

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 14, Número 2, maio-ago. de 2020
Submetido em: 14/04/2020
Aprovado em: 06/05/2020

A personagem no jornalismo narrativo: empatia e ética

The character in narrative journalism: empathy and ethics

Marcio SERELLE¹

Resumo

Neste artigo, investigo a condição da personagem no jornalismo narrativo, tributária do realismo. A dignificação da vida ordinária e a interpenetração entre indivíduo e contexto são aspectos dessa genética. Ambas as personagens, a desse jornalismo e a do romance, proporcionam adesão afetiva com a narrativa, mas seu estatuto implica distâncias éticas. Na reflexão sobre as diferenças, identifico o limiar em que a personagem do jornalismo, atada à pessoa, se separa da personagem de ficção ao mesmo tempo em que mantém com esta vínculo na linguagem. Proponho pensar a personagem no jornalismo narrativo como ser bifronte, cuja face representada é uma redução que exerce pressão e efeito sobre a outra face empírica. A relação entre as faces é uma questão ética para jornalistas no tratamento narrativo da personagem.

Palavras-chave: Personagem. Jornalismo Narrativo. Empatia. Ética. Realismo.

Abstract

In this article, I investigate the status of the character in narrative journalism, which depends on realism. Such genetics include the dignification of ordinary life and the interpenetration between the individual and the context. Both characters, that of journalism and that of the novel, provide affective adherence to the narrative, but their status implies in ethical differences. When reflecting about this, I identify journalism's character threshold as being tied to the person and separate from fiction's character, whilst maintaining a language link with the latter. I propose that we think about the character in narrative journalism as a two-faced being: the represented face stands as a reduction that puts pressure and effect on the other empirical face. The relationship between these two faces represents an ethical issue for journalists when they provide narrative treatments to the character.

Keywords: Character. Narrative Journalism. Empathy. Ethics. Realism.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas. Pesquisador do CNPq. E-mail: marcio.serelle@gmail.com; marcio.serelle@pq.cnpq.br. ORCID: 0000-0001-6124-5464.

Introdução

A personagem é elemento que permite ao jornalismo narrativo² desenvolver a empatia que vincula o leitor às experiências relatadas. A partir dela, a narrativa coloca determinada realidade “sob a pele do leitor” (SAVIANO, 2009, p. 139, tradução nossa)³. Definições de reportagem, em nosso meio cultural, reiteram esse aspecto ao enfatizarem o caráter humanizador do texto (SODRÉ; FERRARI, 1986; MEDINA, 2003). Como resume Mônica Martinez (2017), histórias de vida são o cerne do Jornalismo Literário. A narrativa jornalística humaniza a personagem quando fornece perspectiva biográfica, complexidade psicológica e contexto social ao que na cobertura cotidiana figura apenas como número ou estatística ou ainda reduzido a uma única face de personalidade que serve ao acontecimento noticiado. Nisso, a narrativa jornalística pode contribuir para a humanização também do leitor ao despertar nele características que Antonio Candido (2004b, p. 180) considera essenciais aos indivíduos, como “a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida.”

Reportagens como as contemporâneas *O nascimento de Joicy*, de Fabiana Moraes (2015), *A grande luta*, de Adriano Wilkson (2018) e *Uma história simples*, de Leila Guerriero (2015), ou ainda a clássica *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell (2003), formam-se a partir de uma ou algumas personagens principais. Outras como *As boas mulheres da China*, de Xinran (2007) ou as narrativas de Svetlana Aleksievitch (2016a; 2016b) são compêndios polifônicos delas. Mesmo uma narrativa como *Gomorra* (2008), do já citado Saviano, sobre a Camorra (ou o “sistema”, como se refere a ela o autor, dado o enredamento da máfia na região da Campania, sul da Itália), alcança mais vivacidade quando realiza a passagem do estrutural para o microcosmo da personagem.

De origem literária e teatral, a personagem é elemento narrativo intermediário, comum ao cinema, aos *games*, aos quadrinhos, entre outras formas de expressão. Não é raro que migre, por meio do fenômeno da adaptação, de uma mídia à outra, o que contribui

² A expressão jornalismo narrativo designa, neste artigo, um conjunto de textos jornalísticos (do perfil, da grande reportagem em jornal ou revista, do livro-reportagem, entre outros formatos) que exploram mais densamente recursos usualmente atribuídos à prosa literária. No relato do fato, esses textos tratam a informação articulada a histórias, com ênfase no desenvolvimento de enredos e de outros aspectos do discurso narrativo, que tornam sensíveis a voz do narrador, seus procedimentos e prerrogativas.

³ No original: “sotto pelle al lettore”.

para perpetuá-la narrativamente (HUTCHEON, 2006). Sobre as personagens de ficção literária, Umberto Eco (2013) assinala que algumas delas são “flutuantes” e podem descolar de suas “partituras” originais e se tornarem tão socialmente presentes que podemos conhecê-las mesmo sem ter lido as obras em que foram criadas.

O termo personagem possui, ainda, referências na sociologia, notadamente na analogia teatral de Erwin Goffman (2014) acerca do cotidiano. Goffman considera que representamos papéis no dia a dia para pessoas que, em nossas interações, constituem o público ao mesmo tempo em que desempenham suas próprias personagens. Na citação que faz de Robert E. Park, Goffman descreve o processo em que um indivíduo nasce e assume um caráter (em inglês, a palavra caráter e personagem é a mesma: *character*). “[...] [T]odo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel” (PARK, 1950, p. 250 citado por GOFFMAN, 2014, p. 31). Nascemos, colocamos uma máscara e nos tornamos pessoa e personagem. Logo, o exercício do cotidiano é também o da personificação ou prosopopeia (do grego, colocação de máscara).

