



Para citar este artículo: Borges, R. P., & De Castro e Silva, G. (2021). Os mortos voltaram: estratégias memorialísticas e literárias da morte no jornalismo narrativo. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 14(1), 1-16. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.8514>

OS MORTOS VOLTARAM: ESTRATÉGIAS MEMORIALÍSTICAS E LITERÁRIAS DA MORTE NO JORNALISMO NARRATIVO

Los muertos volvieron: estrategias biográficas y literarias de la muerte en el periodismo narrativo

The Return of the Dead: Commemorative and Literary Strategies of Death in Narrative Journalism

Rogério Pereira Borges, *Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Brasil)*
rogeriopereiraborges@hotmail.com

Gustavo de Castro e Silva, *Universidade de Brasília (Brasil)*
gustavodecastro@unb.br

Recebido: 28 de novembro de 2019

Aprovado: 30 de março de 2020

Fecha de prepublicación:

RESUMO

Reflexão de como o jornalismo narrativo promove o retorno dos mortos ao centro do discurso, recuperando seus testemunhos ou fazendo com que voltem a falar por meio de textos com inspiração literária. Para tanto, analisamos alguns exemplos que mostram o emprego dessa alternativa, ao mesmo tempo em que produzimos uma comparação profícua com obras memorialísticas ligadas aos testemunhos sobre a Segunda Guerra Mundial, sobretudo os produzidos pelo escritor Primo Levi (1919-1987), em que os mortos também ganham protagonismo. Por fim,



trazemos ao debate menções à obras literárias que fazem o mesmo, tudo para mostrar as possibilidades criativas que esta estratégia narrativa —espécie de ‘invocação dos mortos’— pode ter de interessante e enriquecedora para um discurso cuja proposta é informar sobre a realidade, como o jornalismo narrativo ou literário.

Palavras-chave: jornalismo; memórias; literatura; mortos; narrativa.

RESUMEN

Reflexión de cómo el periodismo narrativo promueve el regreso de los muertos al centro del discurso, recuperando sus testimonios o haciendo que vuelvan a hablar por medio de textos con inspiración literaria. Para esto, analizamos algunos ejemplos que muestran el empleo de esa alternativa, a la vez que producimos una comparación fructífera con obras biográficas ligadas a los testimonios sobre la Segunda Guerra Mundial, especialmente los producidos por el escritor Primo Levi (1919-1987), donde los muertos también ganan protagonismo. Finalmente, traemos al debate menciones a las obras literarias que hacen lo mismo, todo para mostrar las posibilidades creativas que esta estrategia narrativa —especie de ‘invocación de los muertos’— puede tener de interesante y enriquecedora para un discurso cuya propuesta es informar sobre la realidad, como el periodismo narrativo o literario.

Palabras clave: periodismo; memorias; literatura; muertos; narrativa.

ABSTRACT

This work is a reflection on how the narrative journalism promotes the return of the dead to the center of the discourse, retrieving their testimonies or making them tell their stories again through literary inspirational texts. With this end, we have analyzed some examples that show the use of this alternative, and at the same time we have compared it with memoirs associated with testimonies of World War II, in particular, those written by the writer Primo Levi (1919-1987), in which the dead also gain importance. Finally, mentions of literary works that use the same strategies are open to debate. All this is done to prove how interesting and enriching these creative possibilities of the narrative strategy —some sort of ‘invocation of the dead’— can be for a discourse whose purpose is to inform about reality, such as narrative or literary journalism.

Keywords: Journalism; memoirs; literature; dead; narrative.



Introdução

Em setembro de 1987, o escritor ítalo-judeu Primo Levi caiu no vão das escadarias do edifício onde morava, num elegante endereço de Turim, sua cidade natal. Um gesto que parecia reafirmar a sina que perseguia muitos dos sobreviventes do extermínio de judeus na Segunda Guerra Mundial —ou Shoah (catástrofe ou calamidade), como é designada a eliminação em massa de indivíduos da etnia e religião judaica e outras minorias pelo regime nazista de Adolf Hitler—. Uma política de extermínio que vitimou cerca de 6 milhões de pessoas em campos de concentração naquilo que o próprio líder alemão chamava de “solução final”. Não são raros os homens e mulheres que conseguiram escapar da sanha assassina dos guardas e burocratas nazistas, mas não dos fantasmas trazidos por memórias que, de tão dolorosas, muitas vezes tornaram-se insuportáveis.

Aqueles milhões de mortos anônimos foram pessoas que, nas palavras de outro sobrevivente do genocídio, o húngaro Elie Wiesel (1928-2016), fizeram “uma viagem” sem volta. Poucos, aliás, conseguiram sequer deixar um registro breve e clandestino sobre os sofrimentos pelos quais passaram e a respeito do destino com o qual se depararam. Talvez o mais famoso deles tenha sido o da menina holandesa Anne Frank (1929-1945), tanto tempo confinada com sua família em um sótão de Amsterdã e que, nesse intervalo, conseguiu expressar em um diário, que também dialogava com sua imaginação criadora, os infortúnios que representavam a experiência traumática de milhões de pessoas.

Os depoimentos, as confissões e os diários daqueles que escaparam da “solução final” são expressões poderosas de um tipo de produção textual em que os vivos narram as experiências daqueles que padeceram sob o regime nazista. Neste sentido, os mortos também falam, recordam, apontam e testemunham. Esses textos podem ser vistos como o esforço de recuperar fatos, de reproduzir contextos, de reconstruir episódios e circunstâncias. A História e o Jornalismo, sobretudo o predominantemente narrativo, precisam lançar um olhar mais detido sobre o que estes mortos estão dizendo, e que posição esses “fantasmas” ocupam nas narrativas.

Essa voz fantasmal é uma técnica narrativa que a literatura utiliza há muito tempo. Desde o “narrador defunto” de Machado de Assis (2002) em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (publicado em 1881), passando pelos cadáveres que discutem num cemitério no clássico *Pedro Páramo* (lançado em 1955), de Juan Rulfo (2008), e Diadorim, presença fantasma a assombrar as memórias de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* (romance de 1956), de Guimarães Rosa (1986), até chegar aos defuntos que se levantam de seus caixões em *Incidente em Antares* (obra publicada em 1971), em Érico Veríssimo (1991), a criação literária possui grande número de exemplos deste tipo.

Neste texto, propomos analisar essa voz fantasmal a partir de relatos memorialísticos —que também servem a propósitos históricos— e jornalísticos, comparando-os com textos literários, para uma melhor compreensão do valor narrativo e como seu potencial pode ampliar o debate comunicacional. Vamos utilizar aqui o viés dos personagens fantasmáticos que narram, buscando pontuar tais vozes com referências do mundo literário. Também recorreremos a trabalhos de cunho memorialístico, em que a lembrança dos mortos pode nos conduzir por caminhos compreensivos para nosso objetivo. Acreditamos que tais recursos discursivos valorizam um jornalismo narrativo que seja simultaneamente mais ousado e menos previsível, e que se coloca como alternativa possível de diferenciação em um contexto de hiperinformação.



