norteamericana. Sin embargo, más que la necesidad de responderlas, enunciarlas ya nos muestra que la relación cultural entre la *nonfiction novel* y el *romance reportagem* no puede reducirse a una única verdad. Se equivoca la crítica brasilera cuando cree que atribuir sumariamente el modelo norteamericano al *romance-reportagem*, «resuelve» su identidad (¿formal?) en Brasil. Contrariamente se complejiza esa identidad, toda vez que ni la *nonfiction novel* ni el *New journalism* son temas simples o concluidos en los estudios culturales norteamericanos.

Pero las lagunas en torno al origen foráneo del *romance-reportagem* no se reducen al uso de un aparato conceptual inadecuado, a la escasa lectura de las obras, o al desconocimiento de la constitución genérica de la *nonfiction novel*. Tal vez el mayor error esté en tomar el género norteamericano como paradigma narrativo del *romance-reportagem*, hasta porque la *nonfiction novel* no es la única en esa propuesta de entrelazar periodismo y literatura. A su lado, y con igual importancia e impacto al instaurar un nuevo modelo narrativo, se encuentra en la misma época la novela testimonial latinoamericana. En ese sentido, tal vez no sea una metáfora atrevida leer la novela testimonial como una especie de eslabón perdido entre el *romance-reportagem* y la *nonfiction novel* en el universo de relaciones que el género brasilero establece con sus contrapartidas extranjeras.

Es cierto que, a primera vista, los testimonios más conocidos parecen tener solo un lejanísimo parentesco con el *romance-reportagem*. Clásicos como *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, y *Me llamo Rigoberta Menchú*, de Elizabeth Burgos Debray y Rigoberta Menchú, remiten con más inmediatez a la autobiografía o a textos de las ciencias sociales, que a este híbrido de periodismo y literatura. Pero este no es el único camino del testimonio. Como no tardan en reconocer los críticos, el término testimonio o novela testimonial es un gran «paraguas» que cubre prácticas narrativas de diversa naturaleza. Para comprender esa pluralidad de prácticas narrativas, no faltan propuestas de ordenamiento, una de ellas es la de Elzbieta Sklodowska (1992) que separa los testimonios mediatos de los inmediatos.

Luego distingue en los testimonios mediatos, los testimonios novelizados (que se subdividen en: testimonio noticioso y testimonio etnográfico y/o socio-histórico), de las novelas testimoniales, las que también se biparten en novela testimonial y seudonovela testimonial. Otra propuesta es la que presenta Julio Rodríguez-Luis (1997), para quien la denominación de testimonio debe ser sustituida por la de narrativa documental. El autor distingue cuatro tipos diferentes de testimonios a partir del papel ejercido por el mediador del relato. El primero, en el cual el mediador asume la condición de editor y solo organiza el relato con un grado mínimo de intervención. El segundo, en el que el organizador interviene en el testimonio dándole una forma novelada. Un tercer tipo en el que el mediador no solo organiza el testimonio de forma novelada, sino que también explicita su posición en el desenvolvimiento de la acción. El cuarto y último sería de hecho una novela documental, o sea, una novela que tiene como base documentos o hechos, pero con el objetivo de ser obra de arte.

Cualquiera que sea la tipología construida, lo cierto es que debajo de la denominación de testimonio o de novela testimonial, se encuentran reunidos relatos que envuelven tanto historias de vidas como grandes reportajes, pasando por préstamos e intercambios entre la literatura y otros discursos como la etnografía, el periodismo, la antropología y la historia. Aparentemente, el núcleo común de todos estos textos parece ser el acto de testimoniar, sea la condición marginal de la mujer, de indios y negros, sea la historia escamoteada o falseada por la verdad oficial.