A personagem transita entre as séries discursivas da ficção e do fato, no que consiste parte da dificuldade de discuti-la no jornalismo. O pensamento teórico acerca da categoria é bem mais desenvolvido no tratamento da ficção. Pode-se partir, como farei, desse conhecimento, porém, assim como em questões relacionadas ao documentário, chega-se a um limite ético. Diferentemente da personagem de ficção, que, como Terry Eagleton (2013) afirma, vive apenas no texto, conquanto possa circular no imaginário social, a personagem no jornalismo é também pessoa, possui ou possuiu existência na realidade imediata para além da narrativa, e pode ter a vida ou a memória sobre ela afetada pelo relato. A personagem no jornalismo narrativo é, como na ficção, posta de pé por meio da linguagem – assim, ela é também um “arranjo de marcas pretas em uma página” (EAGLETON, 2013, p. 45, tradução nossa)⁴ –, contudo, sua construção é regrada por uma realidade externa à narrativa – ela possui um equivalente na vida real (MALCOLM, 2011) –, o que implica um tipo de responsabilidade para com o outro da qual a ficção está desobrigada.

⁴ No original: “[...] pattern of black marks on a page”.

Isso posto, este artigo visa discutir a formação da categoria personagem e seu uso no jornalismo narrativo. Privilegia dois aspectos: a força empática da personagem e a ética de sua representação no jornalismo. O texto possui três partes além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, recupero etimologicamente o termo personagem e seu correspondente em língua inglesa, que indica a orientação individualista do ser ficcional no desenvolvimento das formas literárias. Discuto como a concepção de personagem no jornalismo narrativo é tributária do realismo tanto em aspectos técnicos de composição quanto na forma como a vida narrada articula-se criticamente ao contexto. O próximo segmento refere-se à empatia, como a faculdade de projetarmo-nos em sentimentos experimentados pelo outro. Busco, ainda que brevemente, caracterizar esse impulso e identificar as razões de sua valorização como condição de formação moral e solidária tanto na literatura como no jornalismo, assim como apontar críticas a essa forma de engajamento afetivo. Na terceira seção, a partir de questões atinentes à representação, às passagens entre pessoa e personagem, identifico uma instância ética em que a personagem do jornalismo narrativo, assim como a do documentário (SALLES, 2005), se afasta da de ficção. Proponho abordar essa personagem como um ser bifronte, cuja face representada é sempre uma redução que, com pouca autonomia de existência, exerce pressão e efeito sobre a outra face empírica. Para isso, estabeleço, por meio de reportagens e reflexões de repórteres, analogias entre personagens no jornalismo, na fotografia e no documentário.

A singularidade como rastro da crítica social

O percurso histórico da personagem é o de uma sociedade orientada para o individualismo. Do herói épico ou trágico, sustentáculo para a trama dramática que importava ao comum, a personagem de ficção atravessa longo percurso até o romance modernista, que se concentra na vida interior do ser ficcional. Evidentemente, há, na trajetória das formas literárias, laços entre indivíduo e sociedade, como a interconexão realista entre as personagens e seus contextos, de que, como veremos, o jornalismo narrativo da metade do século 20 retira suas bases.

A palavra personagem vem do latim *persona*, máscara, o papel desempenhado pelo ator. Pavis (2008, p. 285) afirma que, no teatro grego, “o ator está nitidamente

separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação, a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz”. Esse distanciamento será revertido na evolução do teatro ocidental de perspectiva burguesa e de valorização da individualidade, em que o ator passa a incorporar a personagem.

O termo em inglês, *character*, por sua vez, deriva do grego e significa, na origem, ferramenta de marcar. *Character* é, em consequência, um sinal que distingue. No século 17, passou também a significar o caráter de uma pessoa, as qualidades mentais e morais que definem um indivíduo. *Character* desloca-se, portanto, de um traço peculiar para representar o indivíduo como um todo, mudança que, para Eagleton (2013), está relacionada à ascensão do individualismo moderno. “Os indivíduos são agora definidos pelo que possuem de peculiar, como sua assinatura ou personalidade inimitável. O que nos distingue dos outros é mais importante do que o que temos em comum” (EAGLETON, 2013, p. 49, tradução nossa)⁵. Isso implica alteração no próprio significado da palavra indivíduo que “costumava significar indivisível” (EAGLETON, 2013, p. 58, tradução nossa)⁶, isto é, inseparável de um todo, de um contexto maior.

O romance, a epopeia da vida burguesa, como definiu György Lukács (2000), foi a principal forma mediadora das mudanças socioculturais modernas de reorientação individualista. O romance narra o “desabrigo transcendental”. A era da epopeia se caracterizava pela unidade entre herói e mundo. “O grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas) mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2000, p. 27). A forma do romance trata justamente do rompimento da totalidade e da emergência do indivíduo problemático que busca atar o sentido à vida e anseia pela comunidade perdida. Por isso, segundo Walter Benjamin (1994), o romance não possui a sabedoria da narrativa épica. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

⁵ No original: “Individuals are now defined by what is peculiar to them, such as their signature or inimitable personality. What distinguishes us from each other is more important than what we have in common”.

⁶ No original: “[...] used to mean indivisible”.

