

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 14, Número 2, maio-ago. de 2020
Submetido em: 11/02/2020
Aprovado em: 28/03/2020

Narrar, viver: a legitimação do testemunho nas narrativas jornalística e literária

Narrating and living: testimony in journalistic and literary narratives

José Eduardo Mendonça UMBELINO FILHO¹
Marcelo Ferraz de PAULA²

Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão sobre narrativa jornalística, literatura e testemunho a partir de seus processos de legitimação social. Para isso, retomamos algumas inferências sobre as aporias entre *narrar* e *viver*, baseadas, principalmente, nas ideias de Todorov (1969), nas obras testemunhais de Primo Levi (2004) e na construção dos fatos a partir da perspectiva ideológica da chamada grande mídia na primeira metade do século XX. Entendemos que quando parte da literatura recente propõe se afastar de sua posição legitimada de “inventora de histórias” para se tornar testemunha de “fatos”, ela constrói paralelos com a trajetória do jornalismo. Partindo do ponto oposto, o jornalismo parece flertar de modo cada vez mais engenhoso com os mecanismos, dispositivos e técnicas literárias dos inventores de histórias.

Palavras-chave: Jornalismo. Literatura de Testemunho. Narrativa.

Abstract

This essay attempts to offer a reflection on journalistic narrative and testimonial literature from the perspective of social legitimacy. Therefore, we address the arduousness involved in processes of narrating and living. Here, we draw mainly from Todorov's (1969) ideas, from Primo Levi's (2004) testimonials, and from news constructions based on the mainstream media's ideological perspectives in the first half of the 21st century. We understand that with its recent trend of moving away from its legitimized position of “inventing of stories” and moving towards the witnessing of “real facts,” literature establishes parallels with the trajectory of journalism. Adopting the opposite point of view, journalism seems to be increasingly flirting with story inventors' mechanisms, devices, and literary techniques.

Keywords: Journalism, Testimonial Literature, Narrative.

¹ Jornalista e Assessor de Imprensa. Doutor em Sociologia e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás, Brasil. E-mail: jemuf86@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7930-2268.

² Professor do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil. Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL-UFG). E-mail: marcelo2867@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2641-1794.

Introdução: Narrar é viver

Narrar é viver, explica Todorov (1969) numa análise do *Livro das Mil e Uma Noites*. No contexto da obra, a afirmativa adota um sentido bastante literal: enquanto Sherezade dispor de histórias para narrar, ela permanece viva. Se a sua maravilhosa memória, ou fantástica imaginação, falhar por uma noite, e ela parar a narrativa, o sultão corta sua cabeça e se casa com outra. Mesmo no interior das narrativas que Sherezade encadeia, no afã de amainar o coração do marido, multiplicam-se casos em que os personagens também precisam contar histórias para sobreviver. Logo na primeira noite das mil e uma, ela conta: um mercador mata inadvertidamente o filho de um gênio e, por isso, o gênio decide executá-lo. Entretanto, três velhos xeiques aparecem para salvar o pobre homem. Diante do gênio, o primeiro xeique diz:

Ó demônio, ó coroa do rei dos gênios, se eu lhe contar minha história e lhe relatar o que me sucedeu [...] e se acaso você considerar tais sucessos admiráveis e espantosos, mais admiráveis do que a sua história com este mercador, você me concederá um terço do crime por ele cometido e da culpa em que incorreu? (ANÔNIMO, 2006, p. 62).

Fazem o mesmo os dois outros xeiques, recebendo cada um a terça parte da culpa, e livrando o mercador da morte, porque o gênio considerou que suas histórias eram mais “admiráveis e espantosas” que a sua própria. Outras narrativas repetem essa trama, que é, no fim, o mesmo dilema de Sherezade. Assim, dentro das histórias do *Livro das Mil e Uma Noites*, a vida dos personagens só existe porque é narrada, e corre o risco de acabar caso a história acabe. Reitera Todorov: “Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver” (TODOROV, 1969, p. 127).

Outros exemplos literários ressaltam, a partir de prismas diversos e carregados de particularidades culturais, a contiguidade entre narrativa e vida. Na epopeia grega, a relevância do poeta está num patamar semelhante à do herói, na medida em que é a celebração poética dos feitos dignos de serem cantados que viabiliza a permanência de suas glórias, e não as cantar equivale a perdê-las no vão da morte/esquecimento/inexistência. No *Kalevala*, compilação de narrativas tradicionais finlandesas, Lönnrot afirma que cantar um bom verso é dar início a uma nova alvorada, mantendo assim a continuidade da vida: “Canto com a boca magra / Mas sigo mesmo

como água / Para alegrar nossa noite / Para honrar o nobre dia / deixar a manhã contente / iniciar nova alvorada” (LÖNNROT, 2009, p. 51). No *Popol Vuh*, épico mítico e testemunhal dos maias quiché da Guatemala, fala-se que os deuses criadores do mundo só permitiram a sobrevivência do homem porque ele era capaz de louvá-los pela palavra: “Seremos invocados, e seremos lembrados, então poderá haver recompensa em palavras” (POPOL VUH, 2009, p. 65.). No romantismo europeu, a noção de que a vida só se efetiva plenamente no âmbito da criação artística (como transe que a aproxima de um estágio mental/espiritual vigoroso, em oposição à banalidade do real) é também um clichê bem conhecido. A vida não só se fortalece e se reconhece pela/na linguagem, mas é salva por ela; ela sobrevive nas palavras, esconde-se nelas da morte e do oblívio. Calar-se é morrer.

