

FICÇÃO E REALIDADE AUTORAL EM *OPERACIÓN MASACRE*, DE RODOLFO WALSH

Ana Paula Ramos Patrocínio¹

RESUMO: Considerando-se a tensão entre realidade e ficção existente nos gêneros advindos do jornalismo, este artigo pretende deslindar os recursos estéticos utilizados por Walsh para descrever “Marcelo” (personagem secundário de *Operación Masacre*) em comparação à descrição do mesmo Marcelo pelos jornais *La Nación*, de 12 de julho de 1957 e *El Plata* de 11 de julho do mesmo ano. Para isso, apresentaremos reflexões sobre os conceitos de verdade e realidade, ficção e literatura atribuídos às narrativas que representam histórias reais, a fim de desvelá-los para maior compreensão dos elementos narrativos que criam tal tensão. Pensando na ética do autor, pretendemos refletir acerca dos seguintes questionamentos: será o autor honesto quando descreve seus personagens? De que modo se configura essa “verdade” do autor Walsh no narrador homônimo de *Operación Masacre*? Partimos do pressuposto de que a verdade dependerá não só do posicionamento do narrador, – que não é imparcial –, como também da forma usada para articular a verossimilhança, a fim de persuadir os leitores de sua verdade, conforme evidenciado neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: *OPERACIÓN Masacre*; Rodolfo Walsh; Não-ficção

FICTION AND AUTHORIAL TRUTH IN *OPERACIÓN MASACRE* BY RODOLFO WALSH

ABSTRACT: By considering the tension between reality and fiction in the journalism genres, this paper intends to analyze the aesthetic resources used by Walsh to describe “Marcelo” (the supporting character in *Operación Masacre*) in comparison to the description of the same person by the newspapers *La Nación*, from July 12, 1957 and *El Plata*, from July 11 of the same year. Therefore, we will provide reflections on the concepts of truth and reality, fiction and literature that commonly undelie narratives that represent real stories in order to unveil them so we can better understand the narrative elements that create that tension. By thinking about the narrator’s ethic, we intend to reflect on the following questions: is the author honest when describing his characters? By which means does this “truth” of the author Walsh is forged into the homonymous narrator of *Operación Masacre*? We undertake the assumption that the construction of the truth will depend not only on the narrator viewpoint – which is not unbiased – but also on the way explored to lend verisimilitude in order to persuade the readers of his truth, as demonstrated in this paper.

KEYWORDS: *Operación Masacre*; Rodolfo Walsh; Non-fiction

Considerações iniciais

Rodolfo J. Walsh (1927-1977), autor argentino, atuou como jornalista, escritor de narrativas policiais e militante. Ele publicou, em 1957, o livro *Operación Masacre*, que narra um fuzilamento de 12 homens ocorrido na Argentina durante a Revolução Libertadora neste mesmo ano. A narrativa, composta sob a perspectiva dos fuzilados, foi primeiramente publicada em diversos jornais para posteriormente ser compilada em livro.

Esses textos foram citados meses depois pelos jornais *La Nación* e *El Plata*, após uma explosão de um arsenal de bombas. Esta mostra Lucisin ou Zukishini (mesma pessoa com nome grafado de modo diferente em cada um desses jornais) como peronista envolvido com terrorismo e propulsor do acidente, o qual levou à prisão diversos envolvidos com o movimento peronista, todos, conforme os jornais, responsáveis pelos diversos bombardeios ocorridos em Buenos Aires. Dentre eles, estava “Marcelo”, mencionado pelos periódicos como informante das denúncias de *Operación Masacre*. Ele é personagem secundário do livro e, na segunda edição, em 1964, Walsh inseriu nos paratextos um apêndice sobre “Marcelo”, contrapondo-se à imagem deste exposta nos diários. Essa visão é exposta no livro com citações de partes de diversos jornais. Pensando-se que existe uma parcialidade discursiva por parte do autor, acreditamos que seria interessante sair das páginas de seu discurso e buscar, em fonte direta, o que, exatamente e na íntegra, havia

¹ Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Hispano-Americanas pela USP - Universidade de São Paulo. Bolsa CAPES. anapratrocinio@yahoo.com.br.

escrito nos diários. Assim sendo, buscamos em hemerotecas argentinas esses jornais e fizemos uma análise comparativa da descrição de Marcelo nestes e no livro.