No entanto, o romance realista vinculou a seu modo indivíduo e sociedade. Não por meio da completude épica, mas pelo embate entre personagem e forças históricas e sociais que a constroem. A palavra realismo foi aplicada em sentido estético pela primeira vez no século 19 em referência à obra do pintor holandês Rembrandt (1606-1669) (WATT, 1990), que estendeu a sensibilidade pictórica a personagens e cenas antes não dignas de representação. Rembrandt rompeu ainda com o idealismo vigente no retratismo ao enfatizar rugas, estrias e outras imperfeições nas faces dos modelos. “Avesso à cosmética, acreditava que tais traços expressavam a nobreza moral do modelo, em vez de comprometê-la” (SCHAMA, 2010, 150). A obra *Boi esquartejado*, que exhibe uma peça de carne crua em um açougue, é outro exemplo dessa face de “natureza rasteira” de Rembrandt. O quadro barbariza um símbolo da Holanda, o gado, que, nas obras de pintores aderidos à aristocracia, compunha o cenário natural para cavaleiros nobres.

O realismo não deve ser, contudo, como adverte Ian Watt, reduzido ao antônimo do idealismo, a uma forma de “ver a vida pelo lado mais feio” (WATT, 1990, p. 13), mas deve ser entendido como um modo desapaixonado de apresentação e uma forma que busca relatar as experiências individuais desenvolvidas no tempo. As personagens ganham, assim, nome e sobrenome que sugerissem que eram indivíduos que podiam ser encontrados na vida imediata. Ainda que alguns nomes pudessem ser característicos e remeter, como em formas literárias anteriores, a aspectos de caráter, essa adequação não sobrepujava a função de “mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo” (WATT, 1990, p. 21).

As estratégias de particularização incluem ainda situar as personagens em cenários e entre objetos. Os objetos são intensamente explorados na prosa realista pela concepção de que, em uma sociedade em vias de comoditização, os indivíduos são mais bem representados pelas coisas que possuem. “Você não pode, os escritores realistas afirmam, representar as pessoas sem levar em conta as coisas que elas usam e adquirem para se definir – ferramentas, mobília, acessórios” (BROOKS, 1984, p. 16, tradução nossa)⁷. A descrição acumulativa das coisas é, para o autor, um aspecto definidor do

⁷ No original: “You cannot, the realist claims, represent people without taking account of the things that people use and acquire in order to define themselves – their tools, their furniture, their accessories”.

realismo e essa necessidade “de incluir e representar coisas implicará, conseqüentemente, uma inspeção visual do mundo fenomênico e um relato detalhado sobre ele – um relato frequentemente na forma do que chamamos descrição” (BROOKS, 1984, p. 16, tradução nossa)⁸. O todo para os realistas só emerge por meio do acúmulo de detalhes – logo, como compara Brooks (1994), se a metáfora é a figura de linguagem da poesia, a metonímia é a da ficção realista.

Esse “coisismo” [*thingism*] a que Brooks se refere como elemento de contraponto à sensibilidade neoclássica e definidor do realismo foi herdado pelo jornalismo narrativo como artifício de composição da personagem. Tom Wolfe (2005) disserta, em *Radical chique e o novo jornalismo*, sobre a descrição como recurso para aproximar o leitor das personagens. Por meio do registro de detalhes, como nos romances de Balzac, os jornalistas podiam demonstrar condições de vida, “no sentido amplo de todo padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse” (WOLFE, 2005, p. 55).

A descrição não serve somente à composição da personagem, pois sabemos com Roland Barthes (2004) que ela pode ser insignificante, isto é, não apontar para nenhum aspecto de caráter e possuir apenas “efeito de real”. Esse efeito, de acordo com Barthes, se dá na colusão entre significante e referente, já que o significado foi expulso dessa tríade. O exemplo dado por Barthes (2004), no início de seu texto, é o do barômetro que repousa na sala da personagem de um conto de Flaubert. O objeto nada significa; é um elemento supérfluo da descrição que apenas objetiva autenticar a cena.

No jornalismo narrativo, a descrição também pode ter função de comprovação, à diferença de que a reportagem é um gênero pertencente a uma série discursiva que não reconhece sua ficcionalidade e, nela, o efeito de real é forma de legitimação (não de verossimilhança), que nos leva a outro grau de autenticidade. “Fomos para a mesa e a garçonete trouxe o café de Gould. Servido numa caneca branca e grossa, estilo taberna, o café estava tão quente que fumegava”, descreve frivolamente Joseph Mitchell (2003, p.

⁸ No original: “[...] to include and represent things will consequently imply a visual inspection of the world of phenomena and a detailed report on it – a report often in the form of what we call description”.

40) um dos encontros com a personagem. A narrativa que registra detalhes, inclusive os insignificantes, prova que o repórter esteve na cena – como nos ensina Beatriz Sarlo (2007) acerca dos testemunhos – ou que a investigou tão exaustivamente que é capaz de dar conta dela. O modo como Adriano Wilkson (2018) descreve e narra, no livro citado, a sessão de desidratação a que é submetido, em um quarto de motel, o lutador de MMA Acácio Pequeno, indica que o repórter presenciou aquela preparação. (No livro, as fotos também contribuem nesse sentido.) Por outro lado, sabemos que Daniela Arbex (2018) não estava na cena do incêndio da boate Kiss, em Santa Maria (RS), em 2013. Mas se ela se arrisca a simulá-la com detalhes no capítulo 15 da reportagem é porque julga que sua imaginação apriorística (e não arbitrária) já está suficientemente calçada pela apuração, que é indicada no próprio texto.

A narrativa realista privilegia a circunstância e seus enredos desenvolvem-se na atualidade, em que consiste seu imediatismo e caráter de novidade, outros aspectos definidores do gênero caros à reportagem. As palavras *romance*, em inglês, *novel*, e notícias, *news*, vêm de uma mesma matriz, em que a narrativa se volta para o presente e o leitor torna-se parte da história narrada, uma vez que ela versa sobre o cotidiano (DAVIS, 1996).

