



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a paper published in .

Citation for the original published paper (version of record):

Aare, C. (2018)

A Narratological Investigation Of Eyewitness Reporting: how a journalistic mission affects narrative structures of the text

Brazilian Journalism Research, 14(3): 676-699

<https://doi.org/10.25200/BJR.v14n3.2018.1125>

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-37421>

UMA INVESTIGAÇÃO NARRATOLÓGICA DO RELATO DE TESTEMUNHAS OCULARES:

como o papel de um repórter profissional
pode afetar as estruturas narrativas do texto

Copyright © 2018
SBPjor / Associação
Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo

CECILIA AARE
Södertörn University, Sweden
ORCID: 0000-0002-8376-7877

DOI: 10.25200/BJR.v14n3.2018.1125

RESUMO – Com base nos princípios da narratologia do discurso, este ensaio identifica e discute as várias características narrativas e retóricas típicas do jornalismo literário/reportagem que evoluíram a partir da tradição clássica de observação em primeira mão/ relato de testemunhas oculares. Dou exemplos de padrões narrativos que influenciaram o jornalismo literário ao longo do século XX e até hoje, e argumento que eles diferem das estruturas encontradas em formas comparáveis de narrar na ficção, bem como nas autobiografias. Destaco quatro consequências de uma “posição de testemunho” retórica: uma perspectiva narrativa dirigida de fora para dentro e uma ilusão de simultaneidade de um repórter estando presente no local e aparentemente testemunhando e narrando ao mesmo tempo. Além disso, o ensaio explora como o realismo, em termos de forma mimética (cênica) e detalhes minuciosos, funciona de maneira diferente no jornalismo literário do que na ficção realista. Neste artigo, tento demonstrar como a narratologia pode abrir novas portas para nossa compreensão de como o jornalismo literário funciona em suas estruturas únicas e como estas, por sua vez, afetam a experiência do leitor.

Palavras chave: Narratologia do discurso. Relato de testemunha ocular. Representação mimética. Perspectiva narrativa aferente. Ilusão de simultaneidade.

A NARRATOLOGICAL INVESTIGATION OF EYEWITNESS REPORTING: how a journalistic mission affects narrative structures of the text

ABSTRACT – Drawing upon the tenets of discourse narratology, this essay identifies and discusses the various narrative and rhetorical features typical of literary journalism/reportage that have evolved from the classical tradition of first-hand observation/eyewitness reporting. I give examples of narrative patterns that have influenced literary journalism throughout the 20th century and up until today, and argue that they differ from structures found in

comparable ways of narrating in fiction as well as in autobiographies. I highlight four consequences of a rhetorical “position of witnessing”: a narrative perspective directed from the outside and inward, and an illusion of simultaneity of a reporter being present on the spot and seemingly witnessing and narrating at the same time. Furthermore, the essay explores how realism, in terms of mimetic (scenic) form and scrutinized details, works differently in literary journalism than in realistic fiction. In this article, I attempt to demonstrate how narratology can open new doors to our understanding how literary journalism works in its single structures and how these structures in turn affect the reader’s experience.

Key words: Discourse narratology. Eyewitness reporting. Mimetic representation. Afferent narrative perspective. Illusion of simultaneity.

UNA INVESTIGACIÓN NARRATOLÓGICA DEL RELATO DE TESTIMONIOS OCULARES: cómo el papel de un reportero puede afectar las estructuras narrativas del texto

RESUMEN – Con base en los principios de la narratología del discurso, este ensayo identifica y discute las diversas características narrativas y retóricas típicas del periodismo literario/reportaje que evolucionaron a partir de la tradición clásica de observación de primera mano/relato de testigos oculares. En el siglo XX y hasta el presente, se dan ejemplos de patrones narrativos que influenciaron el periodismo literario a lo largo del siglo XX y que se diferencian de las estructuras encontradas en formas comparables de narrar en la ficción, así como en las autobiografías. Destaco cuatro consecuencias de una “posición de testimonio” retórica: una perspectiva narrativa dirigida de fuera hacia dentro y una ilusión de simultaneidad de un reportero estando presente en el lugar y aparentemente testificando y narrando al mismo tiempo. Además, el ensayo explora cómo el realismo, en términos de forma mimética (escénica) y detalles minuciosos, funciona de manera diferente en el periodismo literario que en la ficción realista. En este artículo, intento demostrar cómo la narratología puede abrir nuevas puertas para nuestra comprensión de cómo el periodismo literario funciona en sus estructuras únicas y cómo esas estructuras, a su vez, afectan la experiencia del lector.

Palabras clave: Narratología del discurso. Relato de testigo ocular. Representación mimética. Perspectiva narrativa aferente. Ilusión de simultaneidad.

1. Introdução

O jornalismo literário/reportagem é frequentemente descrito em termos de estilo (Anderson, 1987; Hartssock, 2000), atitude do repórter (Carey, 2003; Bech-Karlsen, 2000) e a capacidade do gênero de responder a um estilo de mundo caótico (Eason, 2008; Hellmann, 1981). Muito tem sido escrito sobre repórteres individuais e seu impacto na sociedade e no público de seu tempo. Alguns pesquisadores se concentraram em assuntos ou temas específicos nos textos, como guerra ou crime. Um interessante estudo das formas dos repórteres de se expressar é a dissertação de Christine Isager sobre as estratégias retóricas de Günter Wallraff e Hunter S. Thompson no fortalecimento de seu ethos por meio da criação de personas (Isager, 2006)¹. Vale ressaltar também Anna Jungstrand que, em sua dissertação sobre a literariedade da reportagem (entre

outros aspectos), discute a dissonância nas reportagens do século XX (Jungstrand, 2013).

No entanto, a pesquisa com foco narratológico no jornalismo literário permanece rara. Uma exceção é a *Narrative Means to Journalistic Ends: A Narratological Analysis of Selected Journalistic Reportages* (Meios narrativos para fins jornalísticos: uma análise narratológica de reportagens jornalísticas selecionadas, tradução nossa) de Nora Berning. Berning usa as categorias Voz, Humor², Ordem Temporal, Espaço Narrativo e Caracterização para descrever e catalogar 25 reportagens premiadas na Alemanha (Berning, 2011). Sua principal conclusão é que o jornalismo literário/reportagem deve ser considerado como um gênero híbrido, a meio caminho entre jornalismo e literatura, e que é proveitoso estudar textos jornalísticos literários com um ponto de partida narratológico. Embora eu concorde com as conclusões de Berning, acredito que elas podem ser levadas muito além do que ela fez.

A narratologia do discurso, por exemplo, pode nos ajudar a olhar para o jornalismo literário de um novo ângulo. Ela possui a capacidade de revelar exatamente como um único texto é construído, o que o leitor experimentará e por quê, e como a arquitetura do texto funciona em suas partes individuais. Também permite uma discussão sobre como o papel profissional do repórter pode afetar as estruturas narrativas do texto. Ao fazê-lo, pode ao mesmo tempo esclarecer semelhanças, mas também diferenças entre jornalismo literário e ficção, bem como outros tipos de não ficção.

Neste ensaio, enfocarei a relação entre o papel do repórter como testemunha e as características retóricas e narrativas do relato de testemunhas oculares. Minhas ferramentas virão das teorias de Gérard Genette, Dorrit Cohn, Käte Hamburger, Monika Fludernik e Göran Rossholm, e usarei reportagens de diferentes épocas e países para ilustrar minhas observações. Por exemplo, uma reportagem, escrita em 1915 pelo sueco Gustaf Hellström, e outra, escrita em 1992 pelo estadunidense Alex Kotlowitz, ajudarão-me a destacar uma “estética de testemunha ocular”, consistindo em representação mimética, detalhes ambientais e um tipo especial de interior, chamado de perspectiva narrativa *afere*nte. Eles também me ajudarão a salientar que essa perspectiva funciona da mesma maneira, independentemente de a história ser contada na primeira pessoa (Hellström) ou na terceira pessoa (Kotlowitz).