Uma regra nas antigas aulas práticas de jornalismo estabelecia: custe o que custar, evite o silêncio. Cinco segundos de silêncio numa transmissão pesariam como uma eternidade para o telespectador, e desnudariam as engrenagens do truque de Oz que é um telejornal. Cinco segundos seriam suficientes para que os sultões apoltronados decidam decapitar o jornalista-sherezade e trocá-lo por outro. Essa é, certamente, uma regra relativa, uma vez que vários formatos e experiências jornalísticas usam o silêncio como ferramenta narrativa, estética e informativa. Muitas vezes ele pode indicar uma escolha política, ou uma tentativa de interferir no momento histórico: não dizer também é sinônimo de dizer que não existe. Mas o peso simbólico do silêncio como indicativo do não fato, do não acontecimento, ainda resiste no imaginário jornalístico hegemônico, não apenas representando o não falar, mas também o não-ter-o-que-falar, ou seja, não ter assunto, não ter notícia. É preciso continuar contando, continuar noticiando, continuar narrando as histórias da vida. Narrar é viver, repetiria Todorov, e o *slogan* do canal de notícias 24 horas da Rede Globo diria: *GloboNews – nunca desliga*; porque o silêncio aqui se equipara à morte, e a falta de notícia é como a inexistência do mundo.

Mas se Sherezade busca na memória maravilhosa, ou na fantástica imaginação, as histórias de sua narrativa – e, portanto, a matéria-prima da própria vida – onde buscam os jornalistas? Como fazem para que cada nova história construa, neles e em seus consumidores, a tessitura do real? Essas duas perguntas conduzem a reflexões que devem ser tratadas no curto espaço desse ensaio. Ambas podem nos convidar a um mesmo esforço: pensar as possíveis relações entre narrativa literária, jornalística e testemunho.

Convém considerar, porém, que o presente ensaio não tem a intenção, e nem a capacidade, de exaurir tal tema. Nossa proposta é delimitar algumas inquietações e, principalmente, realizar um exercício de intersecção entre literatura de testemunho e a narrativa jornalística em sua vertente mais teórica. Em suas variadas e complexas formas, tanto a narrativa jornalística quanto a literária apresentam uma grande diversidade de abordagens para a questão do *narrar o que se vive* ou *viver o que se narra*, seja encarando a dicotomia fato/ficção, seja nas difíceis aporias que surgem entre *mundo-em-si* e *mundo-contado*, seja seguindo outros caminhos. Por isso, para essa reflexão, priorizaremos, por um lado, a literatura de testemunho e, por outro, a narrativa jornalística da chamada grande mídia, que tem seu ápice um pouco depois da primeira metade do século XX, mas que, defendemos, ainda permeia muito do mito jornalístico contemporâneo.

Não mate o mensageiro

Os jornalistas buscam suas histórias nos fatos do mundo. Partem dessa matéria-prima para produzir suas notícias. Notícias não são fatos, sabemos; nem todo fato é notícia, nem todo fato é noticiável, nem toda notícia é factível. Mas a constante, e nem sempre estável, regulação entre notícia e fato, ou seja, entre narrativa e vida, deve servir de bússola moral àqueles que pretendem honrar a profissão. Ou pelo menos essa é a ideia. Porque basta um leve deslocar de perspectiva para começarmos a nos perguntar: mas o que afinal são fatos do mundo? A forma narrativa da notícia garante, sobretudo, o efeito prioritário e desejado da verossimilhança. Verossimilhança resulta em confiança, e confiança é moeda de troca na empresa jornalística. Tal verossimilhança não é exatamente a mesma daquela procurada em outras modalidades de texto; não significa somente dispor de uma coesão interna que promova uma sensação estética e lógica da verdade, para acionarmos aqui uma longa tradição iniciada pela poética aristotélica. Significa, e talvez principalmente, apresentar *transparência*. Ou seja, a verossimilhança na notícia jornalística é outra coisa além de parecer verdade: é transparecer verdade. Algo na própria estrutura narrativa jornalística propõe que o leitor se esqueça dela, que olhe além dela, ou que poupe mensageiro caso a notícia não condiga com a verdade. Sodré (2009) diria que a velha ideologia jornalística “tentava sempre recalcar a persistência evidente do fabulativo ou do imaginário em determinadas técnicas retóricas da narração jornalística” (p. 140).

Maingueneau (2013), ao estudar os textos de comunicação midiática, nos aponta o recurso recorrente do “apagamento das pessoas”, bastante comum na publicidade e também no jornalismo, pelo menos no que se refere ao apagamento do próprio jornalista: “Nesse texto não há indício do enunciador ou do coenunciador, nem de outros embreantes. Estabelece-se uma ruptura com a situação de enunciação” (MAINGUENEAU, 2013, p. 158). Ele também indica como o texto jornalístico se esforça para, ao mesmo tempo em que apaga o autor, evidenciar a “mediação dos Outros”, construindo uma polifonia orquestrada que comunga a responsabilidade do noticiado entre as fontes, os especialistas, a autoridade oficial etc. Poder-se-ia dizer que Maingueneau se refere aqui ao jornalismo noticioso, pautado na estrutura clássica da notícia e que utiliza, bem ou mal, artifícios e recursos textuais para transformar o emissor numa espécie de porta-voz do que é emitido. Esses seriam expedientes usados pelo jornalismo para, de certa forma, dar a sua narrativa a impressão de transparência, a ilusão de que o texto é apenas uma vidraça que deixa passar o que acontece no mundo. Um “comunicador desinteressado”, cuja transparência é a garantia de que a Verdade do fato se impõe às possíveis opiniões subjetivas. Traquina (2005) chama isso de teoria do espelho, e avisa que ela é uma “explicação pobre e insuficiente” (2005, p. 149). Entretanto, ele também sugere que, apesar de desbancada, a teoria do espelho ainda se move nos subterrâneos míticos da profissão. Já Alsina propõe que ela persistiria na ideologia, ou crença, em sua operacionalidade por meio da técnica:

O conceito de objetividade jornalística, apesar das diversas críticas que recebeu, continua sendo um dos elementos-chaves para compreender a ideologia que o modelo liberal da imprensa mantém. No entanto, é bom frisar que o conceito de objetividade não tem sido imutável ao longo da história da imprensa (ALSINA, 2009, p. 238).