Ao lado da abordagem individualizante – que busca criar personagens que escapem ao tipo e ao estereótipo – e da visão circunstancial da vida, outra característica realista importante é a linguagem referencial, que se afasta das convenções literárias mais artificiais. A tentativa é a de clarear o texto para produzir prosa acessível e, mais uma vez, impressão de autenticidade. Para Watt (1990, p. 30), a função da linguagem do romance é referencial e o gênero “funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante”.

Em face desses aspectos, é possível compreender por que novamente Tom Wolfe (2005) afirma que o novo jornalismo da década de 1960 possuiu como paradigma esse tipo de narrativa de costumes e de circunstância, abandonado pelos modernistas. Sobre a personagem realista, convém recuperar, no final desta seção, ainda que brevemente, dois pontos abertos pelo movimento e que se tornaram programáticos para o jornalismo narrativo e implicam a construção de personagens. Primeiro, a ampliação do que é digno de representação. Jacques Rancière (2009) considera que o realismo inaugurou o que o

filósofo denomina regime estético das artes, que suspendeu a hierarquia de temas e gêneros e seus modos de representação. Nele, o anônimo é “capaz [não somente] de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 47). Como escrevi em outro lugar (SERELLE, 2014), há uma relação entre a forma considerada bastarda da reportagem, por vezes taxada de subliteratura, e a vida anônima. O projeto de uma vertente dominante da reportagem foi o de iluminar personagens consideradas invisíveis socialmente e assim, como no realismo, valorizar a história do anônimo.

O segundo aspecto é o chão histórico da narrativa realista, que entrelaça personagem e contexto. Como explica Eagleton (2013), isso não significa que as personagens sejam desprovidas de vida própria e ou que sejam completamente determinadas pelas forças históricas, mas que se debatem contra essas forças na tentativa de dominar seus próprios destinos. “O romance realista tende a captar vidas individuais em termos de histórias, comunidades, linhagens de família e instituições. O *self* é visto como que incorporado a essas estruturas” (EAGLETON, 2013, p. 64, tradução nossa)⁹.

Essa passagem contínua entre sujeito e sociedade é um fundamento do jornalismo narrativo. Por meio da singularidade da personagem, o texto se aproxima daquela zona indeterminada de toda pessoa. A narrativa ressalta sensibilidades e aspectos menos previsíveis de uma psicologia, bem como pode chegar a um limite da representação em que nenhum entendimento mais é possível acerca do comportamento ou das ações da personagem.

Ao mesmo tempo, a personagem é uma representação, e como representação só pode ser colocada em pé por meio de uma simbólica compartilhada. Toda singularidade para ser representada necessita apontar para aspectos mais ou menos genéricos que reconhecemos e com os quais podemos nos identificar (EAGLETON, 2013). Para além disso, o jornalismo, como série discursiva, é uma narrativa social, não uma narrativa do indivíduo isolado. Logo, para que o relato se constitua assim, é preciso que a personagem, como no realismo, esteja exposta a um mundo que também é o nosso e a suas vicissitudes

⁹ No original: “The realist novel tends to grasp individual lives in terms of histories, communities, kinship and institutions. It is in these frameworks that the self is seen as embedded.”

(catástrofes, guerras, desigualdades, marginalizações e outras formas de precarização da vida). A personagem do jornalismo narrativo encena uma singularidade submetida a um feixe de forças sociais. Sua vida, que nos convoca empaticamente, é também o caminho para a crítica da estrutura.

Empatia

Antonio Candido (2004a) afirma, de modo bastante acertado, que, entre os elementos centrais do romance, a personagem é o que há de mais vivo. A personagem vive os acontecimentos do enredo e, em função do caráter dela, exprimem-se valores e significados. Ela “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.” (CANDIDO, 2004a, p. 54). Para Sergio Vilas-Boas (2014), o gênero jornalístico que é mais centrado na personagem, o perfil, também possui função vinculadora, pois cumpre o papel de criar empatia com o leitor. Vilas-Boas (2014, p. 274) define empatia como “a tendência a tentar sentir o que sentiria se estivesse nas mesmas situações e circunstâncias do outro; compartilhar as alegrias e tristezas do outro; imaginar as situações do ponto de vista do outro”.

Julinna C. Oxley (2011) assinala, contudo, que não há uma definição única do termo, que é abordado por vários campos disciplinares. Na revisão conceitual que realiza em estudos da filosofia, psicologia e neurociência, ela identifica diferentes definições para, depois, propor seu entendimento de empatia como uma condição em que sentimos uma emoção congruente àquela experimentada por outra pessoa, em virtude de “de algum processo mental como imitação, simulação, projeção ou imaginação” (OXLEY, 2011, p. 32, tradução nossa)¹⁰. Oxley enfatiza que a empatia, para além da mudança de perspectiva, implica dimensão afetiva, na transferência de emoção.

A função empática da personagem no jornalismo, ainda que possa persistir em algum grau, é usualmente esvaziada ou pelo menos tomada de forma utilitária no dia a dia das redações. É comum um repórter buscar personagem para matéria pré-concebida (e as redes sociais, hoje, estão cheias desses fóruns para jornalistas em que se pedem

¹⁰ No original: “[...] some mental process such as imitation, simulation, projection or imagination.”

indicações de personagens). Nesse contexto, personagem designa o sujeito que serve à realização de uma pauta, logo a complexidade humana da personagem é reduzida e ela passa a ilustrar e reforçar uma narrativa prévia, sem necessariamente desafiá-la.