Além disso, o artigo examinará mais de perto uma construção que poderia ser considerada “uma ilusão de simultaneidade”.

Eu exemplifico isso por uma reportagem de testemunha ocular clássica, escrita em 1903 pelo norueguês Knut Hamsun, e também por uma reportagem contemporânea, escrita em 2015 pela sueca Johanna Bäckström Lerneby. Esta última pertence à tradição do Novo Jornalismo, e as cenas são reconstruídas em segunda mão, mas ainda assim mostra sinais de “uma posição de testemunhar” no texto. Ambos os exemplos ilustram o conceito narratológico *consonância*. Uma quinta reportagem, escrita em 1974 pelo alemão Günter Wallraff, ajudará a destacar as consequências narrativas da posição mista de testemunhar e participar.

Estudos recentes e passados, baseados em gênero e estilo do jornalismo literário, consolidaram a função da forma dentro dessa disciplina acadêmica emergente. Espero neste artigo construir com base nessas investigações acadêmicas, não apenas estimulando novas maneiras de ler e discutir jornalismo literário/reportagem, mas, especificamente, demonstrando como a narratologia pode nos ajudar a entender como o jornalismo literário funciona em suas estruturas e como estas, por sua vez, afetam a experiência do leitor.

2. Narratologia e o repórter *experimentando/narrando*

Em sua teoria da representação e narratividade, Gérard Genette revisitou as noções de mimética e diegética de Platão, em que *mimesis* significa mimicar/imitar e *diegese* indica que alguém está dizendo a uma outra pessoa algo (Genette, 1980). Imitar um evento diretamente, sem recontá-lo em palavras, só é possível em formas como filme ou teatro. Nesse sentido, todos os textos se tornam mais ou menos diegéticos. No entanto, um autor pode escrever de uma maneira que imite *mimesis*. Isso pode ser feito por meio de representação mimética, na forma de “cenas” com ação e diálogo. O leitor pode, assim, participar de eventos externos da história, muitas vezes também na vida interior dos personagens, sem qualquer instância mediadora visível. Aqui, o narrador é encoberto. Quando a representação é diegética, no entanto, o narrador é aberto e narra em suas próprias palavras, e a impressão de ser uma “cena” desaparece. Essas condições são as mesmas, independentemente da narração em primeira, segunda ou terceira pessoa do texto³.

Com representação mimética, o foco do texto está no contínuo e no contíguo – isto é, no aqui-e-agora e no contínuo –

o estilo media uma sensação de experiência na forma de “alguém experimentando algo”. Em uma reportagem, esse “alguém” pode ser tanto o repórter quanto algum outro personagem da história que esteja passando pela experiência. Como na ficção, o leitor implícito de uma reportagem se imagina sendo essa pessoa, compartilhando o tempo e o lugar com os personagens dentro da história⁴. O termo de Käte Hamburger para isso é o *I-Origo*, uma espécie de ponto de referência pessoal “aqui e agora” de onde a trama, os eventos e as ações dentro da história continuam (Hamburger, 1973). Ela descobriu que a lógica deste I-Origo nas narrativas ficcionais afeta a linguagem de tal maneira que os tempos dos verbos perdem sua função para sinalizar o tempo. Isso significa que é possível combinar expressões de tempo para o presente ou para o futuro com tempos verbais que de outra forma indicam o tempo passado (Hamburger, 1973, p. 64): “Agora ele *entendeu* o que estava acontecendo” e “*Amanhã* ela *saberia* tudo”. Enquanto Hamburger postula que essas combinações são típicas de ficção, eu acrescentaria que elas são típicas da representação mimética em geral e, conseqüentemente, podem ser encontradas no jornalismo literário.

Dois outros conceitos de relevância para este ensaio que desejo discutir são a *consonância* e a *dissonância*. O eu na narração em primeira pessoa pode ser dividido em um *eu experimentador* e um *eu narrador*. Tanto a consonância quanto a dissonância podem existir dentro desse eu (COHN, 1983). A consonância prevalece se o narrador se identifica em grande medida com seu alter ego que vive a experiência e o foco da história está nos eventos percebidos (isto é, a observação). O eu torna-se dissonante se o foco está na perspectiva *ex-post*, isto é, após o fato ter ocorrido, enquanto o narrador está reavaliando, criticando ou se distanciando de seu eu anterior. No jornalismo literário escrito na primeira pessoa, podemos falar sobre o *repórter experimentador* e o *repórter narrador*. A narração em primeira pessoa dissonante é característica do estilo modernista do Novo Jornalismo de David Eason (EASON, 2008), por exemplo, em textos dos escritores estadunidenses Hunter S. Thompson, Norman Mailer e Joan Didion, bem como dos escritores poloneses Hanna Krall e Wojciech Tochman. Consonância e dissonância podem até ser encontradas entre narradores e personagens em narrativas de terceira pessoa (COHN, 1983).

Nas minhas análises que se seguem, vou me referir a diferentes maneiras de narrar reportagens baseadas em uma divisão

do gênero em cinco subcategorias. Esta divisão, um desenvolvimento de pesquisas anteriores, contém as seguintes subcategorias:

1. *Reportagem reconstruída*: O repórter não estava presente na realidade. As cenas são construídas sobre reconstrução. Narrada em terceira pessoa.
2. *Reportagem editada*: O repórter estava presente na realidade, mas foi intencionalmente editado para fora do texto. Narrada em terceira pessoa.
3. *Reportagem redutiva*: O repórter estava presente na realidade, mas foi reduzido a um papel de testemunha ocular no texto. As cenas são construídas por observação. Narrada em primeira pessoa.
4. *Reportagem reativa*: O repórter estava presente na realidade e é claramente visível no texto, tanto como testemunha ocular quanto como participante dos eventos representados. As cenas são construídas sobre observação e participação. Narrada em primeira pessoa.
5. *Reportagem empoderada*: O repórter não estava presente na realidade. As cenas são construídas sobre reconstrução e o texto 'dá voz' a alguém que não seja o repórter. Narrada em primeira pessoa. Um exemplo dessa forma rara é o jornalismo literário da vencedora do Prêmio Nobel de 2015, Svetlana Alexievich (Aare, 2016, pp. 133-134).

É até possível combinar todas as cinco formas com *consonância* e *dissonância* para criar subcategorias adicionais.

Teorias narratológicas e pesquisas focadas em textos históricos (Hayden White, por exemplo), autobiografias e até mesmo padrões narrativos em narração oral permitiram que estudiosos ao longo dos anos penetrassem nos tecidos narrativos de textos fictícios e, talvez em menor escala, jornalísticos, desembaraçando sua complexa teia de perspectivas e realidades narrativas e explorando os efeitos dessas estratégias sobre escritores e leitores. Com base nessas teorias e construções narratológicas, passarei agora para uma investigação da tradição da testemunha ocular e de suas estruturas narrativas no jornalismo literário.

3. Estética da testemunha ocular

Muito antes do surgimento do Novo Jornalismo de Tom Wolfe, os repórteres estadunidenses e europeus estavam usando as técnicas do realismo e do naturalismo para representar uma dada realidade: uma forma mimética (cênica) informada por detalhes minuciosos de um ambiente particular. Esse tipo de reportagem clássica é construído com base nas experiências pessoais do repórter como testemunha ocular. No texto, isso geralmente resulta em uma estrutura narrativa que poderia ser considerada “uma posição de testemunho”.

Dependendo se o repórter que está experimentando é visível ou não, a narrativa resultante corresponde ao Tipo 3 ou Tipo 2, às vezes até o Tipo 4 das minhas subcategorias acima mencionadas. O mais antigo exemplo sueco conhecido é uma reportagem de um julgamento em 1819 (Oscarsson & Rydén, 1991), e eu acrescentaria que esse estilo realisticamente inspirado ainda influencia o jornalismo literário hoje, tanto na Suécia quanto em outros países.