Este artigo, portanto, pretende mostrar como “Marcelo”, cujo nome verdadeiro é Antonio Rizoni, como veremos, foi descrito por três textos diferentes: reportagem de *La Nación*, do dia 12 de julho de 1957, reportagem de *El Plata*, de 11 de julho de 1957 e o apêndice da 2ª edição do livro *Operación Masacre*, de 1964. Nosso objetivo é mostrar como cada texto vai construir sua própria verdade, o que nos abre um novo olhar sobre os conceitos de veracidade, de realidade e de ficção nas literaturas advindas do jornalismo.

Para isso, vamos considerar que Walsh se insere na história de todo o livro enquanto narrador-protagonista e mesma pessoa do autor como um modo de melhor articular a narrativa a partir de seu ângulo de visão. Para tanto, ele constrói a imagem de si, conforme deseja que o vejam, e mobiliza diversas vozes narrativas.

Para refletirmos sobre isso, entendemos que há uma diferença entre a voz do autor, a voz do autor implícito, a voz do narrador e a voz do personagem. O autor é a pessoa que escreve o livro. Segundo Booth (1980), os autores criam um duplo ficcional para narrar, o qual ele denomina “autor implícito. Este é o *alter ego* do autor, assim definido:

Autor implícito (o alter ego do autor). – Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem de um autor nos bastidores, seja ele um diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do “homem a sério” – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão de si próprio, um alter ego, tal como cria a sua obra. (BOOTH, 1980, p. 167)

Ao diferenciar narrador dramatizado de não-dramatizado, o crítico considera que a dramatização do autor consiste no fato de este compartilhar ou não suas características e crenças na narrativa (BOOTH, 1980). Para tal dramatização é criada uma voz narrativa, que varia conforme o distanciamento entre o autor implícito, o narrador, os personagens e o leitor. Estes sempre conversam nas obras, mas há variação quanto a distância entre eles em cada narrativa. Conforme Booth (1980, p. 172-173), esse distanciamento pode ser moral, intelectual, físico ou temporal. Para o crítico, essa distância vai delimitar se o autor é fidedigno, isto é, “fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando o não faz” (BOOTH, 1980 p. 174).

Todas as distâncias são controladas pelo narrador que, como veremos, manipula a narrativa a partir da mobilização de vozes, de modo que ele pode estar mais ou menos distante dos personagens da história que conta, das normas do leitor e/ou do autor implícito. Este, por sua vez, pode estar mais ou menos distante do leitor, ou pode fazer-se acompanhar pelo leitor e estar mais ou menos distante dos personagens.

Com essa mobilização de vozes, usada por meio da transposição de um tipo de narrador a outro, – o qual em *Operación Masacre* pode ser em primeira ou terceira pessoa, onisciente, testemunha ou protagonista, como veremos, o autor implícito terá mais possibilidade de envolver os leitores no enredo e nas impressões sobre os personagens, sobretudo se o autor implícito

também for protagonista, como ocorre no livro de Walsh. Entre os narradores dramatizados, há o observador e o participante, sobre o qual ele se assenta.

Desse modo, acreditamos que são estas as técnicas ficcionais usadas por Walsh para envolver seus leitores de forma que os comova, tornando sua narrativa a respeito de “Marcelo” diferente da que lemos nos jornais, como refletiremos.