Recentemente, os debates sobre *fake news* e Pós-Verdade atualizam a questão da transparência verossímil do texto jornalístico. A narrativa dos grandes veículos de comunicação muitas vezes enfrenta esses debates retomando os conceitos de objetividade, método jornalístico, apuração dos fatos, responsabilidade sociopolítica e transparência. No momento em que outras vozes, novas e diferentes até mesmo daquelas antes consideradas “alternativas” ou fora do “mainstream”, passaram a se munir da

capacidade técnica de difusão de suas mensagens, e de grupos sociais concordantes com elas, a postura de muitos veículos jornalísticos foi a de exaltar aqueles elementos que os identificam como “campo especializado” e que, num momento anterior, certificaram sua legitimidade narrativa. Para Sodré:

Até alguns anos atrás, essa discussão pareceria não ter consequências práticas para a atividade jornalística, porque no âmbito profissional eram fortes as marcas de uma ideologia corporativa que destilava certeza quanto à objetividade histórica do texto de jornal e, portanto, quanto a sua absoluta ancoragem na produção do conhecimento de fato. (...) Com o advento da televisão e da internet, entretanto, diferentes modos de narrar tornaram-se correntes no sistema informativo, o que traz alguns problemas para a credibilidade dos enunciados e, em consequência, relança a velha questão da especificidade jornalística (SODRÉ, 2009, p. 140).

A ideia de *fake news* de certa forma reitera a de *real news*, enquanto Pós-Verdade só faz sentido se considerarmos que houve, antes ou em outro lugar, uma suposta Verdade desprovida de sufixos. Diante da proliferação de donos da notícia, não soa estranho que o jornalismo transponha a sua Verdade para uma versão rearranjada da velha ideologia, talvez saudoso de um passado recente, em que sua credibilidade e legitimidade pareciam mais bem garantidas. E assim procedem ainda que o próprio campo já tenha problematizado e questionado a efetividade de tal ideologia para narrar a Verdade. Como já foi dito, a perspectiva da objetividade foi e é desconstruída continuamente tanto na academia quanto pelos próprios jornalistas em sua lida diária. Entretanto, parece persistir uma concepção de que, no fim do dia, a verossimilhança da narrativa jornalística está na capacidade técnica, formal e social do jornalista de ser, senão transparente, pelo menos compromissado com a transparência. A verdade nua e crua, a verdade como ela é, ou, numa formulação que apenas parece distinta, a opinião abalizada pelos fatos. Não é a mesma verossimilhança que busca, por exemplo, o romancista em sua obra. Desses dois, o romancista é o que mais livre está do peso da transparência; sua verossimilhança consiste principalmente num jogo íntimo de lógicas, de disposições entre personagens e atos, de coerência entre similitudes. Como afirma Alfredo Bosi:

Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar, no caso do romance histórico, ou do romance realista do século passado, nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados (BOSI, 2013, p. 224).

Há um acordo prévio de que os fatos narrados não são “reais”, e por isso a verossimilhança, que o leitor ainda assim busca e espera, se desloca para as qualidades técnicas, estilísticas e estéticas da própria narrativa. O leitor ainda quer ser convencido da “verdade” daqueles fatos, mas tal verdade corresponde, agora, a uma aproximação abstrata entre leitor e personagem, que coloca entre parêntesis o “real” para questioná-lo e recriá-lo. Daí a possibilidade de um romance de ficção científica ou um conto fantástico, por mais fabulosos que sejam, constituírem mundos ordenados e coerentes, portanto verossímeis. Sodré, ao debater os limites entre gêneros jornalístico e literário, recorda que o “acontecimento literariamente narrado”, embora seja uma prática social tanto quanto o acontecimento jornalisticamente narrado, possui uma forma que “não é em si mesma sociodiscursiva, no sentido de obrigar-se por inteiro às regras da comunicabilidade linguístico-comunitária, predominantes no contexto espacial e histórico, em que se produz, consome e circula o texto.” (2009, p. 143). Em outras palavras, o valor de realidade de um romance não é equivalente ao de uma notícia. Bosi sugere que, pelo menos nessa perspectiva, o romancista não mentiria nunca. Isso, contudo, tem a ver com o leitor, e não com o romancista; é ele que demove, como base fundamental da relação, o conceito de mentira dentro da narrativa fictícia. Ainda assim, um leitor de literatura fantástica pode se sentir traído caso o romancista escreva que vampiros brilham ao sol quando isso não havia sido determinado pelas convenções narrativas sobre vampiros. Talvez a principal diferença entre a verossimilhança do romance e da notícia seja de cunho sociocultural. Ela estaria nos acordos realizados entre autor e seu público e só depois nas estruturas internas de seus textos. Tanto Terry Eagleton (2006) quanto Jonathan Culler (1999), nas introduções de seus manuais de teoria literária, concordam que é preciso o aval de certos grupos sociais para classificar este ou aquele texto como literário. Se esse grupo é a sociedade em sentido mais amplo, ou se são as pequenas vanguardas muradas e altamente elitizadas, o interessante é que precisamos compactuar crenças profundas se quisermos definir conceitos profundos. Ou, nas palavras de Eagleton:

Podemos discordar disso ou daquilo, mas tal discordância só é possível porque partilhamos de certas maneiras ‘profundas’ de ver e valorizar, que estão ligadas à nossa vida social, e que não poderiam ser modificadas sem transformarem essa vida (EAGLETON, 2006, p. 15).