Quando Peter Brooks descreveu o realismo do século XIX no seu *Realist Vision*, de 2005, (*Visão Realista*, tradução nossa), ele enfatizou o sentido visual. Sara Danius interpreta a teoria de Brooks como se o realismo na arte e na ficção estivesse baseado em “uma espécie de estética de testemunhas oculares”: “Alguém que tenha visto algo com seus próprios olhos e que também seja capaz de descrever as circunstâncias concretas, especialmente em detalhes sensíveis, está em estreita relação com a verdade e o conhecimento” (Danius, 2013, p. 67)⁵. Ela se distancia da compreensão de que tais descrições transmitem a realidade. Em vez disso, segundo as palavras da autora, eles envolvem uma certa técnica de representação, onde “descrição, concreção e detalhes visíveis e únicos” são centrais (Danius, 2013, p. 67).

Consideremos a interpretação de Danius em *Visão Realista* como um possível manifesto para a reportagem clássica. Ao contrário de um romance de Balzac, que é caracterizado por sua “posição de testemunha ocular” em estilo e retórica, a perspectiva narrativa e os detalhes descritos em uma reportagem são um produto tanto de escolhas retóricas quanto dos métodos do repórter trabalhando dentro de uma realidade específica e verificável. Em outras palavras, eventos narrados e ambientes representados são baseados e representados como uma atividade de testemunhar.

Por exemplo, em sua reportagem das trincheiras francesas durante a Primeira Guerra Mundial, o repórter sueco Gustaf Hellström descreve o que um repórter testemunhal pode ver na frente dele:

Eu coloquei o periscópio na frente dos meus olhos. Tudo que vejo é uma ruína queimada do castelo à esquerda, um parque com árvores danificadas pelo fogo à direita, um banco de meio metro de cal à frente deles – trincheiras alemãs – e entre eles e nós um verde, onde a cerca de arame farpado se estende da nossa ameia até a deles, uma desordem impenetrável de postes e fios de ferro e longas farpas pontiagudas dispostas mecanicamente.

Isso é tudo!

Não, isso não é tudo. Pois, na cerca de arame farpado a dez metros de nós estão pendurados os cadáveres de três soldados. Seus uniformes foram rasgados pelas farpas e seus rostos – seus rostos foram arrancados por corvos (Hellström, 1915).

O estilo de representação aqui é mimético e o leitor implícito é convidado a compartilhar tempo e lugar com o repórter experimentador (ou seja, o I-Origo está situado dentro da história). Nenhum narrador fica no caminho da impressão de imediatismo. O foco do texto está no momento percebido, não no narrador, que depois tenta se lembrar de como tudo era. Compare essa passagem com um exemplo de uma frase diegeticamente narrada: “Ainda hoje me lembro do sentimento de pânico que me surpreendeu quando percebi que os corpos não tinham rostos”.

Certamente, alguns marcadores linguísticos indicam reflexões que um narrador pode ter feito posteriormente (a expressão “metodicamente arranjada”, o ponto de exclamação na sexta linha, as repetições emocionais em “Não, isso não é tudo” e “seus rostos”). Mas isso também estaria ligado aos sentimentos do repórter experimentador no momento. Independentemente da interpretação, o representado “agora” em vez do “depois” do narrador caracteriza a seção como um todo.

Uma diferença interessante pode ser notada quando comparada a um gênero factual (percebido) como a autobiografia⁶. Embora o “eu” na cena experimente algo e reaja emocionalmente às suas experiências, ele é principalmente um observador. O escritor de memórias geralmente se torna um participante e filtra a maior parte do que está acontecendo por meio de seus próprios pensamentos e sentimentos. A testemunha ocular, por outro lado, pode fazer reflexões pessoais, mas com o propósito de destacar o assunto ou os personagens do texto. Em nossa óptica, isso tem a ver com o papel profissional do repórter; é trabalho de um repórter relatar sobre o mundo, não sobre si mesmo.

No exemplo de Hellström, o repórter real estava presente em cena, observando, mas não participou do impasse sem esperança que a história como um todo retrata. Isso pode parecer uma diferença de nuance, mas eu diria que isso é importante. No texto, a posição da testemunha foi transformada na perspectiva narrativa principalmente externa do espectador. Expresso de maneira diferente, é a descrição percebida de uma realidade que é central ao texto, não a resposta emocional do repórter a ele. Um leitor implícito “vê” o que o texto quer que vejamos. O olhar do repórter experimentador, que somos convidados a compartilhar, parece estar reduzido à função de ver; o “eu”/a testemunha torna-se uma extensão do periscópio colocado diante de seus olhos.

4. Uma perspectiva narrativa de testemunhar

Deixe-me apresentar um exemplo em que o repórter experimentador foi expurgado do texto. A obra de Alex Kotlowitz, *There are No Children Here*, de 1992 (*Não há filhos aqui*, tradução nossa), conta a história de dois irmãos, Lafayette e Pharoah, que moram com a mãe e os irmãos em um projeto habitacional pobre e violento em Chicago. O repórter segue a família por vários anos. Algumas cenas do livro devem ser reconstruídas, uma vez que representam momentos antes de o repórter conhecer a família, mas a maioria das cenas pode ser categorizada como Tipo 2, a reportagem editada. Em um ponto, as crianças e sua mãe, Lajoe, visitam um irmão mais velho, Terence, que está na prisão:

Enquanto Lajoe e as crianças se aglomeravam em torno do único banco livre, Terence entrou na sala do seu lado do vidro. Ele viu sua família e abriu um enorme sorriso. O mesmo fizeram Lafayette, Pharoah e os trigêmeos. Terence, que usava o cabelo comprido trançado firmemente contra o crânio, ficou imóvel por um momento, ergueu a cabeça para trás e apontou para cada um de seus irmãos e irmãs *como se reconhecesse sua presença*. Todos eles apontaram de volta. Então Terence sentou-se. Radiante.

Tiffany puxou-se para a bancada e apertou os lábios contra a grade de metal. 'Eu te amo', disse a seu irmão. (...) Pharoah ficou do outro lado da mãe. Ele lutou para conter Timothy, Tammie e Tiffany que, em sua excitação, clamavam por espaço na bancada. Uma vez que Pharoah os acalmou, porém, **ele se viu distraído com toda a comoção na sala. Ele ouviu pouco do que Terence tinha a dizer a ele e aos irmãos naquela manhã.**

A maior distração para Pharoah era uma menina jovem, talvez de 17 anos, que estava sentada no banquinho ao lado do deles. Ela estava vestida com uma minissaia jeans, que expunha um par de pernas *bem torneadas* e que, *suspeita-se, teve o efeito pretendido de provocar seu namorado encarcerado*, com quem ela *obviamente não estava nada satisfeita*. Ela segurou uma carta na altura do vidro. 'Isso é besteira', disse ela, alto o suficiente para que Pharoah virasse a cabeça para ver o que estava acontecendo (Kotlowitz, 1992, pp. 108-109, grifos meus, tanto negritos quanto itálicos).

O estilo de representação aqui é principalmente mimético, com foco no momento percebido. Embora não haja vestígios de um repórter experimentador, o texto é caracterizado pela mesma estética de testemunha ocular como na cena de Hellström. Um leitor implícito é convidado a compartilhar um olhar externo na forma de impressões visuais, como a visão dos gestos e das aparências dos personagens. Alguns comentários (realçados em itálico por mim) podem ser atribuídos a um narrador e reforçar a impressão de uma testemunha pessoal, que esteve presente em cena.