A narração assombrosa

Nelson Traquina (2008) é explícito ao elencar a morte como primeiro “critério substantivo” para um fato ser noticiável. “Onde há morte, há jornalistas. A morte é um valor-notícia fundamental para esta comunidade interpretativa e uma razão que explica o negativismo do mundo jornalístico que é apresentado diariamente nas páginas do jornal ou nos écrans da televisão” (p. 79). A morte é um tema familiar nas rotinas produtivas do jornalismo em todo o mundo, embora isso não queira dizer que a maneira de abordá-la seja uniformizada.

No Jornalismo Narrativo ou de inspiração e estratégias literárias, a morte pode fazer aparições pouco ortodoxas. Nele, os mortos podem sair de suas tumbas, voltarem a ganhar vida, evocados em um discurso que busque a criatividade sem se descuidar da verificabilidade das informações e dos relatos transmitidos. Essa subversão é uma das características primordiais dos esforços de dar maior narratividade a esses trabalhos que misturam registros de discursos de diferentes naturezas. “Assim visto, o jornalismo e a comunicação visam compreender a totalidade polissêmica, movediça, e na inter-relação de suas peças, incorporando, inclusive, as cognições produzidas por outros campos do saber” (Castro, 2010, p. 27). Nesse flerte com “outros campos do saber”, sobretudo o literário, as possibilidades narrativas se adensam e se abrem, produzindo sentidos ao mesmo tempo informativos e estéticos, tomando algumas licenças para produzir discursos híbridos. “A inclusão desses elementos é mais uma prova da polifonia e da polissemia que percorrem o discurso do Jornalismo Literário, estabelecendo laços com outras tradições textuais que habitam o universo da literatura” (Borges, 2011, p. 159).

Pode-se conferir ao Jornalismo Narrativo ou Literário, no que concerne ao que debatemos na presente reflexão, algumas características que o fazem constituir-se num discurso autônomo, polifônico e polissêmico. Autônomo por não se limitar a hibridismos superficiais entre literatura e informações jornalísticas verificáveis e que têm legitimidade calcada em fatos objetivos, ainda que interpretáveis. Ele se consuma como uma modalidade que foge aos parâmetros tradicionais do discurso que quer se fazer acreditar por meio de uma pretensa objetividade absoluta, porém, admitindo em certo grau a subjetividade como elemento formativo de sua construção. Alsina (2005) já apontava para esse fenômeno em sua visão da elaboração do discurso jornalístico como um todo, salientando que a informação passa por construções simbólicas antes, durante e depois de sua publicação. Pena (2006), por sua vez, pondera que “é preciso fazer uma construção sistêmica do enredo” (p. 15) para se alcançar uma outra esfera textual que permita ao jornalismo desprender-se de fórmulas para ousar na narrativa.

Esse é o ponto crucial que permite aproximar o jornalismo de uma elaboração literária, o que abre a perspectiva de fazê-lo dialogar mais intensamente com outros gêneros. Quando teorizou sobre o romance, Mikhail Bakhtin (2002) salientou que não estava revogando gêneros literários, pelo contrário, ressaltando-os. Ao mesmo tempo, porém, o teórico russo acreditava que as melhores obras, como as de Fiódor Dostoiévski, por exemplo, promoviam entrelaçamentos entre esses diferentes gêneros (ou vozes e sentidos), o que resultava em textos polifônicos e polissêmicos. Autores como Alceu Amoroso Lima (1990) e Antônio Olinto (2008) defenderam que o jornalismo era um “gênero literário”. Outros, como Borges (2011) e Bulhões (2007) não atestam exatamente isso, mas sublinham que pode haver um diálogo profundo entre literatura e jornalismo, formando uma zona fronteira em que ambos estejam presentes em um terceiro gênero discursivo. Quando Martinez (2015) busca em teorias literárias, como a “Jornada do Herói”, de Campbell (1949), elementos para discutir o Jornalismo Literário ou Narrativo, ela reforça esses vínculos.



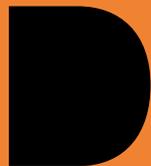
Vínculos que podem surgir de diversas maneiras, em inspirações mais evidentes ou desbordando para outros discursos. Assim como ocorre na literatura, no Jornalismo Narrativo ou Literário pode-se abarcar uma infinidade de contribuições, como os relatos testemunhais, as memórias e a expressão de traumas, revivendo os mortos. Empregar procedimentos que geralmente não são utilizados no jornalismo tradicional significa, na construção do Jornalismo Narrativo ou Literário, não propriamente uma elaboração inócua do discurso, um enfeite, mas, sobretudo, um caminho importante para chegar ao destino primordial de toda enunciação jornalística: a melhor compreensão do fato por parte de quem recebe a informação. Os recursos da literatura e os contratos de leitura específicos do texto informativo, quando retrabalhados em uma aliança discursiva —e não apenas somados como uma equação matemática—, têm um potencial excepcional de narrar, descrever, interpretar e aprofundar a narrativa dos acontecimentos. Nicholas Lemann (2015) alerta que “journalism is a running account of the world. Its name comes from ‘journal’, and journals were invented to provide such an account. Journalism can be descriptive, or prescriptive, or exhortatory, or explanatory, but it’s necessarily connected to society as lived. Fiction is art”¹ (p. 54).

Essa afirmação não veda a criatividade ao Jornalismo Narrativo em buscar alternativas para informar de maneira menos previsível. Citando uma famosa frase do clássico *Fama & Anonimato* (2018), de Gay Talese, Lindsay Morton argumenta que “literary journalism is arguably one of the most ambitious forms of journalism; it aims to reveal ‘a larger truth than is possible through the mere compilation of verifiable facts’. As such, it invites discussion of the imagination’s role in representing reality from a unique angle”² (2018, p. 95).

Essa “ambição” do Jornalismo Literário o credencia ao uso da imaginação com a ressalva de não colocar em xeque sua confiabilidade. Longe de ser literatura fantástica, o uso dos mortos como voz narrativa configura-se como recurso legítimo no sentido de devolver a palavra a quem, muitas vezes, teve sua expressão cassada pela interrupção da vida. Com o ato de devolver a esses “fantasmas” a possibilidade de narrar, investe-se no potencial de contribuir para uma compreensão mais completa do que está sendo contado. Como foi ponderado anteriormente, os relatos de vida, os testemunhos, as memórias, mesmo as mais sombrias, podem estar em intersecção com variados gêneros discursivos, indo das grandes e aprofundadas reportagens aos diários pessoais, dos registros históricos às lembranças orais. A chamada literatura concentracionária, obras que testemunham os horrores dos campos de concentração nazistas, transitou, nas últimas décadas, nesse terreno movediço entre a memória e a verdade, entre a lembrança do trauma e mecanismos para se fazer crer, para se colocar como discurso histórico reconhecido, legando relatos de denúncia e alerta.