A construção narrativa como elemento retórico

Para compreendermos a descrição de “Marcelo” conforme cada um dos textos mencionados, consideramos que um autor não pode ser a favor do protagonista e do antagonista ao mesmo tempo, como nos adverte Booth (1980, p. 96): “o romancista que escolhe contar *esta* história não pode ao mesmo tempo, contar a *outra* história; ao centrar nosso interesse, simpatia ou afeição num personagem exclui, necessariamente, do nosso interesse, simpatia ou afeição um outro personagem” (Grifos do autor). Sendo assim, a imparcialidade é inexistente na obra de Walsh, pois não há como concordar com a versão de *Operación Masacre* e com a versão de *La Nación e El Plata* ao mesmo tempo, como pretendemos demonstrar. Diante de tais reflexões, interessa-nos buscar respostas aos seguintes questionamentos: qual destes textos nos mostra a verdade? Os três? Nenhum? “Verdadeiro” significa “real”? O que é real pode ser ficcional? Como realidade e ficção podem se entrecruzar na construção de um gênero? Para esmiuçarmos mais esses questionamentos, vamos primeiramente deslindar o conceito do gênero Não-ficção, bem como os seus desdobramentos, a fim de refletirmos como essa realidade em que se acredita não passa de um trabalho de construção da verossimilhança tanto nos jornais como no livro. Mas esta depende também da crença dos leitores. A respeito desse primeiro apontamento, Booth nos adverte:

É verdade que o leitor tem que suspender, em certa medida, a sua descrença; tem que estar receptivo, aberto, pronto a receber as indicações. Mas a obra em si – qualquer obra que não seja escrita nem por mim nem pelos que partilham as minhas crenças – tem que preencher, com a sua retórica, o espaço criado pela suspensão das minhas próprias crenças. (BOOTH, 1980, p. 129)

Pensando por esta perspectiva, temos de concordar com duas crenças de Walsh para seguirmos a leitura do livro: a de que os fuzilados são inocentes e a de que crimes de Estado são inadmissíveis. Para preencher a lacuna entre as crenças do autor implícito e as do leitor será essencial a máxima experiência de realidade na narrativa. Para isso, usa-se a verossimilhança.

[...] falar-se-á da verossimilhança de uma obra na medida em que ela tenta fazer-nos crer que ela se conforma ao real e não a suas próprias leis; ou seja, o verossímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade. (TODOROV, 2003, p. 116-117)

Esta será usada como elemento retórico de Walsh, para que ele convença seus leitores. Para isso, Walsh mostra a história narrada com a maior verossimilhança possível na narrativa dos fuzilamentos, pois assim a experiência do real será melhor degustada pelos leitores, uma vez que estes podem enxergar detalhadamente as cenas narradas como se estivessem visualizando um filme.

Além disso, os comentários do narrador dos paratextos podem reforçar a veracidade dos fatos, principalmente porque Walsh se apresenta como jornalista, o que lhe dá certa credibilidade quanto às informações por ele mencionadas, já que há uma legitimação social de proximidade com a verdade por parte da profissão. Sobre isso, afirma Sodré (2009, p. 48): “a credibilidade decorre muito provavelmente do lugar privilegiado que o jornalista ocupa como mediador entre a cena do acontecimento e a sociedade global: o lugar da testemunha”.

Este aspecto autobiográfico, conjecturamos, oferece ao leitor maior sensação de aproximação da realidade, como se em certa medida reforçasse a sensação de verossimilhança. Desse modo, a palavra de Walsh traz uma verdade na qual devemos crer. Nesse sentido consideramos que é importante diferenciar os dois tipos de verossimilhança descritos por Todorov (2003 p. 118): “São estes os dois níveis essenciais do verossímil: o verossímil como lei discursiva, absoluta e inevitável; e o verossímil como máscara, como sistema de procedimentos retóricos, que tende a apresentar essas leis como tantas outras submissões ao referente”.

Nas leis de *Operación Masacre*, o verossímil se apresenta por meio do discurso. É necessário crermos na inocência dos fuzilados e na denúncia de Walsh para concordarmos com a verossimilhança descrita na narrativa dos fuzilamentos, como mencionado. E, como o autor implícito seleciona o que lemos, como ele poderá preencher essas lacunas da retórica se for imparcial nos comentários?