O tratamento dado à personagem no jornalismo narrativo é, porém, de corte mais ambicioso. Pretende-se narrar a vida em espessura para que o texto forje um outro que o leitor não possa contornar, de que não possa se desviar. Para Roberto Saviano (2011), a tarefa do escritor é “fazer sentir aquelas pessoas” como indivíduos cuja realidade nos diz respeito. Por isso, cita a declaração de Philip Roth sobre Primo Levi. Roth afirma que, “após *Se isto é um homem*, ninguém mais pode dizer que não esteve em Auschwitz, não que não sabe da existência de Auschwitz, mas justamente que não esteve na fila para entrar na câmara de gás [...]” (SAVIANO, 2011, p. 284). Não importando se ficção ou fato, o literário, segundo Saviano, nos implica – e esta é uma diferença em relação à notícia.

O argumento de Saviano pertence a uma tradição autorreflexiva de escritores que valorizam a empatia literária com base na ideia de que a mudança de perspectiva experimentada pela incursão na vida da personagem nos ajuda a compreender melhor o outro e nos torna mais solidários. George Eliot (2009) afirmava que o maior benefício da arte é justamente a empatia por meio da expansão da experiência vicária. Como comenta Eagleton (2013, p. 75, tradução nossa)¹¹, para Eliot “a imaginação criativa é o contrário do egoísmo”, o que aproxima o artístico do ético. Eliot compara assim a informação e a pintura viva da pessoa:

Os apelos baseados em generalizações e estatísticas requerem uma empatia já pronta, um sentimento moral já em atividade; mas uma imagem da vida humana que um grande artista pode dar surpreende até o fútil e o egoísta ao chamar atenção para o que faz parte deles, e que pode ser denominado de matéria-prima do sentimento moral (ELIOT, 2009, p. 145, tradução nossa)¹².

¹¹ No original: “[...] the creative imagination is the opposite of egoism.”

¹² No original: “Appeals founded on generalizations and statistics require a sympathy ready-made, a moral sentiment already in activity; but a picture of human life such as a great artist can give, surprises even the trivial and the selfish into that attention to what is a part from themselves, which may be called the raw material of moral sentiment.”

A singularidade da personagem atua onde a generalização é insuficiente para extensão de nossa empatia. Como vimos, o jornalismo narrativo compartilha desse preceito, contudo, como narrativa social, não pode obliterar o contexto.

A discussão acerca da empatia origina-se, portanto, na ficção e da habilidade de nos identificarmos com personagens fictícias, e o tratamento filosófico do tema está intimamente ligado ao surgimento do romance (WOOD, 2012). Uma das reflexões importantes acerca da empatia no início da modernidade está na *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de Edmund Burke (2008). A obra traz a distinção entre prazer e deleite. O primeiro seria uma sensação positiva que nos afeta quando estamos em estado de neutralidade; o segundo, um tipo de alívio, de retirada de dor ou sofrimento. Burke (2008, p. 30, tradução nossa)¹³ afirma em seu tratado estar convencido de que “possuímos um grau de deleite, que não é pequeno, nos infortúnios e dores reais dos outros”. Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003) escreveu sobre essa atração que possuímos pelas imagens repugnantes. Na citação que faz do ensaísta William Hazlitt, reitera que a crueldade é tão presente nos homens como a solidariedade. Para Sontag (2003, p. 80), o desejo de ver acidentes e por notícias de violência não deve ser tratado como mórbido, pois não é raro e “constitui uma fonte permanente de tormento interior”. Para Burke (2008), é justamente em face do sofrimento e da dificuldade do outro que nossa empatia é mais requerida. É por meio dela que nos importamos com o outro e que não nos tornamos espectadores indiferentes acerca do que os homens podem cometer e sofrer.

Embora considere a empatia importante para a vida moral, por, entre outros aspectos, ser uma forma de vínculo e de resposta ao outro, Oxley (2011) aponta alguns limites da faculdade. Segundo Oxley, não há garantias de que a empatia sozinha resulte em altruísmo. Além disso, a empatia é tendenciosa, uma vez que somos inclinados a desenvolvê-la em relação a pessoas mais próximas e que mais se assemelham a nós, com as quais compartilhamos necessidades e preocupações. Logo, para Oxley, é preciso que a empatia seja acompanhada, por parte do indivíduo, de princípios e compromissos

¹³ No original: “[...] we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pain of others”.

morais. Eagleton (2013) também faz ressalvas à empatia. Para ele, colocar-se no lugar do outro não contribui para uma perspectiva reflexiva, pois a empatia privilegia o sentimento sobre a razão crítica. Cita Bertold Brecht, que considerava que a identificação empática de espectadores com personagens teatrais colocava em risco as faculdades críticas. “Julgar implica manter algo a um braço de distância, uma ação que é compatível com a simpatia, mas não com a empatia” (EAGLETON, 2013, p. 76, tradução nossa)¹⁴. Diferencia, assim, a condição de sentir *por* alguém (simpatia) e de sentir como *se fosse* essa pessoa (empatia).

Os termos empatia e simpatia em inglês são, como assinala Anna Lindhé (2016), usados no senso comum de forma intercambiável, mas mantidos separados, como na distinção acima, no meio acadêmico. O termo *empathy*, em inglês, no sentido de uma projeção dos espectadores nos sentimentos vividos por personagens em uma obra de arte, é relativamente recente (LINDHÉ, 2016) – seu uso data do início do século 20. A palavra utilizada com esse sentido nos séculos 18 e 19, como no tratado de Burke (2008), é *sympathy*, o que contribui para encobrir a diferença entre os termos. Mesmo em autores atuais de língua inglesa, como James Wood (2012), de *Como funciona a ficção*, o termo simpatia é usado no sentido de empatia (optou-se, inclusive, por esta palavra na tradução em português). No entanto, ao enfatizar a separação entre os termos, a ponderação de Eagleton (2013) convida-nos à reflexão, também no jornalismo, acerca do grau e da qualidade de envolvimento com a personagem que a narrativa propõe ao leitor, bem como sobre os tipos de relação entre engajamento emocional, solidariedade e faculdade crítica.