No entanto, esta passagem inclui ainda uma parte reconstruída (marcada por mim em negrito), onde a perspectiva narrativa muda temporariamente de externa para interna. Aqui, somos convidados a compartilhar o “aqui-e-agora” com Pharoah; temos uma visão interna de seus sentimentos e impressões. Isto deve se originar do que o menino disse ao repórter na mesma ocasião ou num outro momento. No texto, podemos falar de “uma empatia narrativa”, já que o leitor implícito pode imaginar-se sendo Pharoah. Consequentemente, a passagem como um todo consiste em observação e reconstrução.

Curiosamente, até mesmo as partes que testemunham o texto oferecem uma possibilidade de empatia com os personagens. Os comentários do narrador e da representação mimética, juntamente com os detalhes minuciosos de gestos e aparências, ajudam o leitor a visualizar a cena e, assim, fantasiar sobre os personagens. Esta oportunidade é dada ao leitor na reportagem de Hellström também. Até certo ponto, somos convidados a imaginar a realidade de uma guerra horrível do ponto de vista do soldado. Novamente, é o estilo de representação mimética, em combinação com as expressões do narrador, que torna isso possível. O repórter, como pessoa, não tem interesse. Ele é apenas um mensageiro.

Esse aspecto do papel profissional do repórter está relacionado à discussão de David Eason sobre a diferença entre uma empatia pessoal e uma empatia profissional. Um repórter, argumenta ele, deve permanecer distante de seu assunto e, ao mesmo tempo, usar uma técnica *no texto* que permita a empatia do leitor: “A distinção entre experiência vivenciada e observada é uma distinção fundamental para o relato de interesse humano” (Eason, 2008, p. 196). Isso pode ser comparado a um ator em uma peça trágica ou melodramática. Ele mesmo não pode chorar no palco, embora tenha que agir de uma maneira que evoque lágrimas do público.

Voltemos à perspectiva principal da passagem (as partes que não estão marcadas com negrito ou itálico). Assim como no exemplo de Hellström, a perspectiva narrativa, neste caso, é primariamente o resultado de uma “posição de testemunho” retórica, que é típica das cenas dentro da tradição da testemunha ocular. O episódio das trincheiras francesas é narrado na primeira pessoa. O episódio da visita à prisão é narrado na terceira pessoa, mas de forma semelhante; é representado como poderia ter sido percebido do ponto de vista de um espectador real ou hipotético. Na prática, ambas as técnicas são construídas por meio da chamada *perspectiva aferente*. Cunhado por

Göran Rossholm (Rossholm, 2004, pp. 148-149) a partir de um termo usado para movimentos oculares, designa um tipo de perspectiva narrativa para dentro, em que algo é “percebido” por alguém, seja um observador invisível ou um personagem dentro da história⁷.

No discurso clássico da narratologia, o primeiro corresponde a uma perspectiva interna e o segundo a uma perspectiva externa. Tal divisão, entretanto, falha em reconhecer que uma posição de testemunho é externa em relação a ações e eventos narrados, enquanto ainda está situada dentro da história. Consequentemente, temos que lidar com uma perspectiva narrativa que pode ser algo tão inusitada quando interna, no senso comum (o espectador, como o repórter de Hellström, é um personagem da história), ou externa (o espectador, como o narrador em terceira pessoa de Kotlowitz, é um observador hipotético). Quando a perspectiva é convencionalmente interna, a posição aferente pode, às vezes, ser combinada com seu oposto, cunhada por Rossholm como uma *perspectiva eferente*, que designa uma perspectiva narrativa externa (Rossholm, 2004, pp. 148-149). Essa combinação é produzida quando o repórter experimentador está testemunhando e participando dos eventos percebidos, e retornarei a esse fenômeno mais adiante neste artigo.

Na cena de Kotlowitz, a perspectiva aferente representa as impressões reais do repórter, que perduram no texto. Em ambos os exemplos, interpreto a perspectiva aferente como uma expressão de uma missão de testemunho, à qual o repórter se obrigou a estar presente para observar e depois transmitir suas observações aos leitores.

5. O efeito da realidade no jornalismo literário

Um elemento importante do estilo realista de representação são os pormenores ambientais detalhados. Na cena de Hellström, os encontramos na forma de ruínas carbonizadas do castelo, árvores danificadas pelo fogo, cerca de arame farpado e cadáveres com olhos perdidos. Na cena de Kotlowitz, encontramos os gestos e aparições cuidadosamente descritos pertencentes aos personagens. Roland Barthes nomeou esse tipo de detalhe na ficção como *efeito realidade*. Denota quando os detalhes externos, insignificantes para o enredo, são representados como um meio de estabelecer a aderência à realidade (Barthes, 1980). Barthes afirma que a literatura do realismo mudou as regras para a significação. Na literatura dos tempos antigos, detalhes

únicos e concretos designavam algo maior do que eles próprios. Por exemplo, os animais podem simbolizar certos traços, isto é, eles geralmente carregam um significado simbólico. Com o realismo, somos confrontados com o que Barthes chama de “dissolução do signo”. Algumas coisas devem parecer referir-se à realidade de forma direta, aparentemente sem denotar nada, criando assim uma “ilusão referencial” (Barthes, 1980). Eles deveriam simplesmente criar uma *ilusão* da realidade. O leitor deve ser convidado a imaginar que os lugares representados foram, ou melhor, *poderiam ser* reais. Isso tem a ver com a natureza “como se” da ficção; ficção finge ações e eventos *como se* eles realmente acontecessem⁸.

No entanto, as condições do jornalismo literário são diferentes. A descrição dos detalhes ambientais cumpre uma dupla função quando a realidade descrita é específica e autêntica, não generalizada e criada, como em romances ou contos. Esses detalhes narrativos não devem apenas situar o leitor em uma determinada realidade, mas reforçar a credibilidade do texto e do repórter aos olhos do leitor. Consequentemente, o efeito da realidade assume uma significância estendida para as narrativas jornalísticas. O repórter sueco Göran Rosenberg descreve esses tipos de detalhes como se eles “normalmente não constituíssem a estrutura factual de uma história”: “Sua função é substanciar sua credibilidade” (Rosenberg, 2000, pp. 92-93).

Em outras palavras, detalhes específicos reforçam o que você pode chamar de “um contrato jornalístico autor-leitor” (Hellman, 1981, p. 33), independentemente de os detalhes serem comuns, como uma marca de carro, ou extraordinária, como a devastação de um quarteirão bombardeado medido em estatísticas. Em sua reportagem da Budapeste ocupada pelos soviéticos em 1956, o repórter sueco Barbro Alving escreve:

A rua está situada nos aposentos logo depois do quartel de Kilian, onde as piores batalhas aconteciam – uma rua simples com pequenas casas para pessoas pequenas. Vinte e sete tanques dispararam durante quatro dias aqui. Uma casa tinha mais de trinta buracos e várias estavam em chamas há dias (Alving, 1956, p. 274).

O sentido do leitor de compartilhar o aqui-e-agora com o repórter experimentador está simultaneamente fornecendo o contrato jornalístico: quanto mais específicos os detalhes, maior a autoridade com a qual o repórter pode alegar: “Você pode acreditar em mim. Eu estava lá, naquela vizinhança; apenas ouça meu conhecimento dos detalhes”.

6. Simultaneidade e presente histórico

A posição de testemunhar em um texto jornalístico literário anda de mãos dadas com a ilusão da simultaneidade. As matérias relatam eventos como concluídos, algo que é sublinhado pelo tempo pretérito (“Ontem, uma tempestade aleijou grandes partes do país”). Na tradição clássica de reportagem, eventos e ações são relatados como contínuos. Como John Carey escreve: “Algumas definições de reportagem insistem que deveriam ter sido escritas no calor do momento, refletindo a pressa, compressão e ignorância do que vai acontecer a seguir” (Carey, 2003). Que tipo de narratividade, então, enfatiza esse “calor do momento”? Para começar, pode ser indicada pelo tempo verbal do presente histórico. Tal marcação no texto cria a ilusão de que o repórter testemunha e narra os eventos ao mesmo momento. Este é, por exemplo, o caso da reportagem de Hellström.