Jeanne Marie Gagnebin (2009) enfrenta o difícil debate que envolve memória e esquecimento quando se trata de recordações tão dolorosas quanto as do ambiente concentracionário. Tomando o clássico *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947), ela trata do uso de mimesis e metáforas em uma narrativa tão árdua para um melhor entendimento do contexto histórico em que a Shoah ocorreu, com seus pontos prévios

-
- 1 “O jornalismo é uma prestação de contas sobre o mundo. Seu nome vem de ‘diário’ e os periódicos foram inventados para fornecer tal prestação de contas. Jornalismo pode ser descritivo, prescritivo, ou exortatório, ou explicativo, mas é necessariamente conectado à sociedade como vivida. Ficção é arte”.
 - 2 “O jornalismo literário é sem dúvida uma das formas mais ambiciosas de jornalismo; visa revelar ‘uma verdade maior do que é possível através da mera compilação de fatos verificáveis’. Como tal, convida à discussão do papel da imaginação na representação da realidade de um ângulo único”.



e póstumos de entendimento do Holocausto. Sem tais balizas, seria simplesmente impossível conceber algo tão brutal, mesmo que apenas no nível do discurso. Essa dificuldade é pontuada por Giorgio Agamben (2008), quando organiza os relatos dos sobreviventes em espécies de categorias arquetípicas de personagens: a testemunha (aquele que relata seu horror); o muçulmano (ente quase misterioso e dúbio dos campos de concentração, simultaneamente prisioneiro e algoz, vítima e ajudante da barbárie); e o “sujeito” neste teatro da abominação, em que o autor busca delinear onde a humanidade poderia emergir em meio a tantos crimes em larga escala.

Para Dominique LaCapra (2009), a história e a memória se encontram em certos momentos para dar conta, narrativamente que seja, desse passado sombrio, o que só pode ser realizado por meio de um esforço de representação de fatos tão desumanos que flertam com a inverossimilhança. Para lutar contra negacionistas e conferir à memória de quem escapou a confiabilidade necessária, é preciso contar, narrar, dizer. Mas as testemunhas estão diante do indizível, o que amplia o desafio em muitos sentidos. LaCapra reforça, assim, o quão difícil e essencial é ombrear os relatos memorialísticos de quem perdeu a família e sobreviveu por acasos do destino com o estatuto histórico daquele período tenebroso. É o que faz Primo Levi (1919-1987) na variedade de formatos narrativos que adota em sua jornada de explorar as recordações e entendimentos da tragédia que presenciou durante a Segunda Guerra. Por mais de quarenta anos, ele não deixa o que viu e viveu em Auschwitz se perder nas sombras da memória.

A materialização da narrativa da Shoah em Primo Levi, assim como em outros relatos testemunhais de sobreviventes de campos de concentração, transita entre uma série de variantes intervenientes que modulam as narrativas sobre este passado de dor. O trauma (Macêdo, 2014), o esquecimento (Ricoeur, 2007), o jogo entre lembrança e apagamento (Gagnebin, 2009) e a relação com o outro (Certeau, 2017) inserem-se como categorias importantes, condicionando a própria essência dessa narrativa. Um caminho que tem seus percalços e riscos, como qualquer outro teria.

A memória não só é falha e incompleta, como também pode ser deturpada e atravessada por criações imaginárias, o que tem o poder de descredenciar o testemunho. Quanto a isso, Primo Levi decide que precisa arriscar-se, tem o dever de expor-se, receber críticas, enfrentar contestações, já que é ator principal de suas memórias. A única atitude que não pode tomar é a de submeter-se às armadilhas da memória —suas e de terceiros—, conformando-se com ângulos em que não acredita, versões que sabia serem inverídicas ou amenizadas. “Com o objetivo de defesa, a realidade pode ser distorcida não só na recordação, mas no ato mesmo em que se verifica” (Levi, 2016, p. 25).

Na visão de Levi, assombrar-se com erros e imprecisões não é motivo suficientemente forte para negar-se a fazer o relato. Ele sabe que terá de enfrentar obstáculos para liberar sua prosa, traumatizada por medos profundos e pesadelos, que se tornam recorrentes em sua vida pós-concentracinária. A memória, porém, é o único patrimônio que trouxe daquele ano que conviveu com a morte e suas faces mais aterrorizantes. O número de prisioneiro tatuado em seu braço é mais do que uma cicatriz, é um vestígio poderoso, um rastro (Ginzburg, 2007) da desumanidade a que foi submetido. Levi sente a necessidade de compartilhar tais vivências, ainda que cometa equívocos, ainda que não evite incompreensões. Os fantasmas aparecem por todos os lados, no entanto é imprescindível confrontá-los.



Annette Wieviorka (2013) assegura que “le procès Eichmann marque ce que nous appellons l’avènement du témoin”³ (p. 82). A pesquisadora pondera, em seus estudos a respeito da importância dos sobreviventes da catástrofe da Shoah, sobre o papel do relato e a necessidade premente daqueles em contar, relatar e fazer com que o silêncio em torno de tudo o que viram deixasse de ser tumular. Segundo a autora, Primo Levi apresenta: “la même souffrance, le même désir d’être reconnu non simplement comme une figure de survivant, mais comme un véritable écrivain”⁴ (p. 70).

O ponto a que Wieviorka se refere como inflexão no estatuto do testemunho para a credibilidade do relato pessoal de quem viveu aquela experiência traumática foi o julgamento do criminoso nazista Adolf Eichmann em Jerusalém, em 1963. No julgamento estava Hannah Arendt que, em um trabalho jornalístico para a revista norte-americana *The New Yorker*, conseguiu unir ensaio filosófico, grande reportagem e registro histórico. O material de Arendt (2009), conseguiu amadurecer conceitos primordiais, como “banalidade do mal” e “capacidade de julgar”.

“Arendt não fez o jornalismo tradicional, não fez literatura, mas produziu um documento para a posteridade dentro de um terceiro discurso, não apenas misto, mas autônomo. Ela fez Jornalismo Literário em uma acepção ampla, explorando as potencialidades e as oportunidades que essa modalidade de texto informativo pode oferecer” (Borges, 2011, p. 187).

Memória, testemunhos e jornalismo narrativo compartilham a vocação surpreendente em que o relato toma forma menos óbvia, em nome da qualidade da informação, do registro histórico e da compreensão de fatos, eventos e das personalidades envolvidas. Ainda que para isso seja necessário ressuscitar os falecidos, retirá-los das covas rasas cavadas pelos soldados das tropas da SS,⁵ trazendo-os de volta dos muros de fuzilamento, das câmaras de gás, recuperando-os das montanhas de cinzas a que foram reduzidos. Em *Eichmann em Jerusalém* (lançado em 1963), Hannah Arendt (2009) não descreve apenas o encontro entre o algoz nazista e seus julgadores do novo Estado de Israel, mas relata a banal ritualização das atrocidades praticadas contra os judeus. Os mortos estavam tão presentes naquele tribunal e eram tão importantes em seu texto quanto os vivos.