Culler ainda nos alerta para possíveis essências distinguíveis nos próprios textos, e que podem nos oferecer balizas quando quisermos distinguir o que é “verdadeira” literatura e o que não é. Ajudar-nos-ia a entender, quem sabe, porque Homero atravessou os séculos, e o que em Machado de Assis produz em tantos leitores aquela mesma sensação de excelência no uso da palavra escrita. Mas o foco da nossa reflexão é outro: se o debate conceitual do que seria jornalismo ou literatura ocorre com alguma facilidade sem que os modos de vida sejam diretamente transformados, coisa diferente pode acontecer quando os conceitos em debate são o de verdade e mentira, fato e ficção. É esse debate que parece compor o fundo das discussões sobre como as narrativas contam o que acontece. E uma diferença primordial entre um romance e uma notícia reside nos tratos feitos pelas partes envolvidas sobre coisas que não estão nem no romance e nem na notícia. Isso talvez se deva a um aspecto simples que Walter Benjamin localizou, e que para ele constituía o decreto de morte da própria narrativa.

Narrar e viver

Em sua análise da obra do escritor russo Nikolai Leskov, Walter Benjamin sugere que a arte de narrar está em processo de extinção no mundo moderno. Para ele, as condições sociais, materiais e técnicas da sociedade ocidental na primeira metade do século XX concorreriam para a morte do narrador e para sua lenta substituição por outras formas de contar a vida. Principalmente, Benjamin aponta a transição de narrativas pautadas na oralidade para narrativas pautadas no texto escrito. Ele registra certa dificuldade de seus contemporâneos para narrar “alguma coisa direito”. Causaria embaraço, desconforto, o convite para contar uma história. Tais seriam evidências cotidianas de que o homem moderno se apartaria e se distanciaria da figura do narrador: “Esta distância e este ângulo nos são prescritos por uma experiência que quase todo dia temos ocasião de fazer. Ela nos diz que a arte de narrar caminha para o fim” (BENJAMIN, 1983, p. 57).

Mas quem seria, a princípio, esse narrador, e o que seria essa arte de narrar cujos derradeiros momentos testemunharam nossos antepassados do século XX? Que “faculdade” de trocar experiências é essa que, para Benjamin, cantaria seu canto do cisne nas atrocidades da Primeira Guerra Mundial? O autor responde: “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores” (BENJAMIN, 1983, p. 58). Portanto, se os narradores se extinguem, será porque sua fonte primária também desaparece; ou seja, o narrador que morre é aquele para quem contar histórias é uma vivência social, imediata, coletiva e artesanal. Benjamin o sintetiza em duas figuras arquetípicas: o lavrador e o marinheiro, as vozes ancestrais da terra e do mar, dos anciões e dos aventureiros. Os que contam histórias exóticas das terras distantes que visitaram; mas também os que desfiam minuciosamente as regras da casa, os ritos da tradição, da tribo, da lavoura. Benjamin não nos fala de qualquer narrador, mas de um específico: aquele cuja base da narrativa é oral e coletiva. Mesmo os narradores que escrevem são grandes quando sua escrita “menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos” (Idem, 1983, p. 58).

Tanto o viajante que conhece terras exóticas quanto o velho sábio que conhece os segredos da tradição possuem em suas narrativas o peso da experiência (*Erfahrung*). Para eles, assim como para Sherezade, narrar é viver. É assim também para aqueles que escutam – para a comunidade de ouvintes – porque escutam enquanto vivem e depois narram enquanto vivem. Na oralidade, a experiência de narrar gera em si laços sociais que confirmam a veracidade do narrado. O narrado está impregnado em quem narra. O advento do livro é que primeiro sugere às sociedades a opção de uma narrativa separada da vida (pelo menos na ideia de vida direta, vida como experiência empírica imediata). Ou ainda, a criação da leitura como um momento do indivíduo consigo mesmo, apartado dos outros e das realidades inscritas no que ele lê:

O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar (BENJAMIN, 1983, p. 60).

Essa é uma mudança importante, que Benjamin não atribui a eventos únicos, mas a um processo lento e longo de transformação das formas de narrar. Um ponto crucial desse processo é o advento da imprensa a partir do século XVI. Com a proliferação dos livros, e o vagaroso, mas gradativo, aumento dos leitores, a percepção do ato de narrar se distancia mais e mais da percepção do ato de viver. Isso porque, se antes o próprio narrador era o lastro daquilo que contava, agora o narrador-escritor se transforma numa entidade distante, oculta na narrativa e protegida por ela. São necessários outros lastros, outras garantias, para a verossimilhança da narrativa. Uma delas estaria na própria sacralidade do texto, visto desde os egípcios como uma arte de conexão entre homens e deuses. O que está escrito resiste ao tempo; seria, portanto, de natureza eterna. O livro ditado pelo santo homem, copiado pelos monges, guarda uma verdade tão perene quanto a madeira, as pedras, o material físico no qual palavras são gravadas. Ou mais que isso: tão perene quanto a divindade que inspirou aqueles poucos homens capazes de escrever e ler. Oculta-se nessa sacralidade um resquício do narrador oral que conta o que viveu ou ouviu. Mas e quanto ao livro publicado em série pelas mãos de um simples mercador? E os jornais? E as revistas? A imprensa dessacraliza o livro e cria para a sociedade um impasse: como legitimar a narrativa da vida agora que quem narra não é o homem santo ou o sábio? Narrar e viver se tornaram coisas distintas, e distantes. Como então ter certeza de que aquilo que leio corresponde a aquilo que aconteceu?

Quem? Onde? Quando? Como? Por quê?