Observamos que não só há partido do autor implícito quanto aos personagens, como também há uma apresentação destes que comove os leitores, levando-os à condição de vítimas inocentes, conforme a apresentação de Walsh. Sobre isso, afirma Booth (1980, p. 101): “[...] ao dar a impressão de que reserva um juízo, o autor pode esconder de si próprio o facto de estar envolvido sentimentalmente com os personagens e de estar a pedir a simpatia do leitor sem fornecer razões adequadas”. Tal envolvimento de Walsh com seus personagens fica explícito, ainda que ele reserve um posicionamento político. Do mesmo modo, os jornais expõem suas impressões, neste caso, opostas às de Walsh, de modo que isso se torna nítido na maneira como apresentam a mesma pessoa, como veremos. Nesse sentido, a realidade discursiva não será mais do que um trabalho de linguagem pautado na construção da verossimilhança somada à crença dos leitores, afastando-se do que Sodré (2009) chama de “fato em bruto” ou “fato bruto”, o qual só pode ocorrer em um aqui e agora. Já este “quando”, retratado por alguém, deixa de ser fato bruto e se torna discurso. Este deve ser minuciosamente trabalhado para convencer os leitores de sua verdade, como será explicitado.

A construção da verossimilhança no jornalismo e na Não-ficção

O termo Não-ficção foi cunhado durante o *New Journalism*, nos anos 60, nos Estados Unidos. Essa nomenclatura foi proposta por Capote após o sucesso de seu livro *A sangue frio*, em que afirmou haver inventado um “novo gênero literário” (WOLFE, 2005, p. 46). Sua terminologia está associada ao estilo literário dos romances surgidos naquela década.

No-ficción es un concepto amplio que se usa para designar a aquellos géneros discursivos que hacen referencia, de un modo u otro, a hechos de lo real, como el ensayo, las crónicas de viaje, las memorias, la biografía y la autobiografía, así como también el relato historiográfico y los diferentes géneros periodísticos. (GARCIA, 1999, p. 41)

Essa nomenclatura do gênero, por permear a fronteira entre jornalismo e literatura, causou diversas polêmicas sobre o que é real e o que é ficcional. Para Hellman (apud GARCIA, 1999), nesses textos não se pode alterar os elementos reais, mas é provável se omitir determinados detalhes, além de que o autor tem a liberdade de selecionar e ordenar uma sequência de eventos. Hellman prefere a nomenclatura “Novo Jornalismo” para o gênero, e defende que este é um gênero de ficção ainda que faça referência a fatores externos, isto é, da realidade, pois tal como nos romances tradicionais, o efeito final recai sobre a forma do texto.

Já na leitura de Zavarzadeh (apud GARCIA, 1999), o gênero Não-ficção é birreferencial, pois separa o mundo interno da narrativa, no qual há controle estético, e o mundo externo, construído pelo contexto experimental (factual). A birreferencialidade consiste na tensão existente entre esses dois polos, e sua narrativa dependerá do ângulo de referência.

Hellmann (apud GARCIA, 1999) se contrapõe ao conceito de birreferencialidade, considerando-o falacioso, posto que cada elemento do texto se refere ao mesmo tempo ao mundo do texto e ao mundo externo, tornando ilusória essa distinção entre escritos ficcionais e factuais. Para ele, o mais importante é que o efeito final seja reconhecido no contrato existente entre autor e leitor.

Uma problemática encontrada na terminologia Não-ficção consiste na apresentação dos personagens, já que não foram inventados, mas sim construídos a partir de pessoas reais. Para resolver esse conflito, Zavarzadeh (apud GARCIA, 1999) propõe a terminologia “gente” e distingue-os na função de “actuante” e “actuado”. Hellman se opõe a tal proposta. Ele assevera que os conceitos aplicados à ficção tradicional podem ser usados nas aproximações críticas. Por isso, defende que se deve chamar de “personagem” e não de “gente”, conforme nos justifica:

Dada la naturaleza del lenguaje no es posible poner una persona viviente en una página. Sólo se consigue una construcción verbal – un personaje – producto de las impresiones del autor sobre la persona viviente, la selección y ordenamiento de dichas impresiones, y finalmente, la mediación que sobre ellas hace el lenguaje. (GARCIA, 1999, p. 48)

Nesse sentido, a construção verbal transforma as pessoas em personagens, que são considerados ficcionais, pois só existem na narrativa conforme as impressões do autor. Desse modo, todas as descrições, como cenário, fatos brutos, estão suscetíveis à ficcionalização quando o autor escolhe sumariá-los, por meio de comentários. Mas essa ficcionalização não define os textos como literários. White (apud GARCIA, 1999), por exemplo, defende que historiadores não trabalham com fatos, mas sim com discursos. Para ele, as narrações históricas são “ficções verbais”, já que são igualmente mediadas pela linguagem.