De modo semelhante, o Jornalismo Narrativo praticado por Caco Barcellos, em seu livro-reportagem *O Abusado* (2003a), e por Ruy Castro, na biografia *Carmen* (2005), faz uso de estratégias parecidas. Em ambos os casos, os mortos saem de seu silêncio com a tarefa de falar, contar e informar. O protagonista de *O Abusado* é Juliano VP (pseudônimo dado pelo autor a um personagem real, Márcio Amaro de Oliveira, ou Marcinho VP), “o dono do Morro Dona Marta”, como anuncia o subtítulo da obra. Trata-se de um traficante que se tornou celebridade midiática diante do poderio que exerceu no tráfico de drogas carioca. Quando Barcellos escreveu o livro, Marcinho ainda estava vivo —sua morte ocorreu exatamente no ano da publicação da obra, em 2003— e foi fundamental na apuração da história, com depoimentos, facilitando o acesso de Barcellos a outras fontes e até estabelecendo uma proximidade polêmica com o autor.

3 “O processo Eichmann marca o que nós chamamos de o advento do testemunho”.

4 “O mesmo sofrimento, o mesmo desejo de ser reconhecido não simplesmente como uma figura de sobrevivente, mas como um verdadeiro escritor”.

5 Sigla para Schutzstaffel, organização paramilitar do regime nazista, considerada o braço armado mais violento do regime de Adolf Hitler.



Logo nos primeiros capítulos, a narrativa mostra-se eletrizante, com a reprodução de um enfrentamento entre dois grupos de traficantes inimigos e policiais também não muito honestos. Juliano VP vê a morte de perto logo de início, quando recebe um tiro de raspão na cabeça em uma emboscada. A partir desse lance de suspense, Barcellos trabalha um conjunto de diálogos dinâmicos, até o desfecho trágico para “Careca”, importante personagem na formação do traficante-protagonista:

Careca desligou o telefone, abraçou Cristina dos Olhos já ao lado do carro emprestado por um birosqueiro do Cantão. Era um Fiesta 92, meio surrado, já bastante familiar pois tinha sido usado em outras missões do piloto da quadrilha. Para evitar o forte ruído do motor, Careca iniciou a descida da ladeira com o câmbio em ponto morto, para levar socorro aos parceiros.

Minutos depois era inútil erguer os braços para se proteger dentro do Fiesta. Sentado no banco de trás, Paranóia, numa reação instintiva, tentou se defender levantando o fuzil. Uma das balas que vararam o carro bateu no cabo da arma. Paranóia viu o momento em que outro tiro jogou a cabeça de Careca para trás. O impacto do tiro no rosto levou à morte instantânea o melhor motorista da favela (Barcellos, 2003, pp. 45-46).

Careca funciona como agente que dá ritmo a uma narração que se esmera em se aproximar da literatura para delinear um discurso informativo. Para tanto, Barcellos não se contenta em dizer que Careca, traficante da confiança de Juliano VP, foi executado por seus inimigos, mas transforma-o em personagem-fantasma, indo e voltando durante a narrativa, em vários momentos, com o morto fazendo suas “aparições”. A morte, portanto, integra o livro e o cotidiano de Juliano VP, e Barcellos trabalha seu personagem de forma literária. Careca e outros que tombaram na guerra do tráfico têm falas, atitudes, perfis traçados, mesmo depois de mortos, como neste trecho:

Raimundo criança já era um exterminador. Mirava entre os olhos, um pouco acima da linha do nariz da vítima, que percorria um caminho curto até a linha de tiro. Ela vinha da área do lixão, entrava no túnel escuro que passava por baixo de cinco barracos e acabava no beco do Silêncio, num ponto estreito da viela com menos de dois metros de largura. Quando a vítima aparecia na boca da saída, o exterminador já estava com a mira da arma no foco, pronto para o disparo (Barcellos, 2003, p. 228).

Ao fazer essa descrição, Barcellos revela que a vida de crimes de Raimundo, o exterminador, começou cedo, fazendo da morte o seu ofício. Na verdade, no parágrafo acima as “vítimas” são os ratos de esgoto, que o personagem elimina um a um como distração infantil. Mas essas mortes metaforizam outras, essas sim, de pessoas. Narrativizando a morte, mortos e assassinos se misturam em *O Abusado*, não medindo forças, mas completando-se nos sentidos que geram, refazendo a roleta russa que gira e que determina se o dia que acaba de amanhecer não será o último.

Isso não pode ser feito apenas com os vivos. Os cadáveres também precisam testemunhar, precisam se levantar novamente, ainda que apenas no discurso de um jornalismo menos enrijecido, para contar suas versões, expressar seus sentimentos, compartilhar seus olhares singulares. Careca é o que morre, Raimundo é o que mata, Juliano é o que lida com ambos. Os papéis, porém, podem se inverter e aquele que morreu ainda terá o poder, na narrativa, de assassinar, assim como os que cometeram homicídios poderão ser os próximos cadáveres recolhidos pela polícia.

No Jornalismo Literário de Caco Barcellos — não só em *O Abusado*, mas também em *Rota 66* (2003b) (publicado em 1992)—, morte e vida andam entrelaçadas. Narrativas cheias de fantasmas ágeis, de assombrosas aparições de armas em punho ou baleadas em zonas vitais. Mortos que atiram e que testemunham esse cenário de violência,



cuja sobrevivência é incerta. “O ritmo é cinematográfico e Caco Barcellos investe num estilo em que deixa a entender que testemunhou toda a movimentação. É a dramatização, a roteirização em elevado grau” (Borges, 2011, p. 286).

Em *Carmen* (2005), Ruy Castro envereda por searas igualmente fantasmiais ao recuperar a trajetória da artista brasileira mais célebre do século xx. Por trás da maquiagem carregada e do figurino colorido, Carmen é desvendada em uma experiência de além-túmulo que a traz de volta com voz afinada, sorriso aberto e o carisma irresistível, que eram suas marcas. Para conseguir esses efeitos, Castro (2005) lança mão de recursos de um jornalismo autoral ambicioso: “Coloque-se no dia 31 de dezembro de 1939” (p. 233), convida ele. Para compreender melhor a estafa física e mental de Carmen, submetida a uma rotina inclemente de apresentações, ele nos coloca como contemporâneos da biografada, nos transporta para seu tempo e, assim, reaviva a estrela, colocando-a para conviver conosco.