Muitos narratologistas discutiram o tipo de narratividade que parece apagar a diferença entre a *história* dos personagens e o *discurso* do narrador. Tal estrutura narrativa é contrária às regras narratológicas padrões, as quais prescrevem um evento que deve ser sempre contado retrospectivamente, mesmo que apenas alguns minutos depois de ter ocorrido⁹. Para o aparentemente simultâneo, Monika Fludernik menciona um único contexto em que ela pode considerar esse estilo narrativo como “natural”: um relato de um jogo esportivo. Mesmo assim, é principalmente uma questão de registro rigoroso, ao qual ela não se referirá como uma “narrativa real” (Fludernik, 1996, p. 252). Segundo a autora, tão logo um leitor visualiza uma situação narrativa, imaginamos um narrador que está se lembrando de algo, que em sua memória está recordando o que é representado, e então o tempo narrativo deveria ser o pretérito. A narrativa presente histórica – a qual ela diz que “narra” como se estivesse “no pretérito, mas o faz no tempo presente” – é algo que ela chama de “uma forma muito peculiar” (Fludernik, 1996, p. 252).

Hamburger investiga o mesmo paradoxo de Fludernik, mas chega a uma conclusão diferente. Seu ponto de partida é a capacidade da ficção de transformar o passado no presente, de “presentificar” um passado “agora”¹⁰. Hamburger associa isso principalmente a histórias contadas na terceira pessoa e em pretérito fictício (o tipo de narrativa que descrevi anteriormente e isso não sinaliza um passado, mas sim os personagens agora). Ao mesmo tempo, ela encontra uma narrativa não ficcional em primeira pessoa, a saber, a autobiografia,

em que o presente histórico possui uma função comparável à do pretérito ficcional¹¹. Com a ajuda da *presentificação*, um autor descreve eventos passados como se eles ocorressem aqui e agora. Ele narra na primeira pessoa sobre suas experiências anteriores de tal forma que se permite visualizá-las novamente (Hamburger, 1973). Esta visualização, ou presentificação, é fácil de conectar à testemunha ocular jornalística. Embora Hamburger se refira apenas à escrita autobiográfica, sua análise também é relevante para um texto com um repórter experimentador: “De fato, o relato autobiográfico é a única instância narrativa onde a consciência do passado é retida, e é retida precisamente porque a presente aqui apresenta em um sentido genuíno” (Hamburger, 1973, p. 100). Eu acrescentaria que é precisamente esse tipo de “senso-do-agora” que caracteriza o presente histórico dentro da reportagem da testemunha ocular.

7. Simultaneidade e consonância

As cenas de Hellström e Kotlowitz têm foco no momento percebido, mas apenas o primeiro é narrado no presente histórico. Até agora tenho enfatizado a conexão entre este tempo e a ilusão narrativa da simultaneidade. No entanto, e como o exemplo de Kotlowitz ilustra, é bastante comum focar nos personagens agora, mesmo no jornalismo literário narrado no passado, pelo menos em cenas em que uma posição de testemunho é saliente. Em relação ao Novo Jornalismo, Sylvia Adamson escreve que “o imperativo jornalístico” visa a transmitir “um senso de eventos que é imediato, pessoal, próximo ao pulso da história atual” (Adamson, 2001, p. 95)¹². Ela demonstra como os textos do Novo Jornalismo narrados na terceira pessoa correspondem a essa intenção por uma construção “era agora”, ou seja, uma construção semelhante ao pretérito ficcional de Hamburger, em que o tempo narrativo perdeu sua capacidade de sinalizar o tempo.

Essa observação me levou a considerar que o tempo selecionado não precisa ser a única maneira de os jornalistas literários criarem uma ilusão de simultaneidade em seus textos. Como mencionado anteriormente, Cohn afirma que tanto a consonância quanto a dissonância podem prevalecer entre o eu experimentador e o eu narrativo nas histórias contadas na primeira pessoa. Enquanto Cohn identifica um máximo de dissonância em Marcel Proust, ela

encontra o oposto, um máximo de consonância, no autor norueguês Knut Hamsun em seu romance *Hunger* (*Fome*, tradução nossa) de 1890 (Cohn, 1983). Pode ser um pouco mais do que uma coincidência que Hamsun foi simultaneamente um repórter e romancista ativo ao longo de sua carreira. Em um artigo sobre os pioneiros da reportagem norueguesa, Jo Bech-Karlsen elucida a estreita conexão entre a escrita ficcional e factual de Hamsun (Bech-Karlsen, 2013). Um palpite é que *Hunger* foi influenciado por um estilo que Hamsun adquiriu como repórter¹³. Aqui está uma amostra do livro de viagens de Hamsun de 1903, *In Wonderland* (*No País das Maravilhas*, tradução nossa):

Aldeia após aldeia, a estrada ziguezagueia *por causa da elevação*, e Kornei, *que quer poupar seus cavalos*, os conduz *suavemente*, molhando-os com frequência. Em um bebedouro, somos surpreendidos por uma carruagem estrangeira que Kornei *silenciosamente* deixa passar, fazendo com que a poeira se torne *insuportável para nós* que seguimos atrás. Nós ordenamos que ele pare um pouco, para dar tempo para a poeira baixar; no geral, não apreciamos seu jeito *sonolento* de condução. Kornei, por outro lado, *parece pensar que está indo muito bem agora*; ele está cantarolando.

A noite está chegando. Está ficando escuro e está *visivelmente* mais frio. Nós jogamos os cobertores em volta dos nossos ombros. Percebo que a mancha de cera na minha jaqueta está se congelando novamente e ficando branca, é como um termômetro aqui em cima nas alturas; *estamos a uma altitude de 2.000 metros*. Ainda estamos vagando entre as montanhas. Kornei molha os cavalos mais uma vez, *embora esteja tão frio*. Todos os campos cessam; nós quase alcançamos a latitude na qual não há vegetação (Hamsun, 2013, p. 29, grifos nossos).

O repórter desempenha o papel principal neste livro. Consequentemente, o texto é um exemplo da minha narrativa do Tipo 4. Todo o foco na cena acima é sobre o repórter experimentador e, portanto, sobre o momento percebido. Em outras palavras, a cena é consonante, e o tempo é completamente o presente histórico. Além disso, a passagem é escrita com representação mimética, contada na primeira pessoa e rica em observações. Os detalhes típicos do realismo são mencionados de passagem (o bebedouro, que Kornei está cantarolando, os cobertores, uma descrição do tempo, o local árido). Uma perspectiva retrospectiva não pode ser discernida, e uma atitude questionadora está faltando em relação ao repórter experimentador. A função dos comentários do repórter narrador (grifados por mim) é reforçar o foco no momento representado. Assim, a dissonância não pode ser detectada no texto.

Cohn argumenta que a forte consonância, típica de *Hunger*, é muito rara nos romances contados na primeira pessoa (Cohn, 1983).

Fludernik também considera narrativas consonantes em primeira pessoa como atípicas: “a maioria dos textos em primeira pessoa normalmente coloca em primeiro plano a interação dinâmica entre narrar e experimentar os eus” (Fludernik, 2001, p. 106). Se uma interação está faltando entre um narrador claro e um experimentador, ela argumenta que a fronteira entre as duas instâncias se torna embaçada, de modo que não está claro onde o leitor deve colocar o texto aqui e agora.