Es justamente en ese deseo de testimoniar su tiempo, rescribiendo la historia y denunciando las injusticias sociales, que la novela testimonial se hermana con el *romance-reportagem*. En este caso, los puntos de contacto deben ser buscados en textos como *Operación Masacre* (1956), del argentino Rodolfo Walsh, y *La noche de Tlateloco* (1971) de Elena Poniatowska, los que con razón clasifica Sklodwaska como testimonios noticiosos. De ese modo, no es difícil encontrar en las novelas testimoniales o en los testimonios noticiosos las mismas marcas que identifican el *romance-reportagem* como género en Brasil, o sea, la verdad factual, la imposición de un patrón cultural sobre los hechos narrados por el camino del realismo y la denuncia social.

La relectura de los orígenes contextuales y foráneos del *romance-reportagem* en sus afirmaciones y silencios indica que el género no puede ser explicado a partir de factores coyunturales. Estos, aunque reconocidamente importantes para la lectura de las obras en particular, no explican adecuadamente la permanencia del *romance-reportagem* más allá de su situación histórica, ni su constitución híbrida entre periodismo y literatura. De ese modo, el origen extranjero del *romance-reportagem* no puede reducirse a una lectura rápida del modelo norteamericano de la *nonfiction novel* y/o del *New Journalism*. Al contrario, para ser legítima, esa preocupación por la genealogía del género debe ampliar su horizonte e incluir otras relaciones como es el caso de la novela testimonial. Y no solo eso, es preciso buscar, superando las nociones de influencia y dependencia cultural, conceptos que expliquen mejor el funcionamiento de los préstamos e intercambios que necesariamente ocurren entre diferentes sistemas literarios. Es ese desafío el que se presenta no solo para el *romance reportagem*, sino también para la *nonfiction novel* y para la novela testimonial, que precisan ser leídos más allá de los sistemas norteamericano e hispanoamericano.

Bibliografía

- AIRES, DURVAL (1967): *Amigos do governador. Novela-reportagem*, Livro do CLÃ, Fortaleza.
- BAHIA, JUAREZ (1990): *Jornal, história e técnica*, 4ta. ed., Ática, São Paulo.
- BRAGA, JOSÉ LUIZ (1991): *O Pasquim e os Anos 70*, Editora da UnB, Brasília.
- BRANDÃO, IGNÁCIO DE LOYOLA (1984): «Literatura e resistência», en Saúl Sosnowski e Jorge Schwartz (eds.): *Brasil: o trânsito da memória*, EDUSP, São Paulo.
- CAPARELLI, SÉRGIO (1989): *Ditaduras e indústrias culturais no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai*, EdUFRGS, Porto Alegre.
- COSSON, RILDO (2001): *Romance-Reportagem: o gênero*, Editora da UnB, Brasília.
- HOLLANDA, HELOÍSA e MARCOS AUGUSTO GONÇALVES (1980): «Política e literatura: a ficção da realidade brasileira», in ADAUTO NOVAES (coord.): *Anos 70*, Europa, Rio de Janeiro.

- HOLLOWELL, JOHN (1977): *Fact and Fiction: the New Journalism and the Nonfiction Novel*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, N. C.
- KUCINSKI, BERNARDO (1991): «Jornalistas e Revolucionários. A Imprensa Alternativa no Brasil (1964-1980)», Tese de Doutorado, ECA/USP, São Paulo.
- LOUZEIRO, JOSÉ [1975]: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, 3ra ed. Record, Rio de Janeiro.
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO (1997): *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana: estudio taxonómico*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SANTIAGO, SILVIANO (1982): «Repressão e censura no campo das artes na década de 70», in *Vale quanto pesa*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- SILVA, CARLOS EDUARDO LINS DA (1991): *O Adiantado da Hora: a Influência Americana sobre o Jornalismo Brasileiro*, Summus, São Paulo.
- SILVERMAN, MALCOLM (1995): *Protesto e o novo romance brasileiro*, EDUFRGS/EDUFSCAR, Porto Alegre/São Carlos.
- SIMPSON, AMELIA (1990): *Detective fiction from Latin America*, Associated Presses, London.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA (1992): *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, Peter Lang, New York.
- SUSSEKIND, FLORA (1984): *Tal Brasil, qual romance?*, Achiamé, Rio de Janeiro.
- ZAVARZADEH, MAS'UD (1976): *The Mythopoeic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*, University of Illinois Press, Urbana