Por fim, apresentamos a definição de Sánchez (1990) acerca do gênero Não-ficção, pois ela o utiliza para se referir a *Operación Masacre*:

El texto de no-ficción se juega así en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe (además sería imposible olvidarlo en casos como *La noche de Tlatelolco* u *Operación Masacre*) y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible “tal cual es” porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida “objetividad” periodística; produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional – en la medida en que mantiene un compromiso de “fidelidad” con los hechos – y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como la novela policial o el *nouveau roman*. (SÁNCHEZ, 1990, p. 447)

Um aspecto relevante levantado pela pesquisadora é o mundo da linguagem como em si mesmo ficcional e capaz de provocar a ilusão de verdade no leitor, como mencionado por outros autores. Essa característica se torna imprescindível em seu trabalho sobre *Operación Masacre*, no qual ela propõe, como veremos, uma leitura ficcional do livro.

Vemos, portanto, que o gênero Não-ficção levanta diversos debates sobre essa tensão de realidade *versus* ficção. Mas em um aspecto todos concordam: trata-se de um trabalho de linguagem. Assim, todos os procedimentos usados na escrita são importantes e devem ser analisados para que possamos compreender melhor as técnicas que ficcionalizam as narrativas.

Um aspecto relevante observado é que nenhum desses críticos considera o valor social do jornalismo como relevante para legitimar a maior noção de verdade dos textos pertencentes a este gênero. Além disso, todos os autores consideram que o “real” é trabalhado na linguagem, mas nenhum problematiza esse conceito de “real”. Em busca de respostas a esse conceito de “real” advindo do jornalismo e mencionado nas obras que fazem fronteira entre este e a literatura, buscamos críticos que expliquem as características do gênero Não-ficção e o modo como estes trabalham esse conceito de “real” tanto no jornalismo como na literatura.

Nesse contexto, para Wolfe (2005, p. 46), o estilo estava relacionado ao desejo de reconhecimento dos escritores independentes, que viram o gênero como capaz de predizer um futuro comprometedor relacionado à literatura, como afirma o autor: “o próprio Capote não chamava seu livro de jornalismo; longe disso; dizia que tinha inventado um novo gênero literário, ‘o romance de Não-ficção’. Porém, seu sucesso atribui uma força esmagadora àquilo que logo viria a ser chamado de Novo Jornalismo”.

Wolfe (2005) nos apresenta e explica os procedimentos narrativos usados pelos autores americanos do gênero, os quais consistem em:

1. construção narrativa cena por cena, como alicerce fundamental do gênero;
2. registro dos diálogos em sua totalidade para construir um diálogo realista, ou seja, diálogos que substituam a descrição de um personagem por ele mesmo, por meio de suas falas.
3. ponto de vista em terceira pessoa, em que um personagem particular apresenta aos leitores as cenas a partir de seu ponto de vista. Essa técnica é considerada assim uma experiência da realidade emotiva permeada pelo olhar de quem narra.

Já o quarto procedimento consiste no detalhamento das pessoas e das percepções das cenas feito pelo próprio autor:

O quarto recurso sempre foi o menos entendido. Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar, e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do status da vida da pessoa, usando essa expressão do sentido amplo de todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição que é seu padrão ou que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo assim como qualquer outro recurso da literatura. (WOLFE, 2005, p. 55)

Para descrever detalhadamente tais percepções, são usadas, pelos escritores, técnicas narrativas associadas à experiência do “real”, concretizando-se assim o ideal de realidade por meio da escrita. Geralmente o terceiro recurso, o ponto de vista, é em terceira pessoa, o que pode limitar a narrativa:

Os jornalistas muitas vezes usam o ponto de vista em terceira pessoa. [...] Isso, contudo, é muito limitador para o jornalista, uma vez que só pode levar o leitor para dentro da cabeça de um personagem – ele próprio –, um ponto de vista que se mostra muitas vezes irrelevante para a história e irritante para o leitor. Porém, como pode um jornalista, escrevendo não-ficção, penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa?