A forma como o jornalismo moderno, especialmente aquele idealizado na primeira metade do século XX, tentou resolver esse impasse foi criando um método de averiguação e adaptando alguns recursos retóricos de discurso que confirmassem neles mesmos a veracidade do narrado. Isso ele pegou emprestado de, pelo menos, duas fontes: 1) no aspecto técnico, da retórica clássica, tanto dos sofistas gregos quanto da oratória romana, reconfigurada pelo pragmatismo norte-americano na máxima dos *five W and one H*. 2) no arcabouço mítico-cultural, da concepção iluminista e empirista de ciência, ou seja, da crença de que, seguindo determinado arranjo metódico de ações, e determinada forma ritualizada de observação e expressão, seria possível narrar exatamente o que

acontece. Foi assim que os primeiros cientistas criaram sua ideia de *fato científico* e seus *laboratórios*. Já nos dirá Latour (2013) que nisso reside a base constitutiva do que significa ser moderno. Entre outras coisas, ser moderno significa acreditar no *laboratório*. Ou seja, significa crer que a observação presencial de um fenômeno artificialmente reproduzido num ambiente isolado e artificialmente construído pode nos dizer como funcionam os fenômenos espontâneos que ocorrem em ambientes não isolados e não artificiais:

Os fatos são produzidos e representados no laboratório, nos textos científicos, admitidos e autorizados pela comunidade nascente de testemunhas. Os cientistas são os representantes escrupulosos dos fatos. Quem fala quando eles falam? Os próprios fatos, sem dúvida nenhuma, mas também seus porta-vozes autorizados (LATOURE, 2013, p. 34).

Os resultados observados dentro do laboratório se tornam, para o cientista, passíveis de se expandirem para tudo que está fora do laboratório, a partir do processo indutivo de construção de conhecimento. De tal percepção derivaria, com o tempo e a difusão dos dogmas científicos, duas sensações muito caras ao nosso senso-comum: que a natureza se revela àqueles que a observam e que Verdade é aquilo que pode ser verdade experimental para o maior número de pessoas. Percebe-se então que o antropólogo Latour, desafiando a teoria do espelho, propõe que não apenas as notícias, mas também os fatos são socialmente construídos.

Ora, dentro dessa perspectiva, se procuramos formas de narrar *exatamente* o que acontece, é porque acreditamos que narrar e viver são coisas diferentes, que o fato foge ao observador, que a natureza externa à cognição humana é selvagem e passível de domesticação. Enfim, que é possível narrar *não exatamente*. Essa seria a base do conceito geral de *fato*. E também, sugerimos aqui, uma base do conceito moderno de *testemunho*. O fato é o fenômeno que, dentro de uma dada experiência, pode ser comprovado por todos aqueles que objetivamente a compartilharam. Se a experiência é feita por um grupo especializado e ritualizado, seguindo esse ou aquele método criterioso (sejam cientistas num laboratório, médicos num hospital ou jornalistas na busca pela notícia), então os que comprovam o fato na verdade deixam de existir – eles “silenciam” – porque quem fala por eles é o próprio fato. O fato científico é o objeto que fala: é o número, o dado, que o

cientista colheu de suas máquinas “inertes”, de suas ferramentas inconscientes, neutras e, por extensão, de seu método não subjetivo.

A invenção do laboratório é, para Latour, a metáfora mais significativa para nos mostrar como as nossas sociedades se afeiçoaram à percepção de um mundo que resiste à subjetividade humana, e ao qual só chegamos quando também nos objetivamos. Contra fatos, não há argumentos, dirá o senso-comum. E a testemunha (*testis*) é aquela por quem falam os fatos e, portanto, cuja fala não é argumentativa, mas objetiva. A testemunha pertence, em tese, ao pequeno grupo que compartilhou a experiência, à pequena elite chamada por Latour de “representante escrupulosa dos fatos”. Testemunho e fato se assentam, assim, em dois lados de um paradoxo: enquanto a ciência empirista afirma que os objetos *resistem* aos sujeitos, a testemunha insiste que objetos e sujeitos podem se misturar. Ora, a testemunha de um crime, o sobrevivente da atrocidade, aquele cuja narrativa se legitima pelo que viveu, não é simples representante do fato vivido, “comunicador desinteressado” do que viveu, mas é, de certa maneira, parte dele. Ela se tornaria quase um *fato* que fala. Sua subjetividade, seus sentidos, sentimentos, medos, interpretações, são compreendidas como algo que paradoxalmente a tornam mais objeto que sujeito, porque escancaram sua ligação intrínseca com o fato, o evento, a objetividade do “mundo real”. Muito de sua legitimidade está mesmo na materialidade: no corpo, na cicatriz, no trauma, no impedimento, ou seja, no rastro deixado pela vivência. Em menos palavras, no testemunho, sujeito e objeto se confundiriam necessariamente.

Mas, contrariando essa confusão necessária, as mudanças paradigmáticas pelas quais passou o jornalismo ocidental no início do século XX apresentaram uma concepção de jornalismo e de sociedade na qual 1) sujeito é o oposto de objeto, natureza é o oposto de civilização, ficção é o oposto de realidade, mito é o oposto de fato, e opinião é o oposto de informação ; 2) a garantia de que uma narrativa se encontra no lado “certo” desse jogo de opostos reside num conjunto ritualizado de formas de agir e falar chamado método científico, método jornalístico, método histórico, ou simplesmente método; 3) as narrativas se desprenderam de seus narradores e circulam com certa autonomia pelo ambiente social. Afinal, é apenas num mundo em que boa parte das experiências ocorre de forma mediada que a experiência imediata pode adquirir seu significado de “realidade

mais real”. Em outras palavras, é para pessoas entulhadas de mediação que a experiência imediata, física e viva, ganha sua aura mítica.

Tal método de averiguação e narração sintetiza um novo tipo de relacionamento entre quem conta alguma coisa e quem escuta (ou lê, ou assiste). Benjamin chama esse novo tipo de *informação*, e o contrapõe à narração:

A informação, porém, coloca a exigência de pronta verificabilidade. O que nela adquire primazia é o fato de ser ‘inteligível por si mesma’. Frequentemente ela não é mais exata do que fora a notícia de séculos precedentes. Mas ao passo que esta gostava de recorrer ao milagre, é indispensável à informação que soe plausível (BENJAMIN, 1982, p. 60).