Carmen volta do túmulo para mostrar todos os seus talentos, no rádio, no palco dos teatros e no cinema, bem diante de nossos olhos. A cronologia da vida está presente, mas ganha outra lógica, cadenciando os momentos do passado com os de um presente recriado por meio da narrativa. A morte, claro, é descrita, mas a vida a supera e aqueles que não respiram mais ganham novo fôlego para que, assim, possamos conhecê-los melhor. Uma dessas passagens é a saborosa descrição da temporada que o compositor Ary Barroso passou nos EUA ao lado da intérprete brasileira que, ao gravar o clássico *Aquarela do Brasil*, lançou o nome do compositor Barroso para o mundo. Isso tudo é coroado pelo boato que envolvia um suposto romance entre os dois.

Esses exemplos têm o poder de trazer os mortos de seus silêncios e de seus esquecimentos, não importando se são famosos ou anônimos. Os dois jornalistas utilizaram estratégias literárias, nesse sentido, para fazer os mortos falarem. No jornalismo, a opção por essa aproximação com a literatura oferece a condição de se adotar mecanismos mais versáteis, sem descuidar da veracidade dos fatos. Isso inclui evocar os mortos, nessa espécie de bruxaria discursiva, para que eles possam testemunhar, algo que encontra paralelo na ficção, mas sem que haja confusão de propósitos na comparação desses dois registros discursivos distintos.

“Tudo isso parece ensinar, no fim das contas, que a representação verbal é portadora da capacidade de elaborar impressões de factualidade ou de ficcionalidade, o que não significa dizer que se deva aceitar ou se conformar com ausência de apuração do real plausível no exercício jornalístico” (Bulhões, 2007, p. 96).

Bem antes, Machado de Assis, no clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), já havia utilizado esse recurso. No primeiro capítulo do livro, que tem o sugestivo título “Óbito do Autor”, ele diz: “Algum tempo hesitei se devia abrir essas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte” (Assis, 2002, p. 15). O romance é narrado como se fossem “memórias”, ou seja, reveste-se de testemunho verídico dos fatos relatados. Mas este compromisso é subvertido por meio da conhecida ironia de Machado de Assis. O mesmo pode ser dito de *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, que faz com que sete personagens se levantem de seus caixões, durante uma greve de coveiros, para reivindicarem o direito de ser enterrados. O problema é que ao retornarem a perambular pela fictícia Antares, eles começam a acertar contas com desafetos, a revelar segredos, a colocar os vivos em situações embaraçosas, como neste diálogo espantoso entre cadáveres que rescendem a decomposição e os habitantes da cidade numa série de vinganças e breves momentos que, acreditam, sejam de justiça:



—Barcelona... você morreu!

—Pois é, pústula! Estou morto e podre. Você está vivo e mais podre que eu. Podre de alma. Podre de coração (Verissimo, 1991, p. 275).

É necessário enfatizar que o fato de estarmos promovendo um diálogo entre o Jornalismo Narrativo e a literatura produzida a partir do ambiente concentracionário, além de nomes localizados na ficção, não subentende que haja um apagamento de fronteiras discursivas e de propósitos pragmáticos que existem entre essas instâncias. Elas existem e são justamente tais diferenciações que enriquecem esses contatos possíveis, uma vez que as contribuições mútuas e específicas podem ser realizadas sem que se elimine o que cada uma dessas enunciações é em essência. Pode-se falar no que Dominique Maingueneau chama de “acordo tácito de leitura” (1996) e Eliseo Verón define como “contrato de leitura” (2004). Essa questão, como também pondera Maingueneau, fala das “leis do discurso”, que estabelecem como cada qual deve ser interpretado. Ainda que haja pontos que façam a ficção, o relato memorialístico e o Jornalismo Narrativo convergirem para debates comuns por diferentes caminhos —e, até eventualmente, para propósitos próximos—, há diferenças contextuais e históricas que embasam tais produções. Longe de ser um problema, essa constatação é uma vantagem para a discussão aqui proposta, uma vez que não se quer, de forma alguma, uniformizar ou mesmo estabelecer equivalências, mas sim produzir diálogos entre narrativas que são geradas em momentos, espaços e com referências distintas. Encontrar pontos de contato, no entanto, não invalida essas premissas, mas sim as toma como ponto de partida para compreender os discursos em questão com maior amplitude.

Os mortos que não morreram

Trazendo ou não mortos que “assombram” narrativas, as obras memorialísticas trazem em seu bojo o desafio da empatia. Nisso, elas diferem dos textos jornalísticos, mas não totalmente, sobretudo nas estratégias narrativas empregadas. É bom lembrar que uma das metas do Jornalismo Narrativo é ser verossímil, despertar níveis de confiabilidade que o mantenham legítimo. Essa mesma lógica está presente no uso da fotografia, das imagens em vídeo e na criação de modelos textuais. O desafio da verossimilhança (Aristóteles, 1997) é uma obsessão, mesmo em discursos de ficção. Quando passamos para o universo da informação, há o compromisso inarredável com a verdade.

No caso dos livros memorialísticos, não é uma tarefa automática contar o que se viu, sentiu e deduziu. Ao abordarmos autores como Primo Levi, Eli Wiesel, Jorge Semprun (1923-2011), Robert Antelme (1917-1990) —todos eles conhecidos autores de obras testemunhais dos horrores da Shoah—, entre outros que se dedicaram a elaborar as memórias do genocídio judeu na Segunda Guerra Mundial, os obstáculos se multiplicam. Trata-se de revolver lembranças dolorosas, recordar e evocar os mortos. Estamos diante de uma escrita do trauma que, como pontua Macêdo (2014), apresenta armadilhas para quem a enfrenta. “Fosse o impossível de dizer, vazio ou cheio, resto ou nada, lacunar ou sem falhas, era preciso dar-lhe voz, ainda que não fosse possível explicá-lo” (p. 34).

Paul Ricoeur (2007) pondera a necessidade de haver uma compreensão do estatuto do testemunho, em que não se pode apenas aplicar as regras de confirmação de dados narrados sem que se leve em conta a experiência vivida. Trata-se de algo primordial para o entendimento da natureza da narrativa. Trata-se de fazer a devida relativização entre “realidade factual e acontecimento relatado”. O que Ricoeur defende é a articulação produtiva entre um e outro e não a classificação rígida que os coloquem em relação de igualdade, ignorando suas distinções fundamentais.



É o que faz Levi diante de algo que lhe parece indizível. Ele evoca os mortos para que estes também possam confirmar o que ocorreu. As vítimas ganham espaço nas lembranças do autor, que se dispõe a trazê-las de volta para que corroborem os absurdos cometidos por seus algozes:

As cinzas humanas provenientes dos fornos crematórios, toneladas por dia, eram facilmente reconhecíveis como tais, uma vez que continham com frequência dentes ou vértebras. Não obstante, foram usadas para vários fins: para aterrar trechos pantanosos, como isolante térmico nos interstícios de construções de madeira, como fertilizante fosfático; assinaladamente, foram empregadas em vez de saibro para revestir os caminhos da vila dos SS, situada ao lado do campo. E não saberia dizer se puramente pela consistência ou se, ao contrário, pelo fato de que, em sua origem, aquele material devia ser pisado (Levi, 2016, pp. 101-102).