Personagens bifrontes

A personagem do jornalismo narrativo emerge por meio de mediações de diferentes qualidades e sobrepostas. Como na já referida analogia proposta no estudo de Goffman (2014), desempenhamos papéis corriqueiramente no dia a dia, à semelhança do teatro. “O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é” (GOFFMAN, 2014, p. 85). O fotógrafo

¹⁴ No original: “To judge involves holding something a little at arm’s length, a move which is compatible with sympathy but not with empathy”.

estadunidense Walker Evans (2004) escolheu o metrô de nova Iorque para a série de retratos anônimos da obra *Many are called* [*Muitos são chamados*] (1938-1941) porque considerava que, no transporte, as pessoas absortas deixavam a máscara cair. O que o atraía, conforme ressalta Margareth North (2014), a partir do posfácio de Jeff L. Rosenheim à obra, era esse desnudamento, o repouso puro [*naked repose*] que encontrava nos passageiros. Esse projeto de fotografia mostra-se consciente dos papéis ostentados pelos sujeitos e deseja atravessá-los¹⁵.

Para Goffman (2014), transitamos entre dois polos da encenação: a representação *sincera*, em que um indivíduo acredita na própria atuação; e a *cínica*, em que não crê nela e conscientemente atua para convencer a plateia. Isso não significa que toda atuação cínica seja uma tentativa de tirar vantagem pessoal, pois, como Goffman ressalva (2014, p. 30), um indivíduo pode avaliar que determinado logro seja “pelo bem da comunidade” ou demandado pela própria audiência (ele cita o exemplo de médicos levados a receitar placebo para tranquilizar pacientes).

É razoável supor que a pessoa submetida a uma reportagem se mostre atenta aos próprios modos de apresentação. Afinal, ela buscará ter algum controle sobre a imagem a ser mediada jornalisticamente, pois sua personagem ganhará contorno final a partir do traço do repórter, em uma representação de outro tipo construída literariamente. Como operação de linguagem, a composição de uma personagem jornalística compartilha com a ficção o ato da seleção, isto é, o repórter escolhe e retira da pessoa aqueles elementos que julga peculiares e essenciais para a constituição da personagem levando-se em conta a narrativa.

O fotógrafo Thomas Struth, perfilado por Janet Malcolm, sabia que abrir a vida à jornalista era um gesto arriscado. Em passagem do perfil *Profundidade de campo*, Struth conta a Malcolm (2013) sobre a pedagogia de seus mestres Bernd e Hilla Becher, que sempre insistiam com os alunos na complexidade das conexões culturais: “[...] Uma coisa típica que Bernd dizia era ‘você tem de entender as fotografias de Atget em Paris como a visualização de Marcel Proust’” (STRUTH citado por MALCOLM, 2013, p. 80). A

¹⁵ Ver também sobre essa obra de Walker Evans o ensaio “Temor, tremor, metrô”, de Samuel Titan Jr, publicado na revista *Serrote* (Instituto Moreira Salles, novembro de 2009, no. 3).

jornalista não compreende, contudo, a relação entre Atget e Proust e questiona o exemplo dado por Struth, que acaba por confessar nunca ter lido Proust. Mais adiante, no perfil, o fotógrafo diz sentir-se mal com o episódio, e Malcolm comenta reflexivamente:

Struth é um entrevistado sofisticado e experiente. Ele reconheceu no momento Proust-Atget um equivalente jornalístico de um dos “momentos decisivos”, quando o que o fotógrafo vê no visor salta para fora e diz “isto vai ser uma fotografia”. Eu emiti ruídos reconfortantes, mas sabia, e ele sabia, que a minha foto já estava a caminho da câmara escura do oportunismo jornalístico (MALCOLM, 2013, p. 82).

Podemos inferir que Struth percebeu uma trinca naquilo que Goffman (2014) denomina “fachada pessoal” e tentou, em vão, corrigi-la a tempo. A “fachada pessoal” compõe juntamente com o “cenário” o equipamento expressivo da representação. O cenário refere-se à composição geralmente fixa, a uma *mise-en-scène* que pode ser constituída por móveis, decoração, arranjo de objetos que compõem o ambiente da dramaturgia. A fachada pessoal é composta por elementos identificados com o próprio ator e que o acompanham, como seu vestuário e traços físicos, por exemplo. Alguns desses elementos, veículos de sinais, são duradouros, outros, transitórios, como as expressões verbais e faciais e gestos corporais. A escorregada de Struth põe em risco a representação por ele sustentada, que, possivelmente, busca, na coerência entre ambiente, aparência e maneira, projetar a imagem de uma artista meticuloso e cultivado intelectualmente. Ao levar ao perfil essa preocupação de Struth com a representação, Malcolm (2013) explicita a encenação das pessoas/personagens em situação de reportagem. Elas não estão em geral completamente desarmadas, mas empenhadas no desempenho de seus papéis na interação com os jornalistas.

Mas Malcolm (2011) considera que essa é uma relação assimétrica, pois o jornalista é o sujeito semiótico da relação, que é definida pela traição. (Parafraseando Malcolm, podemos dizer que o jornalista é como o escroque de *Noites de Cabíria*, de Fellini, que se faz de enamorado para roubar as economias da mulher solitária). Em uma passagem de *O jornalista e o assassino*, Malcolm narra a cena em que o jornalista Joe McGinniss, após uma noite bebendo na casa do escritor estadunidense William Styron, invade a geladeira do colega pela manhã e utiliza uma carne de caranguejo reservada para

fazer uma torta. Isso indigna Styron. Malcolm vê no incidente uma metáfora. Para ela, a carne rara e delicada do caranguejo “é como a frágil essência do ser da pessoa, que o jornalista leva embora e transforma em uma gororoba qualquer da sua própria lavra enquanto a pessoa dorme” (MALCOLM, 2011, p. 21).