A informação é uma parcela de conhecimento “inteligível por si mesma”, ou seja, ela oferece ao leitor a sensação de que *pode compreender o mundo apenas por entender um texto sobre o mundo*, porque o texto configurado como informação nos ensinaria a verdade prescindindo da própria experiência. Para Benjamin, essa concepção de conhecimento difere do que seria a narrativa épica anterior porque cria uma abordagem solitária do mundo. Saber não é mais compartilhar, nem construir a memória em que se está mergulhado junto dos outros que contam e escutam, mas é ler num pedaço de papel uma exegese de sabedoria prontamente aplicável e imediatamente descartável.

Há alguns problemas nessa contraposição benjaminiana entre informação e narrativa. A mediação das mensagens certamente mudou, e de maneiras profundas, a narrativa e seus narradores, mas o texto informativo ainda é uma produção social e coletiva: lemos para comentar uns com os outros; ouvimos as notícias e conversamos sobre elas, ou repetimos nossas narrativas favoritas; compreendemos uma notícia pela rede de compreensões que compartilhamos com outras pessoas. Ainda acreditamos coletivamente na informação, e esperamos que ela nos seja oferecida por alguém legitimado pelos grupos sociais que consideramos capazes. No fim, voltamos à questão dos tratos entre autor e leitor. A autoridade do jornalista de construir a informação baseia-se num trato que reza o seguinte: *você, leitor amigo, não estava no local do crime, mas nós falamos com quem estava e seguimos o método ideal para transparecer o fato. Nós*

perguntamos: Quem? Onde? Quando? Como? Por quê? E ainda ouvimos os dois lados da história!

Quem? Onde? Quando? Como? Por quê? A objetividade não resiste a uma tentativa contemporânea de reflexão. Trata-se, quase sempre, de uma escolha do que aconteceu e do que merece ser recordado, bem como de uma escolha dos modos de concatenar tais acontecimentos para construir significados. Que aspectos regulam essas escolhas dos jornalistas? Em seu trabalho de reconhecer, selecionar, hierarquizar e dispor de acontecimentos para transformá-los em notícias, os jornalistas estão submetidos a diversas formas de regulação. Wolf (2008) define noticiabilidade como o “conjunto de elementos por meio dos quais o aparato informativo controla e administra a quantidade e o tipo de acontecimentos que servirão de base para a seleção das notícias.”. Ela significa, portanto, um processo vinculativo entre acontecimento e notícia, ao mesmo tempo uma dinâmica de seleção e hierarquização de sentidos. Mas isso não indica necessariamente que a ideia de separação entre sujeito e objeto, de apagamento do narrador em benefício do narrado, do antagonismo entre opinião e informação, ou seja, não que os mitos jornalísticos tenham desaparecido por completo; eles, ou sua descendência, ainda ecoam de maneira direta e indireta no fazer jornalístico. Há, entretanto, uma ramificação e um enriquecimento das possibilidades de comunicação, dos formatos e meios, atribuídos aos avanços tecnológicos, mas também à transformação de certas ideologias e ao nascimento de outras. De qualquer modo, não nos parece temerário sugerir que o jornalista ocidental contemporâneo, independentemente da plataforma que utilize, ainda considera a questão da mediação como algo de grande importância em sua profissão. Mediar, ou seja, fazer a ponte entre o fato e o público, contar o que aconteceu a alguém que não esteve fisicamente presente, e inserir-se, assim, no problema do testemunho.

E se o jornalista...

Mas o jornalista é uma testemunha? A tradição de manter correspondentes internacionais, ou de mandar jornalistas para as guerras ou portas de cadeias sublevadas, parece indicar que sim. Pelo menos parte da legitimidade do texto jornalístico também se baseia na ideia de *narrar o que se vive*. Outro indício é a prática de fazer os repórteres vivenciarem na pele as experiências, o que nos lega o pitoresco *hall* de jornalistas das

grandes emissoras de TV que provam comidas exóticas, que se disfarçam de mendigos e vivem dois dias nas ruas, que pulam de paraquedas ou transparecem medo legítimo ao falar de dentro dos tiroteios ou ao som das bombas. São práticas financeiramente eficazes, pois bem servem às empresas jornalísticas na luta por audiência, mas há nelas uma resistente sensação de artificialidade; afinal, o jornalista é uma testemunha inserida no fato. O fato não o engoliu de surpresa com a força de sua complexidade selvagem e depois o regurgitou como sobra dessa mesma complexidade. O fato não o produziu, como as guerras e os massacres produziram seus sobreviventes, seus testemunhos, suas vítimas. Sua condição testemunhal é uma escolha, e o jornalista se coloca como uma testemunha profissional. Não é o marinheiro benjaminiano, cuja narrativa é ação da própria vida sobre ele e os outros, mas o cientista de Latour, debruçado sobre o acontecimento em seu laboratório, e investido da responsabilidade de mediar a natureza e a humanidade, a verdade e a mentira, o público e o mundo. Nesse caso, o estranho paradoxo dos modernos, apontado por Latour, se escancara em suma forma mais exótica: a subjetividade do jornalista-testemunha é exatamente a sua objetividade. As emoções, sentimentos, percepções e reações físicas a que ele está exposto – e que ele explora com insistência e orgulho, tornando-se melhor do que o “jornalista de internet” (aquele que não sai da redação) – enfim, a “subjetividade” apregoada e enobrecida em sua prática jornalística é, no fundo, a reafirmação da ideia da testemunha como objeto do fato. É a sua maior objetividade; a reificação máxima de um sujeito cuja legitimidade reside nas marcas, traumas e reações que o fato atravessa em seu corpo. Sua subjetividade é sua transparência – é seu desaparecimento como estruturador do real e ressurgimento como imitador do real.