Seus relatos têm a vocação da denúncia —ainda que o autor refute qualquer intenção de revanche ou vingança—; eles têm como centro de gravidade a necessidade de que todos possam se informar a respeito do que aconteceu nos campos de concentração nazistas. O fato de os mortos, principais protagonistas de sua narração, colaborarem nesse esforço aponta para as estratégias narrativas do autor e produz um conjunto múltiplo de versões. Nas memórias de Levi, isso é ainda mais intenso se pensarmos que são exatamente os mortos as principais testemunhas do genocídio. Mortos esses que perderam suas identidades ao serem massacrados aos milhões, deixados sem túmulos, sem testamentos e sem memórias. O que Levi faz em seus livros é resgatar o que lhes foi subtraído a partir da evocação de quem morreu sob as condições mais indignas, sequer transformados em estatísticas oficiais, mas simplesmente eliminados do mundo.

Esses mortos, paradoxalmente, emprestam vivacidade ao texto, revelando, cada um deles, sua verdade mais profunda. Além de Levi, autores como Robert Antelme (2018), com *L'Espèce Humaine*, Elie Wiesel (2017), com *La Nuit*, e Jorge Semprun (2016), com *Le Grand Voyage*, também assumem a tarefa da crítica histórica. Em todos eles, os mortos estão presentes, representados, mencionados, trazidos ao centro da narração, assumindo papéis relevantes no discurso, como peças-chave desse quebra-cabeça histórico.

Colaborador frequente de jornais —sobretudo o italiano *Corriere de la Sierra*—, Levi nunca permitiu que o tema da Shoah caísse no limbo, o que significaria que os agressores teriam ganhado. Nesses relatos, Levi e tantos outros sobreviventes atestam a vontade dos nazistas de que o Holocausto judeu nunca chegasse a ser conhecido ou acreditado. Levi também militou, nesse sentido, por meio de relatos mais longos publicados na imprensa e por entrevistas. Nessas ocasiões, ele não deixava de emprestar narratividade aos seus testemunhos, o que, na maior parte das vezes, incluía fazer referências àqueles que sucumbiram.

Nas suas memórias, pessoas vivas e mortas se misturaram, muitas vezes em um mesmo ser que perambulava, já sem perspectiva de continuar vivo. Nada mais fantasmagórico. Almas que apareceram nos relatos do escritor judeu-italiano como emblemas, símbolos da total impiedade a que foram submetidos. Esse desamparo se evidencia nas descrições, em que há uma nítida ênfase nas recordações ligadas às torturas impingidas, às carências vivenciadas, à morte sempre presente; em que homens e mulheres se assemelham a zumbis, mortos-vivos esqueléticos, mais próximos de figuras fantasmáticas, inumanos, que não preservavam mais qualquer característica de um ser vivo. Aqueles prisioneiros, a maioria deles apenas aguardando a chegada da morte, “ainda seriam homens?”, questiona-se Levi. Entre eles, havia os que passaram a ser chamados dentro dos campos de “muçulmanos”, não porque professassem a religião de Maomé, e sim porque andavam curvados, como que a aceitar as agruras



daquela situação, resignados à própria desgraça. “O muçulmano é não só, e nem tanto, um limite entre a vida e a morte; ele marca muito mais, o limiar entre o homem e o não-homem” (Agamben, 2008, p. 62).

De acordo com Levi (1988):

Quanto aos ‘muçulmanos’, porém, aos homens próximos do fim, nem adianta dirigir-lhes a palavra; já se sabe que eles só se queixariam, ou contariam como comiam bem em sua casa. Para que travar amizade com eles? Não têm, no Campo, conhecidos poderosos, não têm razões extras para comer, não trabalham em Kommandos favoráveis, desconhecem qualquer maneira secreta de obter vantagem. E, por fim, sabe-se que eles estão aqui de passagem; que, dentro de umas semanas, deles sobrarão apenas um punhado de cinzas em outro Campo próximo e, no Registro, um número de matrícula riscado. Embora englobados e arrastados sem descanso pela multidão inumerável de seus semelhantes, eles sofrem e se arrastam numa opaca solidão íntima, e nessa solidão morrem ou desaparecem sem deixar lembrança alguma na memória de ninguém (p. 130).

Pessoas de vida ainda mais curta em um lugar onde a morte imperava, esses homens e mulheres eram vistos como animais asquerosos em seus estertores, a gerar um misto de sentimentos entre o nojo e o desprezo, entre a piedade e o horror:

A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os ‘muçulmanos’, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la (Levi, 1988, p. 132).

São fantasmas ainda tangíveis. A dolorosa e repulsiva lembrança que deles ficou continua a ser para o escritor outra espécie de mundo espectral. Pessoas que vivem, mas já estão mortas; gente que já entregou sua alma, mas que se mantinha a caminhar, a comer e a olhar. Elas ainda respiravam, mas lhe dão a impressão de que já habitavam o mundo sobrenatural. Estranhas presenças entre a carne que finda e o espírito que não descansa. “Jazíamos num mundo de mortos e de fantasmas. O último vestígio de civilização desaparecera ao redor e dentro de nós. A obra de embrutecimento empreendida pelos alemães triunfantes tinha sido levada ao seu término pelos alemães derrotados” (Levi, 1988, p. 253).

Os fantasmas fazem maior sentido quando a morte material se apresenta sem disfarces ou eufemismos. Levi faz questão de deixar esse registro, de maneira crua, mas com o esforço de compreender tais mecanismos de extermínio. “Das 45 pessoas do meu vagão, só quatro tornaram a ver as suas casas; e o meu vagão foi, de longe, o mais afortunado” (Levi, 1988, p. 19). Cronologicamente, de sua captura, passando pelo período de aprisionamento em Auschwitz e a libertação, até sua jornada para casa e como foi recebido pela família na Itália (Levi, 2004), o autor traça um itinerário e um panorama de dor, crueldade, perplexidade, loucura e violência. Os atributos mais básicos de um ser humano eram violados e ignorados. Mais que mortos, passamos a conhecer a vida de zumbis, espíritos que vagavam no maior dos desalentos. “Tudo era silêncio, como num aquário e como em certas cenas de sonhos” (Levi, 1988, p. 21).

Levi elenca atrocidades e cenas que beiram o inacreditável: “Ainda não sabe que é melhor apanhar, porque de pancadas em geral não se morre, mas de esgotamento sim, e é uma morte feia, a gente só se dá conta quando já é tarde demais” (Levi, 1988, p. 194). Em suas obras, os personagens se sucedem em uma lista interminável de



homens condenados a morrer várias vezes. “Um velho húngaro tinha sido colhido lá pela morte. Jazia duro na postura do faminto: a cabeça e os ombros por baixo da terra, o ventre na neve, estendendo as mãos para as batatas. Os que chegaram depois afastaram um pouco o cadáver e, desobstruída a abertura, retomaram o trabalho” (Levi, 1988, p. 247).