Este é, porém, terreno de embate ético constante entre jornalistas e, talvez, dentro de um mesmo jornalista. Eliane Brum (2013, p. 130) escreveu, em paratexto à reportagem “A casa de velhos”, que já perdeu, “algumas vezes, as melhores aspas de uma matéria em nome desse cuidado fundamental com o outro”. Para Brum, às vezes é necessário sacrificar um retrato mais exato – e, acrescento, talvez mais ambíguo e humano – para preservar a pessoa que se dispôs a contar sua história ao jornalista e que pode não ter a dimensão do efeito que a reportagem exercerá sobre sua vida. Brum (2013, p. 130) não se refere a divulgar algo que coloque uma vida em risco, um caso mais óbvio, mas a “informações prosaicas, [...] que podem deixar a pessoa triste, constrangê-la diante da família ou dos vizinhos.” O jornalista é a encarnação do desejo de escuta e, por isso, para Brum, deve considerar proteger personagens fragilizadas, como os velhos do asilo de sua reportagem.

A referência e o contraponto a Malcolm são evidentes. Podemos retomar, aqui, a analogia com a fotografia para expressar duas posições. Em um ensaio sobre Robert Mapplethorpe, Susan Sontag (2005) delineia duas atitudes de fotógrafos em relação aos sujeitos fotografados (seus temas). Alguns fotógrafos perseguem o momento decisivo e querem apanhar seu tema desprevenido para pretensamente revelar a verdade dele. Mapplethorpe, contudo, “não mantém uma relação predatória com seus temas”, não busca estabelecer a verdade sobre ele, mas, por meio da cooperação, “sua versão mais forte” (SONTAG, 2005, p. 305). Talvez a atitude de Brum em relação a suas personagens não seja exatamente essa última, mas a de Malcolm aproxima-se bastante da primeira.

A partir do referido paratexto de Brum, podemos discutir esse aspecto ético nodal concernente à personagem no jornalismo narrativo. Como dito, o texto comenta a reportagem, publicada na revista *Época*, em 2001, sobre a vida de velhos em uma casa de repouso. Para realizar a matéria, Brum morou durante uma semana na Casa São Luiz para Velhice, no Rio de Janeiro. O texto relata principalmente as conversações que a repórter teve com os velhos: histórias de abandono, mas também de alguns prazeres e desejos

candentes. A narrativa demonstra que, para esses velhos, “a morte social chega antes” (BRUM, 2013, p. 87). Brum considera que errou nessa matéria ao divulgar relatos feitos pelos velhos, alguns sobre sexualidade, que os constrangeram após a publicação da revista. “Eu levei sua voz ao mundo de fora, mas os expus. Eu os tratei como personagens de ficção, não como pessoas (BRUM, 2013, p. 130)”. Essa é uma questão importante e difícil porque indica o ponto ético em que a personagem do jornalismo narrativo, devedora em muitos aspectos da personagem da ficção, deve se separar dela, ao mesmo tempo em que mantém um vínculo na linguagem que não pode ser desfeito totalmente.

Se não é possível reportar vidas sem transformar pessoas em personagens, convém assinalar que a personagem no jornalismo narrativo, à diferença do ser ficcional, possui dupla face: aquela construída pela linguagem e colocada em narrativa e aquela do indivíduo empírico, mais complexa e menos determinada, mas que pode ser afetada pela representação, sempre falha e menor, do relato jornalístico. A personagem do jornalismo narrativo, ainda que possa ser construída em diálogo com temas e a partir de recursos literários, não é autônoma como a da ficção, pois constitui-se a partir de um equivalente na realidade imediata. Convenções acerca da reportagem, formas contratuais de leitura e usos sociais desse gênero ligam essas duas faces.

Essa questão, guardadas as especificidades de cada mídia, é também enfrentada no documentário. João Moreira Salles (2005) comenta, a partir de David MacDougall, que se o filme pronto é uma totalidade para o espectador, para o diretor ele representa a redução da experiência que teve com as pessoas. Nessa experiência diminuída ou nessa outra experiência, “a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, a personagem” (SALLES, 2005, p. 68), com muitas perdas. Salles (2005, p. 70) enfatiza que a questão central do documentário é ética, uma vez que “a pessoa possui vida independente do filme”. Na definição sintética de Salles (2005, p. 70), documentário é todo filme de estrutura narrativa “em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem”. E essa responsabilidade afasta o documentário – assim como, podemos acrescentar, o jornalismo narrativo – da ficção.

A exemplo do que ocorre no campo do documentário, autores do jornalismo narrativo têm refletido sobre a natureza da relação estabelecida com o outro na reportagem. Eles têm problematizado o modo invasivo ou voyeurístico como elegem e

trabalham o outro como tema. Fabiana Moraes (2018), por exemplo, afirma que os jornalistas devem abandonar o protagonismo e aprender a falar “com o outro”, e não ter o outro como objeto. O capítulo final de *A grande luta*, de Adriano Wilkson (2018), é sobre uma relação desse tipo. Nele, o jornalista almoça com a família do lutador e o ajuda a pintar o portão da casa, na região de Guarulhos. As cenas banais que encerram o livro mostram a amizade firmada no tempo e resultante da reportagem, e sugerem a prevalência do cultivo da relação sobre o acontecimento jornalístico. No capítulo, o pronome “nós”, em referência ao jornalista e a Acácio Pequeno, torna-se mais frequente, sem que a diferença entre eles seja eliminada. A reportagem é suspensa ou dissolve-se num texto em que não há notícia, unicamente a expressão desse cuidado com o outro encarnado na personagem.