A proximidade do “fato real” imanta a testemunha com sua força magnética, transformando-a num ente mimético desse fato – num ícone (a partir da perspectiva semiótica de ícone como signo que se relaciona ao significado por semelhança direta). Se a vítima, o sobrevivente, tem para com o fato uma relação mais próxima ao indiciário – ou seja, ele é uma extensão, uma decorrência do fato – o jornalista quer se colocar conscientemente numa relação icônica: ele quer substituir o fato, ser seu sentido vicário, sua imitação em menor escala. Ele força sua produção para depois usar seus efeitos como substituto do fato. O jornalista não se coloca como uma testemunha que é a continuação do fato, mas que é sua reprodução integral, em escala menor, em dose única e passível de

ser consumida. Poderíamos supor que uma testemunha profissional e vicária como o jornalista seria a condizente com uma sociedade segmentada e mediada como a nossa. Uma sociedade em que a experiência de vida ocorre trespassada por narrativas de narrativas, por reflexos e *remakes* de velhos reflexos e *remakes*. Onde indivíduos desconhecem seus vizinhos de apartamento, mas se emocionam profundamente com as histórias de celebridades em outro continente, porque elas garantem uma *sensação de vida* que seria a vida em si, em detrimento do silêncio esvaziado de suas existências imediatas. Uma sociedade assim talvez só aceite testemunhas profissionais, cujas narrativas da vida se constroem cuidadosamente para *imitar* a vida em si, e não para continuá-la. A testemunha nessa sociedade é quista por seu potencial capacidade de fazer o outro sentir a vivência alheia como sua, de trazer-lhe o artifício da experiência imediata a partir de sua repetição icônica, enfim, de imitar a vida numa pequena e condensada reprodução da vida em si.

Mas e se o romancista...

Primo Levi, escritor sobrevivente de Auschwitz, hesita em chamar sua narrativa testemunhal de romance, mas sabe definitivamente que ela não é uma notícia. Ele não se vê como correspondente de guerra, tampouco como historiador. Desenvolve uma narrativa que procura se debruçar sobre o próprio escritor, sobre espaços que consideramos íntimos e impenetráveis, como a memória, a sensibilidade, a culpa. Ao invés de se colocar como a voz do objeto, transforma-se em sujeito à procura da voz. E mais: é sujeito à procura da voz reflexiva – as ações são feitas e recaem sobre ele. Ainda é possível reconhecer, em alguns de seus escritos, traços da testemunha-objeto dos cientistas – na forma como Primo Levi às vezes encara a narrativa como uma indicadora da experiência, e não como parte dela – mas, em geral, a narrativa de Primo Levi é uma reflexão sobre o próprio ato de narrar, e nisso se subjetiva.

Como romancista, Primo Levi não se quer arauto da verdade. Contudo, ele invade o espaço que os tratos com o leitor haviam supostamente proibido, trespassa as fronteiras, pula a cerca. Ele justifica que não poderia fazer diferente, uma vez que é testemunha e só pode falar daquilo que testemunhou; mas com isso, talvez amenize o fato de que ser testemunha significa, no nosso contexto, aceitar o trato contraditório mas

primordial da nossa era, aquele que divide sujeito do objeto e, ao mesmo tempo, permite sua reaproximação pela objetivação do sujeito como mimese transparente do objeto – que faz da testemunha objeto e do fato sujeito. Sua autoridade num mundo mediado é a experiência imediata. Tal autoridade lhe é outorgada pelos tratos simbólicos com o leitor – é para o leitor que a experiência testemunhal torna a narrativa mais interessante ou mais relevante. É o leitor que quer ouvir o sobrevivente, o marinheiro, o que voltou da guerra, por acreditar que a proximidade com o monstro marca a alma e o corpo dos homens. Agora, o romancista não pretende se esconder sob as formas e métodos com que historiadores e jornalistas garantem sua objetividade. Pelo contrário, ele continuamente coloca em xeque sua capacidade de narrar. Segue assim o caminho oposto ao do jornalista e vai, ponderadamente, apontando onde e como sua narrativa da vida falha:

Quero examinar aqui as recordações de experiências extremas, de ofensas sofridas ou infligidas. Neste caso atuam todos ou quase todos os fatores que podem obliterar ou deformar os registros mnemônicos: a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói, ou pelo menos perturba [...] (LEVI, 2004, p.20).

Ele não quer ser a voz neutra do objeto, embora se permita apresentar como resultado imediato desse objeto. Vejam como a “recordação do trauma [...] é também traumática.” Ou seja, há uma relação de mimese, de extensão ou de consubstancialidade entre a narrativa e a experiência. Narrar é viver! - grita Todorov do fundo da plateia. Poderíamos estendê-la *ad infinitum* dizendo: a recordação da alegria é também alegre, a recordação da tristeza é também triste, a recordação da vida é também viva. Mas vejam como Primo Levi atribui exatamente a essa semelhança aquilo que torna a narrativa falha. A consubstancialidade entre narrar e viver é um dos fatores que “podem obliterar ou deformar os registros mnemônicos” (LEVI, 2004, p.20). Quanto mais identificada esteja a testemunha com sua experiência, menos ela seria confiável. A alegria deforma a recordação da alegria, a tristeza deforma a recordação da tristeza, a vida deforma a recordação da vida. Primo Levi realmente quebra o trato da forma, mas parece devoto do mesmo dogma dos *velhos* jornalistas: ele é um marinheiro que fala como cientista.