Em *Hunger*, observa Cohn, Hamsun alterna entre o pretérito e o presente histórico. No entanto, independentemente do tempo, ela descobre que o eu narrativo é empurrado para o fundo. É possível afirmar o mesmo sobre a cena citada em *In Wonderland*. A consonância seria consequentemente um critério mais forte para a impressão de simultaneidade do que o presente histórico? Cohn parece confirmar isso quando ela escreve sobre *Hunger*:

A ausência de autoexegese e de todas as referências ao self narrativo exclui do texto de Hamsun toda a zona temporal para a qual o tempo presente é normalmente empregado por um narrador dissonante como Proust Marcel. (...) A facilidade com que esta narrativa presente alterna com o passado narrativo indica o grau de consonância que Hamsun alcançou em seu texto: ele evoca o passado como se estivesse presente, não importando se ele usa o passado ou o tempo presente (Cohn, 1983, p. 157).

Em outras palavras, o sentido de um “agora” estendido não precisa depender do tempo narrativo.

As observações de Adamson de uma construção particular “era agora” são válidas para exemplos do Novo Jornalismo contados na terceira pessoa, e Cohn considera, além disso, que a consonância (respectiva dissonância) também pode prevalecer entre narradores e personagens na ficção de terceira pessoa (Cohn 1983, pp. 26-33). Um exemplo sueco de narrativa em terceira pessoa jornalística no tempo pretérito pode ser encontrado em *Att skapa ett monster*, de Johanna Bäckström Lerneby (“Como Criar um Monstro”, 2015, tradução nossa), escrito dentro da tradição do Novo Jornalismo. A história é uma reconstrução de um crime e dos eventos que levaram à ação quando um jovem nazista, Kevin, mata um velho amigo, Magnus. Como em muitos textos similares, existem passagens diegéticas, onde um narrador visível fornece resumos e informações de fundo. No entanto, nas cenas, a técnica narrativa é comparável à narrativa consonante em primeira pessoa, como no trecho a seguir:

Era quase meia-noite no sábado, 17 de maio de 2008. Rikard misturou outra bebida. Johnny foi buscar a câmera e Magnus, Rikard e Kevin se alinharam em um canto. Eles realizaram uma saudação a Hitler, guincharam uma música e fingiram tocar guitarra com os tacos de sinuca. Magnus estava vestido com um moletom preto de capuz que trazia símbolos nazistas e um slogan nas costas que dizia: 'É melhor morrer em pé do que viver uma vida de joelhos'. Kevin e Rikard também estavam vestidos com moletoms pretos e suas roupas, juntamente com suas cabeças raspadas, fazia com que parecessem uma foto da equipe antes de um jogo. Johnny riu e tirou uma foto. (...) O ponteiro da hora passou a meia-noite. As bebidas eram misturadas e jogadas para dentro. Anna foi para fora e fumou.

Kevin estava cada vez mais provocado pela presença de Magnus. Ele pensou que Magnus andava por ali falando merda sobre ele para os outros. Kevin tinha ouvido falar que, quando ficou fora da sala por um tempo, Magnus bolou um plano para dar as mãos a Anna, quando Johnny não podia vê-los. Por que ele não desistiu?

Finalmente, ele disse a Magnus que precisava falar com ele. Magnus fingiu não ouvir. Kevin disse em voz ainda mais alta que deveriam sair e conversar, só os dois. Magnus olhou para cima da mesa de bilhar, suspirou e disse ok. Ele apoiou o taco contra a parede, seguiu Kevin pela escada externa e parou na calçada de cascalho. Os outros trocaram olhares preocupados (Bäckström Lerneby, 2015).

A cena é narrada na terceira pessoa, e a perspectiva narrativa alterna entre a perspectiva aferente (a bem conhecida posição de testemunho) e a perspectiva eferente (algo é formulado – dito ou pensado – por um personagem dentro da história). Se estudarmos a passagem mais de perto, podemos ver que no primeiro e terceiro parágrafos a perspectiva é aferente, externa em relação ao que é visto e ouvido. Apesar do tempo passado, encontramos um foco no momento percebido e, conseqüentemente, o texto aqui se torna consonante. Como não há nenhum repórter testemunha, a cena é percebida por um observador invisível.

À primeira vista, a construção desses parágrafos parece ser semelhante ao exemplo de Kotlowitz. No entanto, essa cena é reconstruída e baseada em fontes secundárias (narrativa do Tipo 1 entre minhas categorias)¹⁴. É a perspectiva aferente, juntamente com a representação mimética e os detalhes minuciosos (os capuzes, as bebidas, os tacos de sinuca, os gestos) – ou seja, a retórica do testemunho – que medeiam a (falsa) impressão de que um repórter real estava de fato presente como testemunha.

No segundo parágrafo, a perspectiva é interna e eferente. O leitor implícito se imagina compartilhando o aqui-e-agora com Kevin. Nós seguimos a reação de Kevin (ele é provocado) e seus

pensamentos, e interpretamos “Por que ele não pôde desistir?” como algo que ele diz para si mesmo sobre Magnus. Esta última frase está escrita em *discurso indireto livre*, que é um monólogo narrado na terceira pessoa no qual os pensamentos ou sentimentos de uma pessoa são formulados diretamente, sem o uso de aspas ou fala direta (por exemplo, “Por que Magnus não pôde desistir?”, perguntou-se Kevin”). Essa é uma técnica bem conhecida para criar empatia e proximidade com os personagens de uma história.

Vale a pena notar que uma cena interna pode ser tão mimética quanto uma cena externa. Em outras palavras, o foco no momento percebido é o mesmo, quer imaginemos Kevin de dentro (parágrafo dois) ou quando vemos a situação com os olhos de um observador invisível (parágrafos um e três). Nenhuma reflexão ou atitude questionadora de um narrador pode ser discernida. Consequentemente, todas as três cenas são dominadas pela consonância.

Na reportagem como um todo, o leitor entra em pontos de vista de vários personagens, não apenas dos amigos de Kevin e Magnus, mas também de um policial, que foi responsável por uma investigação há muitos anos antes sobre eventos em que Kevin foi vítima, sendo espancado por sua mãe e abusado sexualmente por seu padrasto. O narrador não contradiz as opiniões dos personagens. Em vez disso, a história é contada camada por camada, de modo que a imagem de Kevin se torna cada vez mais complexa. Às vezes, o narrador é visível nesse processo, mas o principal é o resultado de muitas perspectivas diferentes, formando um mosaico. Portanto, eu diria que esta reportagem está problematizando seu assunto em um nível macro, enquanto ainda permanece consonante em suas cenas, cada uma tomada separadamente. O leitor se imagina em todas as cenas que compartilham o aqui-e-agora, seja com um visualizador hipotético ou com o personagem atualmente em foco.

Uma conclusão possível até agora é que uma ilusão de simultaneidade em uma reportagem é construída primeiro com a ajuda da consonância e, segundo, com a ajuda do presente histórico. Adamson não usa o conceito “consonância”, mas, na prática, elucida técnicas narrativas para criar uma ilusão de simultaneidade ao narrar no passado. Ela argumenta que essa construção “agora” resulta em uma “narrativa empática”; é uma maneira de criar empatia com os personagens (Adamson, 2001, p. 95).

Embora a reportagem de Bäckström Lerneby não possa ser incluída na tradição de relatos de testemunhas oculares, há elementos

óbvios de uma posição retórica de testemunhar em cenas externas (a perspectiva aferente, a representação mimética e o uso do Efeito da Realidade). Além disso, tanto cenas internas quanto externas são caracterizadas por consonância, por um foco no momento percebido. Considero tudo isso a depender em última análise da herança da tradição clássica de testemunhas oculares.