A resposta mostrou-se deslumbrantemente simples: entreviste-o sobre seus sentimentos e emoções junto com o resto. (WOLFE, 2005, p. 54-55)

Nesse sentido, podemos desconfiar que esse foi o modo como Walsh entrou nas mentes de seus personagens para descrever os pensamentos destes através do discurso indireto livre.

Já na descrição de Lima (2009), a narrativa do jornalismo literário usa das seguintes técnicas:

1. *O sumário ou exposição*, que consiste numa síntese de uma ação secundária. Desse modo, passa-se rapidamente por ela e ao mesmo tempo traz-se contexto à ação principal;
2. *a cena presentificada da ação*, que consiste no relato detalhado do acontecimento à medida que se desenvolve, desdobrando-o, como uma projeção cinematográfica para o leitor. Presentificar significa apresentar a vida em desenvolvimento para o leitor, não necessariamente empregando o tempo verbal no presente. Mas este tempo é o favorito dos jornalistas literários americanos, porque concede um certo toque poético à narrativa;
3. *Ponto de vista* – isto é, a perspectiva pela qual o leitor verá o acontecimento – pode ser o do repórter, o do protagonista dos acontecimentos ou o de uma terceira pessoa. A narrativa pode também se dar em primeira pessoa;

4. A metáfora e as figuras de retórica são aceitas quando se necessita explicar um tópico complexo;
5. As citações diretas são usadas moderadamente;
6. As fontes são identificadas claramente, a verificação dos dados tem de ser criteriosa e a documentação deve ser sólida. (LIMA, 2009, p. 208)

Assim, diante de tais procedimentos estéticos, os fatos são legitimados enquanto narrativa literária. A complexidade dessa discussão nos ajudará a entender melhor o gênero e seu modo de se consolidar na literatura. Para tanto, analisaremos esses procedimentos, a fim de averiguarmos como eles podem converter os fatos em literatura. Entretanto, acreditamos que é essencial uma discussão precedente, que envolva a diferença entre os conceitos de “real” e de “não-ficcional”.

À luz das reflexões sobre o conceito de Não-ficção e sobre as suas técnicas, podemos considerar que esta nomenclatura se refere à arte de narrar o “real” por meio de técnicas literárias. Mas é preciso ainda nos aprofundarmos nessa concepção de “real”, “realidade” cunhada pelo jornalismo.

Para isso, vamos considerar o conceito kantiano de “fato”, empregado por Sodré (2009), em que, na leitura do autor, “fato” pode ser definido como: “conceito para objetos cuja realidade pode ser provada”. A este, o autor denomina também o termo “fato bruto”, como indicativo de ser o fato em si mesmo, como mencionamos. A partir deste conceito, Sodré (2009) faz rela o entre este e o termo “acontecimento”, o qual   a elabora o do fato por meio da linguagem. No âmbito da notícia, ele considera que o acontecimento   uma “modalidade visível do tratamento de fato, portanto,   uma constru o ou uma produ o de real, atravessada pelas representa es da vicissitude da vida social” (SODRÉ, 2009, p. 36-37).

Assim sendo, abordaremos a concep o de acontecimentos como a representa o discursiva do “real” (SODRÉ, 2009). Esse conceito vai ao encontro do que defende Hamburger (1975), a qual sustenta que o “real” torna-se ficcional quando começa a ser a representa o da realidade, tal como a imagem de um quadro criada a partir de uma pessoa, em que a imagem será apenas a representa o da pessoa real.