Enquanto os nazistas permaneciam no controle, havia uma interminável série de absurdos e sadismos. Gente que morria a pontapés, pessoas que eram tratadas como lixo, maldades inomináveis. Quando eles fugiram ao perder o controle do campo de extermínio, o cenário não conheceu melhoras sensíveis. “Os doentes do Campo não saravam. Muitos, pelo contrário, adoeciam de pneumonia e disenteria; os que não estavam em condições de se mexer, ou aos quais faltava energia para isso, jaziam entorpecidos nos beliches, duros de frio; morriam, e ninguém se dava conta” (Levi, 1988, p. 248). Levi resume o sentimento imperante naquele inferno. “Nunca, mais do que então, compreendi como é penosa a morte de um homem” (Levi, 1988, p. 251).

Um destino cruel que muitos conheciam, mas que outros pareciam ignorar ou evitar admitir que existisse. “Os homens estão perplexos; a morte é seu ofício de todos os momentos, a morte é um hábito, porque, precisamente, ‘ou se enlouquece no primeiro dia, ou então se acostuma’, mas aquela mulher está viva” (Levi, 2016, p. 43). Apenas a morte não bastava. Era preciso ir além: “Noutras palavras: antes de morrer, a vítima deve ser degradada, a fim de que o assassino sinta menos o peso de seu crime. É uma explicação não carente de lógica, mas que brada aos céus: é a única utilidade da violência inútil” (Levi, 2016, p. 102). Os relatos povoam-se, assim, sucessivamente, de fantasmas. Homens, mulheres e crianças que perderam o sentido da vida, o objetivo de continuar persistindo e que se entregaram, apenas a aguardar a materialização do ocaso: “Um doente agonizava numa das camas de cima. Ouviu-me, ergueu-se, debruçou-se na borda de cabeça para baixo, com o busto e os braços rígidos, brancos os olhos. O da cama inferior estendeu os braços, instintivamente, para segurá-lo; compreendeu, então, que o outro estava morto. Não aguentou o peso; o morto deslizou até o chão e lá ficou. Ninguém sabia seu nome” (Levi, 1988, p. 249).

Levi (2016) pondera que, para o Terceiro Reich: “O ‘inimigo’ não devia apenas morrer, mas morrer no tormento” (p. 98). Na sua visão, os campos eram como purgatórios, locais onde almas sem destino tinham que pagar pecados imemoriais. Ele revela, no título mesmo de sua obra mais emblemática, *É Isto Um Homem?*, a dúvida sobre a humanidade. Ela ainda existiria? Se houvesse, “morrerá hoje na nossa frente, e talvez os alemães não compreendam que essa morte solitária, essa morte de homem que lhe foi reservada, lhe valerá a glória, não infâmia” (Levi, 1988, p. 218).

“Ainda quero aludir, como exemplo extremo de violência simultaneamente estúpida e simbólica, ao uso cruel que foi feito (não episodicamente, mas com método) do corpo humano como um objeto, uma coisa de ninguém, da qual se podia dispor de modo arbitrário” (Levi, 2016, p. 100). Em muitos momentos, Levi se sente um desses mortos esquecidos e violentados. “Assim, de um modo discreto, sossegado, sem ostentação, sem cólera, pelos Blocos do Ka-Be, cada dia, vai à Morte, e toca este ou aquele” (Levi, 1988, p. 75). O próprio Levi estava cadavérico, escapou por sortes e acasos, como acredita, mas não sem culpas e remorsos. Os homens que encontrou e cujas vidas se perderam ao seu lado representavam as faces de uma tragédia da qual fez parte e que se propôs a resgatar. Os rostos pálidos, o som das tosses dos moribundos, os odores de fluidos de vidas que se findavam. Essa recorrência é uma marca catalisadora de traumas que se transfiguram em fantasmas da narração.



A sobrevivência em um lugar onde tantos pereceram é um peso, um espectro que retorna sem cessar. Como comenta Agamben (2008), muitos sobreviventes carregam esse fardo, ainda que não consigam dizer com facilidade o que os levam a alimentar tal sentimento. Nem mesmo a aleatoriedade na escolha de quem morreria e de quem seria poupado afasta essa sensação quase indizível diante de um contexto em que a irracionalidade planejada é mais um paradoxo diante da vítima, que se sente, por meandros inconcebíveis, culpada. “Como aludi no início, o mal-estar indefinido que acompanhava a libertação talvez não fosse propriamente vergonha, mas era percebido como tal” (Levi, 2016, p. 57).

Primo Levi fala em “vergonha do mundo” daqueles que foram “salvos” como ele, ainda que decrépitos. Sair dos campos de concentração, deixando atrás de si uma montanha de cadáveres, produzia “O sentimento de culpa do sobrevivente” ou “*locus classicus* da literatura sobre os campos”, como atesta Agamben (2008, p. 94, itálico do autor). Ainda assim, como argumenta Wiesel (2017) “pour le survivant qui se veut témoin, le problème reste simple: son devoir est de déposer pour les morts autant que pour les vivants, et surtout pour les générations futures”⁶ (pp. 22-23).

Quando Levi (2016) pontua que aqueles que morreram eram, provavelmente, os melhores e que foram exterminados “por causa de seu valor” (p. 66), ele estabelece uma ponte entre esse eterno espectro que aterroriza os sobreviventes com a própria condição de testemunhas dessas pessoas, voltando seus olhos, novamente, para os muçulmanos:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, os sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram —são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral—. Eles são a regra, nós, a exceção (Levi, 2016, p. 66).

Nos relatos de Levi, estamos diante da expressão mais clássica do fantasma: o cadavérico. Uma das descrições mais impressionantes que o escritor faz nesse sentido é sobre um de seus companheiros de alojamento: “No chão, a horrível desordem de membros enrijecidos, a coisa Sómogyi” (Levi, 1988, p. 254). A desumanização nesse sistema é total, como testemunha Semprun (2016), que praticamente comemora, dadas as circunstâncias, o fato de ter sido escravizado e não morto de imediato: “Dans la mesure où nous n’avons pas été fusillés, tout de suite après notre arrestation, dans la catégorie des gens à exterminer, quoi qu’il arrive, et de quelque façon que ce soit, comme sont les Juifs, nous sommes devenus de la main d’œuvre”⁷ (p. 41).