8. Quando o repórter é ao mesmo tempo testemunha e participante

Eu diria que até mesmo um repórter como Günter Wallraff está narrando principalmente por consonância. Em seu tipo de reportagem, o repórter aparece encoberto, com o objetivo de entrar em ambientes que de outra forma seriam fechados para os jornalistas. Consequentemente, o repórter não pode ser reduzido a uma testemunha. Ao contrário, muitas vezes ele desempenha o papel principal do texto (minha narrativa do Tipo 4). Em uma ocasião, em *Lowest of the Low (Mais baixo do que Baixo, tradução nossa)*, de 1974, o pseudônimo turco de Wallraff, Ali, conseguiu um emprego em uma siderúrgica:

Lutando contra líderes instáveis, nos enfiamos em rachaduras menores que a largura dos ombros e tentamos libertar as camadas de minério de ferro incrustadas com pés-de-cabra, enormes marretas e pás. Mas a crosta é tão dura que quase nada vem. Nosso guarda, Alfred, fica furioso quando vê que apenas fragmentos estão se quebrando. 'Vocês, malditos negros, seus merdas, turcos fodidos e judeus de alho!' Ele inclui todas as nacionalidades conhecidas por ele em um ataque violento. 'Vocês são todos inúteis, vocês devem ser colocados contra a parede e baleados no pescoço!' (...)

Compressores e martelos e cortadores são trazidos, juntamente com longos raspadores. Eles produzem a maior concentração possível de poeira e, sem máscaras, temos que soltar as camadas compactadas. Sujeitos a constantes abusos, nós rastejamos por dentro da máquina. O barulho das ferramentas pneumáticas trovejantes nas estreitas passagens de aço machuca nossos ouvidos. Não há proteção para eles (Wallraff, 1985, pp. 115-116).

O papel do repórter experimentador como participante resulta em uma perspectiva narrativa que é parcialmente interna. Ao mesmo tempo, não há dúvida de que o repórter se deu a missão de observar, testemunhar. Com a consciência dos métodos de trabalho de Wallraff, podemos interpretar seu propósito como “deixar o mundo saber” – neste caso, quais condições de trabalho desumanas os trabalhadores

turcos são forçados a suportar: o trabalho está fisicamente à beira de ser insuportável, o ar é provavelmente perigoso de respirar, sua audição provavelmente será prejudicada e o supervisor cuspe epítetos racistas ao repreender os trabalhadores.

No entanto, também podemos notar que a cena se estende para a tradição narrativa do realismo. A apresentação é mimética e cheia de detalhes específicos (as percepções, o que Alfred está dizendo e, em particular, as ferramentas e tarefas cuidadosamente indicadas). Curiosamente, as muitas descrições permitem uma perspectiva aferente em paralelo ao repórter que participa da representação. Tudo o que pode ser visto e ouvido é “percebido” por um personagem da história, ou seja, o repórter experimentador. Em outras palavras, o repórter presente na cena alterna entre observar e participar. Mesmo que ele trabalhe e lute como os outros trabalhadores, ele não deixa de ser jornalista na forma de uma testemunha; ele se torna uma testemunha participante. Consequentemente, a perspectiva narrativa torna-se aferente e eferente ao mesmo tempo. O foco no momento percebido também é forte, tanto pela consonância quanto pelo presente histórico. O comentário final do narrador sobre a proteção do ouvido enfatiza a mensagem implícita (por exemplo, como os empregadores da Alemanha Ocidental nos anos 1980 exploraram os frágeis direitos legais dos trabalhadores turcos).

Em outras partes do texto, essa mensagem se torna explícita quando o narrador de Wallraff interpola explicações diegéticas curtas ou longas entre as cenas que estão ligadas à missão auto imposta do repórter. Em um ponto, ele escreve sobre as condições para os trabalhadores turcos:

Há alguns trabalhadores que passam meses sem folga. Eles vivem como bestas de carga. Eles não têm mais vida privada. Eles só têm permissão para ir para casa porque é mais barato para a empresa se pagarem pelos próprios alojamentos. Caso contrário, seria mais prático se dormissem na Thyssen ou Remmert. Geralmente são os mais jovens que fazem isso. Dois anos no máximo na merda da Thyssen e eles estão desgastados, esgotados, sugados e doentes – muitas vezes por toda a vida (Wallraff, 1985, p. 77).

O texto de Wallraff aqui se torna um exemplo da “reportagem com tendência” dos anos 1960 e, sobretudo, dos anos 1970; em outras palavras, textos com pronunciada mensagem política/ideológica eram comuns, especialmente na Escandinávia. O contraste

pode ser nitidamente afiado entre o narrador e as pessoas que o texto examina e acusa de vários abusos sociais. Não obstante, considero as reportagens desse tipo como mais ou menos consonantes, mas nunca dissonantes, apenas porque o narrador, embora potencialmente bastante visível, não questiona seu alter ego, sua missão, seus métodos ou sua maneira de narrar.

Finalmente, podemos mais uma vez comparar a reportagem escrita com a escrita autobiográfica. Quais são as diferenças entre a perspectiva narrativa de textos cujo repórter, como Wallraff, está presente como participante e a perspectiva narrativa de uma autobiografia? A resposta a esta questão reside nas diferenças narrativas entre, por um lado, participar apenas de um evento e, por outro, simultaneamente participar e testemunhar dele. Isso, por sua vez, depende das diferenças entre escrever uma história sobre si mesmo e usar o self para escrever uma história sobre o mundo. Uma missão jornalística, portanto, afeta a narratividade do texto.

9. Algumas conclusões

O objetivo principal deste ensaio foi demonstrar como o discurso da narratologia pode abrir novas portas para a compreensão de como o jornalismo/reportagem literária funciona e afeta o leitor. Em minha análise, concentrei-me nas estruturas narrativas dentro de uma tradição de relatos de testemunhas oculares e como uma herança dessa tradição ainda é perceptível hoje em dia. Descobri que a tradição clássica da observação em primeira mão/relatos de testemunhas oculares tem semelhanças estilísticas e retóricas com o realismo na ficção: a representação mimética e os detalhes examinados de um ambiente são devido à mesma técnica. No entanto, há também uma diferença dependendo da realidade descrita, que na reportagem é específica e autêntica – não generalizada e fabricada como na ficção. Isso significa que o efeito de realidade de Barthes cumpre uma função dupla na reportagem: não deve apenas situar o leitor em uma dada realidade, como em romances e contos, mas ao mesmo tempo reforçar a credibilidade do repórter aos olhos do leitor. Ao fazê-lo, reforça um contrato jornalístico autor-leitor.

Em relatos de testemunhas oculares, eventos narrados e

ambientes representados são baseados e representados como uma atividade de testemunhar. Onde uma “posição de testemunho” retórica é saliente nas cenas, a perspectiva narrativa torna-se aferente; é dirigida de fora para dentro. Esse tipo de perspectiva funciona da mesma forma, independentemente de o repórter ser visível ou ter sido extirpado do texto – isto é, independentemente de a história ser contada na primeira ou na terceira pessoa. Eu diria que uma perspectiva aferente é típica da tradição da testemunha ocular, onde uma missão de testemunho na realidade afeta a narratividade do texto, para que o olhar do leitor seja direcionado para longe de uma testemunha (visível ou não) e para os (outros) personagens. Assim, a empatia narrativa é criada.

Uma perspectiva aferente é frequentemente combinada com uma ilusão de simultaneidade. Um repórter experimentador parece estar presente no local, testemunhando e narrando ao mesmo tempo. Isso vai contra as regras da narratologia discursiva. No entanto, a reportagem clássica insiste nessa conspícua simultaneidade, nessa ilusão de que um jornalista se reporta “no calor do momento”. Ela poderia ser construída pelo tempo presente histórico unida à consonância ou apenas pela consonância. O foco do texto nos dois casos está no momento percebido. Se um narrador é visível, é com o propósito de reforçar o momento, não de enfatizar o próprio “depois” do narrador.

A consonância pode até ser notada em narrativas em terceira pessoa e em cenas reconstruídas, como no tipo de realismo do Novo Jornalismo. Isso é possível tanto em cenas externas, onde reconhecemos uma perspectiva aferente, quanto em cenas internas, onde a perspectiva narrativa é eferente; é dirigido dos personagens para dentro. O leitor então se imagina compartilhando os pensamentos e sentimentos dos personagens sem qualquer instância intermediária.