Dessa forma, cada narrativa, independentemente de ser jornalística ou literária, terá um objetivo em comum: fazer-se crer como representante de uma “verdade”. E, como já afirmamos, toda narrativa será retórica, uma vez que o propósito   convencer o leitor de sua veracidade. Como demonstraremos, a concep o de “verdade” como impressão do autor implícito   evidente quando lemos a descri o do mesmo personagem descrito por *La Nación*, por *El Plata* e por Walsh.

Para tanto, analisaremos quais técnicas narrativas e retóricas são utilizadas pelos dois suportes (jornal e livro). O principal recurso que envolve ambos os suportes   a verossimilhança, primordial para que a mimese seja refletida na percep o do público-leitor. Tanto os jornais quanto os livros precisam aproximar, ao máximo, o leitor da experiência do fato bruto e, para isso, a verossimilhança se torna um recurso primordial:

Num enredo, procura-se atribuir coerência espacial e temporal a determinadas manifesta es factuais do real-histórico. Este   o caminho tomado pelo que Aristóteles entendia como mimese (*mimesis*), ou seja, não a “imita o” da realidade, mas o aproveitamento de aspectos da realidade para produzir um discurso que lhe  

semelhante ou homológico. Por maior que seja a afinidade deste mecanismo com o da ficção, são diferentes, porque a mimese do discurso informativo se realiza em função de uma referência sócio-histórica, de algo que acontece num aqui e agora da vida social. (SODRÉ, 2009, p. 37)

Nesse sentido, o fato bruto deve ser transmitido de modo que proporcione essa experiência por meio da escrita. Inclusive, o conceito de verdade no jornalismo, conforme Sodré (2009) é comteano, isto é, positivista. Nesse sentido, os valores metafísicos são rechaçados e os valores de ciência comprovável passam a ser ressaltados. Assim sendo, há uma aproximação entre as correntes literárias realistas/naturalistas e o jornalismo. Ambos pretendem proporcionar maior experiência da realidade por meio da narrativa, usando-se principalmente da verossimilhança, ainda que de maneiras diferentes em sua composição.

Além disso, vale ressaltar que o discurso jornalístico de massa está associado ao poder discursivo dominante, e é comumente legitimado pelos valores burgueses e pelo Estado. Para melhor compreensão da verdade legitimada por um sujeito ou uma instituição, deve-se separar dois conceitos de verdade advindos desde os gregos: “verdade do necessário” e a “verdade do verossímil”:

[...] Diferentemente da primeira – para a qual a verdade do enunciado independe de quem a anuncia –, a segunda inclui o sujeito da enunciação, isto é, aquele que diz ter sua própria fala uma conformidade com a verdade, portanto uma verossimilhança. Evidentemente, a ideologia do campo profissional procura sempre fazer passar a ideia de que a verdade do jornalismo pertence ao enunciado, ao invés da enunciação. A realidade, porém, é que no próprio pacto entre o jornal e seu leitor, figura a cláusula de que o discurso do jornalista deva ser crível para que o público lhe outorgue o reconhecimento da verdade. Essa credibilidade não nasce simplesmente de uma lógica do enunciado, e sim de uma hegemonia da enunciação, o que pressupõe uma luta ou um embate dos enunciados, de acordo com a variedade dos atores jornalísticos e extrajornalísticos no acontecimento. (SODRÉ, 2009, p. 46-47)

Assim sendo, o fato bruto é incontestável em sua existência, mas conforme o autor, a “verdade pública do acontecimento” (SODRÉ, 2009) dependerá dos seguintes fatores: (a) da interpretação da verdade conforme o pacto com o leitor; (b) da percepção de quem descreve o fato; (c) da elaboração do acontecimento publicado no jornal; e (d) do posicionamento ideológico do discurso hegemônico na sociedade.

Além disso, Sodré (1980) assevera que a credibilidade dos jornais decorre da posição privilegiada que os profissionais da área ocupam enquanto mediadores entre a cena do acontecimento e a sociedade, ou seja, os jornalistas representam socialmente o lugar de testemunha que, sob a óptica do meio de comunicação, têm legitimação de sua verdade discursiva. O autor também faz relação entre o lugar da testemunha presente e o direito de narrar que lhe é conferido, o qual, conforme assevera, era legitimado pela sociedade grega. Nesse sentido, na narrativa, o jornalista tem a mesma credibilidade que as testemunhas gregas, mas atualmente esta é associada ao valor outorgado à profissão, como mencionado.