A perspectiva da morte estava sempre presente, integrava a rotina e o modo de pensar de todos ali. “Nous sommes immobiles mais engagés dans la course. Allongés dans le wagon arrêté, c’est même sans doute avec nous que la guerre a le lien le plus étroit. Elle finira, ou bien nous... Nous ne pouvons plus longtemps coexister”⁸

6 “Para o sobrevivente que quer ser testemunha, o problema permanece simples: seu dever é testemunhar pelos mortos, bem como pelos vivos, e especialmente pelas gerações futuras”.

7 “Na medida em que não fomos alvejados, logo após nossa prisão, na categoria de pessoas a serem exterminadas, aconteça o que acontecer, e de qualquer forma, como os judeus, nos tornamos a força de trabalho”.

8 “Ainda estamos imóveis, mas envolvidos na corrida. Deitado no vagão parado, provavelmente é mesmo conosco que a guerra tem o elo mais próximo. Ela vai acabar ou nós... Não podemos mais coexistir”.



(Antelme, 2018, pp. 299-300). Portanto, a morte mostra-se como uma companheira próxima e constante. Mais que isso, uma personagem de voz narrativa bastante ativa nos relatos memorialísticos realizados.

Considerações finais

A narrativa, portanto, permite que os mortos continuem a vocalizar, ainda que por meio de terceiros, suas penas e desgraças. Os vivos, sobretudo os que manejavam os restos mortais e sabiam intimamente como funcionava a engrenagem nefasta dos campos de concentração, também não poderiam sobreviver para contar o que viram. A todos eles restava uma condição comum: eram cadáveres, espectros, não havendo grande diferença entre os que ainda respiravam e os que já se decompunham ou eram incinerados nos fornos crematórios. “Ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação” (Levi, 2016, p. 67).

Para Levi, esta era a única justificativa para o fato de ter sobrevivido quarenta anos após o fim da Segunda Guerra, ao lado desta “fábrica de fantasmas”. Sua missão era relatar, ser porta-voz dos mortos. Uma missão que, apesar de todos os empecilhos e todas as culpas, ele tentou cumprir em uma espécie de depuração e exorcismo do espírito maligno da desumanidade nazista, que parecia introjetada em sua alma e tatuada em sua pele. Mas para isso, era necessário que as memórias passassem do estágio das lembranças e ganhassem um status mais concreto.

Em todos os casos aqui citados, como se vê, os mortos são, além de personagens constantes, um dos motivos para que o próprio relato venha a ser feito. Eles estão na essência de tudo: na concepção, na condução e na finalização dos textos memorialísticos em questão. No Jornalismo Narrativo, nas experiências entre a informação sobre o fato e modelos literários de relato, nas obras memorialísticas e testemunhais, os mortos surgem como peças-chave de um quebra-cabeça complexo e doloroso. Nos exemplos a que recorreremos, essa estratégia, tomada das mais diferentes maneiras e nos mais diversos contextos, demonstra o quão importante pode ser deixar que aqueles que não estão mais aqui falem, contem, de modo direto ou indireto, as suas versões. Nesse sentido, poderíamos falar de fantasmas que perambulam nas narrativas. Desde os traficantes assassinados no livro-reportagem sobre o famoso bandido carioca, passando pela trajetória de Carmen Miranda, até os homens, mulheres e crianças que desapareceram nos fornos crematórios dos campos de concentração, nosso objetivo era demonstrar como esses mortos continuam presentes entre nós por meio da narrativa e de testemunhos confessionais. Isso se dá em diferentes registros discursivos, estabelecendo, porém, pontos de contato e interação, o que aproxima, por estratégias como a de “invocar os mortos”, o Jornalismo Narrativo, a memória e a literatura.

Referências

1. Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz* (trad. S. J. Assmann). Boitempo.
2. Alsina, M. R. (2005). *A construção da notícia* (trad. J. A. Pierce). Vozes.
3. Antelme, R. (2018). *L'espèce humaine*. Gallimard.
4. Arendt, H. (2009). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (trad. J. R. Siqueira). Companhia das Letras.



5. Aristóteles. (1997). *A poética clásica* (16ª ed.) (J. Bruna). Cultrix.
6. Assis, M. de. (2002). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. L&PM.
7. Bakhtin, M. (2002). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Annablume-Hucitec.
8. Barcellos, C. (2003a). *O abusado: o dono do Morro Dona Marta*. Record.
9. Barcellos, C. (2003b). *Rota 66: a história da polícia que mata*. Record.
10. Borges, R. (2011). *Jornalismo literário: teoria e análise*. Insular.
11. Bulhões, M. (2007). *Jornalismo e literatura em convergência*. Ática.
12. Castro, G. de. (2010). *Jornalismo literário: uma introdução*. UnB-Casa das Musas.
13. Castro, R. (2005). *Carmen*. Companhia das Letras.
14. Certeau, M. de. (2017). *A escrita da história* (3ª ed.) (trad. M. L. Menezes). Forense Universitária.
15. Gagnebin, J. M. (2009). *Lembrar escrever esquecer* (2ª ed.). 34.
16. Ginzburg, C. (2007). *O fio e os rastros* (trads. R. F. d'Aguiar, E. Brandão). Companhia das Letras.
17. LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Eduntref-Prometeo.
18. Lemann, N. (2015). The journalism in literary journalism. *Literary Journalism Studies*, 7(2), 50-59.
19. Levi, P. (1988). *É isto um homem?* (trad. L. D. Re). Rocco.
20. Levi, P. (2004). *A trégua* (trad. M. Lucchesi). Planeta DeAgostini.
21. Levi, P. (2016). *Os afogados e os sobreviventes: Os delitos. Os castigos. As penas. As impunidades* (3ª ed.) (trad. L. S. Henriques). Paz & Terra.
22. Lima, A. A. (1990). *O jornalismo como gênero literário*. Edusp.
23. Macêdo, L. F. da. (2014). *A escrita do trauma*. Subversos.
24. Maingueneau, D. (1996). *Pragmática do discurso literário* (trad. M. Appenzeller). Martins Fontes.
25. Martinez, M. (2015). *Jornalismo literário: tradição e inovação*. Insular.
26. Morton, L. (2018). The role of imagination in literary journalism. *Literary Journalism Studies*, 10(1), 92-111.
27. Pena, F. (2006). *Jornalismo literário*. Contexto.
28. Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento* (trad. A. François). Unicamp.
29. Rosa, G. (1986). *Grande sertão: veredas*. Nova Fronteira.
30. Rulfo, J. (2008). *Pedro Páramo* (trad. E. Nepomuceno). Record.
31. Semprun, J. (2016). *Le grand voyage*. Gallimard.
32. Traquina, N. (2008). *Teorias do jornalismo* (vol. II) (2ª ed.). Insular.
33. Verissimo, E. (1991). *Incidente em Antares* (33ª ed.). Globo.
34. Verón, E. (2004). *Fragmentos de um tecido* (trad. V. Dresch). Unisinos.
35. Wiesel, E. (2017). *La nuit*. Minuit.
36. Wieviorka, A. (2013). *L'ère du témoin*. Plon.