Quando um repórter experimentador testemunha e participa dos eventos narrados, ele se torna uma testemunha participante – e a perspectiva narrativa pode se alterar entre aferente e eferente, diferentemente de uma autobiografia, em que o eu experimentador é principalmente um participante. Mais uma vez, a diferença tem a ver com a missão jornalística. O próprio repórter é apenas um meio para investigar e informar sobre o mundo.

Em resumo, podemos ver que a herança dos relatos de testemunhas oculares clássicas ainda está presente na reportagem de hoje. A representação mimética, os detalhes ambientais especificados,

os elementos recorrentes da perspectiva aferente e a ilusão de simultaneidade são características que podem ser encontradas tanto no jornalismo literário inicial quanto no contemporâneo.

Tradução: Bruna Camargo, Universidade de Sorocaba, Brasil

NOTAS

- 1 (N. da E.) Originado nas máscaras teatrais empregadas na Grécia antiga, o termo *persona* foi cunhado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav (1875-1961), idealizador da Psicologia Analítica, estando relacionado às diferentes máscaras sociais de um dado indivíduo.
- 2 (N. da E.) No original “Mood”, sugerindo estado de espírito, temperamento, tonalidade afetiva.
- 3 Ver Booth (1983, pp. 3-22), que, entre outros, usa os termos *mostrar* e *contar* para a representação mimética e diegética.
- 4 “Leitor implícito” é o leitor do modelo inscrito em um texto. O termo corresponde ao público para o qual o texto é direcionado (Prince, 2003, p. 43).
- 5 Salvo indicação contrária, todas as traduções do sueco que aparecem neste texto são minhas.
- 6 Estou ciente de que uma autobiografia pode consistir em elementos intencionais (autoficção) ou incidentais (memórias) da ficção, mas esse ato não afeta a discussão aqui.
- 7 Fludernik identifica essa mesma construção como uma perspectiva narrativa ligada à atividade humana de “ver” (Fludernik, 1996, pp. 9-38).
- 8 Ver, por exemplo, Ricoeur, 1981, p. 17.
- 9 Ver, por exemplo, Genette 1980, pp. 215 – 231.
- 10 Hamburger usa a palavra alemã “Vergegenwärtigung,” ou “presentificação” em inglês (Hamburger, 1973, p. 65).

- 11 De acordo com Hamburger, todas as narrativas em primeira pessoa são consideradas sendo contadas em um formulário como se fossem não-ficcionais, ver nota 4.
- 12 A formulação de Adamson vem de M. L. Johnson.
- 13 Bech-Karlsen considera que os livros de viagem de Hamsun, apesar de conterem alguns elementos fictícios, são reportagens (Bech-Karlsen, 2013, pp. 20-22).
- 14 A reportagem é baseada em entrevistas pessoais e relatórios da investigação policial.

REFERÊNCIAS

Aare, C. (2016). A narratological approach to literary journalism: how an interplay between voice and point of view may create empathy with the Other. *Literary Journalism Studies* 8 (1), pp. 110-139.

Adamson, S. (2001). The rise and fall of empathetic narrative: a historical perspective on perspective. In I. W. van Peer & S. Chatman (Eds.) *New perspectives on narrative perspectives*. Albany: State University of New York Press, pp. 83-99.

Alving, B. (1956). Budapest, en stad i sorgflor. *Dagens Nyheter*, 9 Dec. Rpt. in Alving, B. (1982). *Klipp ur nuets historia*. Hedemora: Gidlund, pp. 274-281.

Anderson, C. (1987). *Style as argument, contemporary American nonfiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications* 11 (1), 84-89. Rpt. in Barthes, R. (1980). *Virkelighetseffekten*. Trans. Karin Gundersen, *Basar* 4, pp. 28-33. Doi: 10.3406/comm.1968.1158

Bech-Karlsen, J. (2013). Between journalism and fiction: Three founders of Norwegian literary reportage. *Literary Journalism Studies* 5(1), pp. 11-25.

Bech-Karlsen, J. (2000). *Reportasjen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Berning, N. (2011). *Narrative means to journalistic ends: A narratological analysis of selected journalistic reportages*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. Doi: 10.1007/978-3-531-92699-5

Booth, W.C. (1983 [1961]). *The rhetoric of fiction*. 2^a ed. Chicago: The University

of Chicago Press. Doi: 10.7208/chicago/9780226065595.001.0001

Bäckström Lerneby, J. (2015). Att skapa ett monster. *Filter*, 44, 20 maio. Recuperado de magasinetfilter.se/granskning/att-skapa-ett-monster/.

Carey, J., ed. (2003 [1987]). *The Faber book of reportage*. Londres: Faber and Faber.

Cohn, D. (1983 [1978]). *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. 2nd ed. New Jersey: Princeton University Press.

Danius, S. (2013). *Den blå tvålen*. Stockholm: Bonnier.

Eason, D. (2008). The New Journalism and the image-world: two modes of organizing experience. In N. Sims (Ed.) *Literary journalism in the twentieth century*. Evanston: Northwestern University Press, pp. 191-205.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "natural" narratology*. Londres: Routledge. Doi: 10.4324/9780203432501

Fludernik, M. (2001). The establishment of internal focalization. In I. W. van Peer & S. Chatman (Eds.) *New perspectives on narrative perspectives*. Albany: State University of New York Press, pp. 303-338.

Genette, G. (1980 [1972]). *Narrative discourse: An essay in method*. Trad. J. E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press.

Hamburger, K. (1973 [1957]). *The logic of literature*. 2^a ed. Trad. M. J. Rose. Bloomington: Indiana University Press.

Hamsun, K. (2003 [1903]). *In wonderland*. Trad. S. Lyngstad. Brooklyn: Ig Publishing.

Hartsock, J.C. (2000) *A history of American Literary Journalism: The emergence of a modern narrative form*. Amherst : University of Massachusetts

Hellmann, J. (1981). *Fables of fact: The New Journalism as new fiction*, Urbana: University of Illinois Press.

Hellström, G. (1915). Vid gränsen till ingen mans land. *Dagens Nyheter*. Recuperado de www.dn.se/dn-150-ar/vid-gransen-till-ingen-mans-land/.

Isager, C. (2006). *Skribenter der skaber sig, Günter Wallraff og Hunter S. Thompson som mønstre for retorisk handlekraft i den spektakulære personlige reportage*. Afdelning for retorik,

Institut for medier, erkendelse och formidling. Diss., Københavns Universitet, Copenhagen.

Jungstrand, A. (2013). *Det litterära med reportaget: om litteraritet som journalistisk strategi och etik*, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria. Diss., Stockholm Universitet. Lund: Ellerström

Kotlowitz, A. (1991 [1992]). *There are no children here*. Nova York: Anchor Books.

Oscarsson, I & Rydén, P., eds. (1991). *Pressens profiler. Ett urval journalistiska texter med inledning och kommentarer*. Lund: Studentlitteratur.

Prince, G. (2003). *Dictionary of narratology: A revised edition*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Ricoeur, P. (1981). Mimesis and representation. *Annals of Scholarship: Metastudies of the Humanities and Social Sciences* 2 (3), pp. 15-32.

Rosenberg, G. (2000). *Tankar om journalistik*. Stockholm: Prisma.

Rossholm, G. (2004). *To be and not to be: On interpretation, iconicity and fiction*. Bern: Peter Lang.

Wallraff, G. (1985). *Lowest of the low*. Trans. Martin Chalmers. London: Methuen.

Cecilia Aare é professora de jornalismo na Universidade de Södertörn, em Estocolmo, na Suécia. Ela é autora de livro sobre reportagem e tem experiência como repórter e editora. E-mail: cecilia.aare@sh.se

RECEBIDO EM: 01/06/2018 | ACEITO EM: 12/09/2018