Algumas considerações finais

A personagem no jornalismo narrativo emerge de uma concepção já individualizada construída no desenvolvimento das formas literárias, notadamente no romance. Aspectos do realismo, como a linguagem referencial, o protagonismo dado a personagens até então indignas de figurarem em determinados gêneros e a imbricação entre indivíduo e sociedade, foram herdados pelo jornalismo narrativo. A reportagem mais densamente narrada constrói, a exemplo da ficção, personagens de vida interna a que o leitor pode se vincular afetivamente. Como vimos, a empatia nas narrativas (literária e jornalística) é tomada como valor quase inquestionável, uma vez que seria fonte moral e de solidariedade. No entanto, ainda que remeta a nossa natureza social, a empatia possui limitações seja por, segundo Oxley (2011), seu caráter tendencioso ou, de acordo com Eagleton (2013), por dificultar distanciamento e perspectiva crítica. No jornalismo, é possível indagar até que ponto a imersão na singularidade de uma vida e a experimentação de suas vicissitudes podem proporcionar a passagem de sentimentos emotivos para uma consciência mais crítica de contexto, que resulte em intervenções solidárias no cotidiano.

A reportagem é uma narrativa social de tipo específico, uma vez que se refere de modo não ficcional – logo, não autônomo em relação a nosso mundo histórico – a eventos, espaços e pessoas da realidade imediata. Sua personagem aproxima-se daquela da ficção ao emergir a partir da inserção na linguagem, mas se distancia do ser ficcional porque a

representação jornalística se refere e adere à pessoa que existe fora da narrativa. Trata-se, portanto, de personagem bifronte, cuja face representada na narrativa exerce pressão e efeito sobre a outra face empírica, a pessoa. A associação entre essas duas faces faz com que, a exemplo do documentário (SALLES, 2005), o jornalismo narrativo seja um relato em que o autor possui responsabilidade no tratamento do outro. Um aspecto colocado ao final deste artigo e que estimula investigação futura é o modo como o jornalismo narrativo tem experimentado abordagens e aproximações com a personagem que tematizam e enfatizam, na narrativa, a relação estabelecida com o outro. Essas narrativas adicionam, ao projeto da reportagem, uma camada reflexiva acerca desse compromisso ético.

Referências

- ARBEX, Daniela. **Todo dia a mesma noite**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- ALEKSIÈVITCH, Svetlana. **O fim do homem soviético**. São Paulo: Companhia das letras, 2016a.
- ALEKSIÈVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil**. São Paulo: Companhia das letras, 2016b.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BROOKS, Peter. **Realist vision**. New Haven (CT): Yale University Press, 1994.
- BRUM, Eliane. A casa de velhos. In: BRUM, E. **O olho da rua**. São Paulo: Globo, 2013. p. 84-131.
- BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin f our ideas of the Sublime and Beautiful**. Mineola; Nova York: Dover, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 10a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro Sobre Azul, 2004b. p. 169-191.
- DAVIS, Lennard. J. **Factual fictions**. Nova York: Columbia University Press, 1996.
- EAGLETON, Terry. **How to read literature**. New Have and London: The University Press, 2013.
- ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

- ELIOT, George. **The essays of George Eliot**. S.l.: Nathan Sheppard, 2009. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/28289/28289-h/28289-h.htm>. Acesso em: dez. 2019.
- EVANS, W. **Many are called**. New Haven: Yale University Press, 2004.
- GUERRIERO, Leila. **Uma história simples**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Londres: Routledge, 2006.
- LINDHÉ, Anna. The Paradox of Narrative Empathy and the Form of the Novel, or What George Eliot Knew. **Studies in the Novel**, v. 48 n. 1, 2016, p. 19-42
- LUKÁCS, György. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MALCOLM, Janet. **O jornalista e o assassino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MALCOLM, Janet. Profundidade de campo. In: MALCOLM, Janet. **41 inícios falsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 69-92.
- MARTINEZ, Mônica. Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas. **Revista Intercom**. São Paulo, v. 40, n. 3, p. 21-36, set./dez. 2017.
- MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**. São Paulo: Summus, 2003.
- MITCHELL, Joseph. **O segredo de Joe Gould**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MORAES, Fabiana. **O nascimento de Joicy**. Porto Alegre: Arquipélago, 2015.
- MORAES, Fabiana. Pode a subalterna a subalterna calar? Limites e transbordamentos entre repórter e entrevistadas. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 15, n. 1, p. 84-97. jan.-jun. 2018.
- NORTH, Margareth. The Significance of Walker Evans' Many Are Called in Two Distinct Moments, **Art Journal**: Vol. 2014: Iss. 1, Article 5, p. 34-42. 2014.
- OXLEY, Julinna. C. **The moral dimensions of empathy**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SALLES, João. Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José. Souza.; ECKERT, Cornélia.; CAIUBY NOVAES, Sylvia. (Orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 57-71.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SAVIANO, Roberto. **Gomorra**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

- SAVIANO, Roberto. **La bellezza e l'inferno**. Milão: Mondadore, 2009.
- SAVIANO, Roberto. **A beleza e o inferno**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.
- SCHAMA, Simon. Rembrandt: o tosco na sala dos ricos. In: SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 132-189.
- SERELLE, Marcio. Formas bastardas: reportagem e vida anônima. **Rumores**, v. 8, n. 15, p. 27-38, 9 ago. 2014.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**. São Paulo: Summus, 1986.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. Certos Mapplethorpes. In: SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 301-305.
- VILAS-BOAS, Susan. **Perfis**. São Paulo: Manole, 2014.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILKSON, Adriano. **A grande luta**. São Paulo: Todavia, 2018.
- WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- XINRAN. **As boas mulheres da China**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.