Uma defesa é necessária. Este mesmo livro está embebido de memória: ainda por cima, de uma memória distante. Serve-se, portanto, de uma fonte suspeita, e deve ser defendido contra si mesmo. Daí que tenha mais considerações do que lembranças, se detém de boa vontade mais no estado das coisas tal como é hoje do que na crônica retrospectiva (LEVI, 1989, p. 29).

A memória é inimiga da narrativa em um mundo dividido entre sujeito e objeto, entre fato e ficção. Assim, o romancista-marinheiro-cientista previne seu leitor para a latente traição que existe em sua narrativa – essa traição seria exatamente a incapacidade do sujeito de se tornar porta-voz neutro do objeto. De apassivar-se, de objetivar-se, de narrar ao leitor a imagem icônica, a pequena réplica do que aconteceu. Uma preocupação que pertence, em geral, aos tratos de jornalistas e historiadores com seus leitores, e não dos romancistas. Esse trato, portanto, o romancista quebra: ele vai narrar o real, que, pelo regulamento, exige ferramentas de historiadores e jornalistas. Mas ele o faz com o adendo de sua própria falibilidade – transportada, no caso de Levi, para a falibilidade da memória – e é aí que reafirma o trato mais profundo, contraditório e belo, que é aquele segundo o qual toda objetividade é subjetiva, toda ficção é fato, toda opinião é informação.

Mas e quanto à linguagem subjetiva, à recusa de seguir os métodos históricos ou jornalísticos de contar as coisas? E quanto à importância e à atração inegáveis do leitor pelo sentimento, pela emoção, por todas as tonalidades do lado não objetivo do mundo, e que tornam o testemunho muito mais crível que as notícias de jornal e os livros de História? Bem, basta zapear pelos jornais e ver como as grandes reportagens editam as informações com todas as técnicas da narrativa cinematográfica. Ou basta recordar como Truman Capote já noticiou a chacina de Holcomb usando o método jornalístico de apuração e o método literário de narração. Já nos dirá Bosi (2013), diplomaticamente:

Teria chegado o momento de acabar com essa pesada e canônica tradição segundo a qual a literatura é literatura, linguagem de comunicação é linguagem de comunicação, e realizar, performativamente, a identidade profunda de ambas as atividades (BOSI, 2013, p. 226).

Ninguém dirá que os tratos entre jornalistas e público, ou entre romancistas e público, são seguidos à risca na voluptuosidade da vida real. Talvez nunca tenham sido. Isso não significa, entretanto, que eles não existam como potência simbólica e não

influenciem pragmaticamente os julgamentos do senso-comum, ou mesmo dos especialistas. É difícil mensurar o quanto, para o leitor confortável em sua sala, o apelo literário de Primo Levi se deve ao aspecto não literário dele ter vivido fisicamente Auschwitz, dele ter sido um observador presencial e, num mundo de narrativas mediadas, um legítimo mediador. Tanto é que o próprio Bosi demarca suas distinções entre literatura e história a partir de dualidades tais como regime de ficção e regime de não ficção, consciência testemunhal e consciência autoral, vivido e imaginado. Ou seja, ele tampouco foge do trato maior que fizemos para criar nossa concepção de mundo: o trato de que objetos e sujeitos são coisas tragicamente distintas; que, por derivação disto, ficção é o que fazemos subjetivamente, e não ficção objetivamente. Bosi não foge do trato, mas termina seu ensaio com um oxalá: “O futuro vai nos dizer se essa consciência já acabou e se, efetivamente, já entramos em outro paradigma pelo qual já não haveria distinções nem fronteiras ente ficção e não-ficção” (BOSI, 2013, p. 234).

Mas quando o diretor do filme hollywoodiano insere no prólogo de sua obra a frase cada vez mais recorrente “Baseado em fatos”, e o espectador por conta disso redobra a sua comoção diante da história, de certa forma ele se adianta à expectativa de Bosi. E, com a mesma empáfia despreziosa dos marinheiros e dos lavradores benjaminianos, ele permite que sua plateia se esqueça das diferenças entre narrar e viver. Ele faz, grande golpe de mágica da vida indomável, com que os tratos e paradigmas sejam todos embaralhados e redistribuídos, como as cartas de tarô na mesa da cartomante. (Narrar é viver! - grita Todorov no fundo do cinema). Contra as distinções de jornalistas, romancistas, historiadores, testemunhas e mentirosos, quem sabe o recurso já desgastado do diretor hollywoodiano coincida com a conclusão do antropólogo Latour: *jamais fomos modernos!* Jamais respeitamos de fato as distinções e fronteiras entre ficção e não ficção. Como nas lendas dos antigos, talvez nossas narrativas sejam todas testemunhais: não dos fatos em si, porque eles não importam, mas dos mitos que nós criamos para evitar o silêncio.

E a aurora alcançou Sherezade, que parou de falar. Dinazard disse à irmã: “Como é agradável e insólita a sua história”, e ela respondeu: “Isso não é nada perto do que irei contar-lhes na próxima noite, se acaso eu viver e o rei me preservar...” (ANÔNIMO, 2006, p. 62)

Referências

ALSINA, Miquel Rodrigo. **A Construção da Notícia**. Tradução de Jacob A. Pierce. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**. v. 1. I: Ramo sírio – introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafá Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

ANÔNIMO. **Popol Vuh**. Gordon Brotherston, Sérgio Medeiros (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2007

BENJAMIN, Walter. **O Narrador, Observações sobre a obra de Nikolai Leskow**. 2. ed. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BOSI, Alfredo. As fronteiras da literatura. In: BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 32, 2013.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LÖNNROT, Elias. **Kalevala: Poema Primeiro**. Tradução de José Bizerril e Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 6. ed. ampl. Tradução de Maria Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013

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

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são**. 2 ed. Florianópolis: Insular, 2005.

WOLF, Mauro. **Teoria da Comunicação de Massa**. 7. ed. Barcarena; Portugal: Editorial Presença, 2002.