Considerando-se, portanto, tais postulados, pensamos, primeiramente, que o lugar de fala de um jornal como *La Nación* e *El Plata* se difere do lugar de fala de *Revolución Nacional* ou do livro *Operación Masacre*. Por isso, o conceito de verdade far-se-á relativo.

Diante de tais esclarecimentos, consideremos o seguinte conceito: “o real da notícia é a sua factualidade” (SODRÉ, 2009, p. 25). Mas o real é diferente do verdadeiro, como refletimos. Assim, vejamos como cada suporte vai apresentar, de acordo com suas concepções de “real”, o personagem “Marcelo”, conforme a descrição de Walsh, em sua 2ª edição de *Operación Masacre*, e dos jornais *La Nación*, de 12 de julho de 1957, e *El Plata*, de 11 de julho de 1957.

“Marcelo” segundo os jornais e segundo Walsh

Sendo a arte de narrar antiga, sabemos que há uma importância social desta para manter vivos costumes, aprendizados, histórias, pessoas, etc. Condizente com esta importância social, a narrativa, quando escrita, insere-se no campo das artes literárias, que necessitam seguir normas estéticas para transmitir histórias, principalmente quando um(a) autor(a) tem pretensões de reconhecimento autoral por sua obra.

Esse reconhecimento, contudo, não existe no jornalismo. Nesse sentido, o *Novo Jornalismo*, enquanto movimento literário, causou uma ruptura entre gêneros jornalísticos e literários. Não só porque utiliza-se das técnicas de ambas as áreas, como também porque deixou na história da literatura um grupo de autores hoje muito conhecidos.

Nesse contexto, considerando-se o postulado de Maurice Blanchot (apud SODRÉ, 2009), quando defende que, na literatura, “o narrador não tem que obedecer ao cânone da factualidade, isto é, às regras de relação de um acontecimento preexistente, que impossibilitaria chamar de ‘narrador’ a um jornalista”, indagamos: não poderia um jornalista tornar-se narrador? O fato de um narrador (literário, conforme o pressuposto acima) não ter a obrigatoriedade de obedecer ao “cânone da factualidade” exclui a possibilidade de que esta exista na narrativa?

Diante desses questionamentos, consideramos impróprio associar o termo “narrador” apenas ao texto literário, pois no período áureo do *Novo Jornalismo*, muitos profissionais da área se tornaram autores consagrados por serem narradores de fatos brutos, tal como Truman Capote.

Entretanto, conjecturamos que há um aspecto que une jornalismo e literatura: a narratividade. Esta, no sentido aristotélico, exige procedimentos linguístico-literários utilizados nas narrativas com o objetivo de proporcionar, a quem lê, maior percepção da realidade, conforme o espaço-tempo do fato bruto. Para isso, tanto os jornais como os textos literários utilizam recursos como a mimese, a verossimilhança e o comentário (em sentido retórico).

Dessa forma, a fim de demonstrar que “toda narrativa é retórica” (BOOTH, 1980), como já mencionamos, consideraremos que tanto a apresentação de “Marcelo”, nas notícias dos jornais *La Nación*, de 12 de Julho de 1957, e *El Plata*, de 11 de Julho de 1957, como a do livro *Operación Masacre* são narrativas, ou seja, obedecem a determinados procedimentos essenciais na construção destas.

Assim, considerando-se tal postulado, vejamos abaixo como cada suporte apresenta “Marcelo” em sua narrativa ao público-leitor.

“Marcelo”, conforme *La Nación*, de 12 de julho de 1957:

Quien es “Marcelo”

“Marcelo” no es otro que Antonio Rizzoni, italiano, de 37 años de edad, con 19 de residencia, domiciliado en cinco de julio 435, de Vicente López, establecido con un taller de pintura en la calle veinticinco de mayo 725, de la misma localidad, donde al concurrir la policía se encontraron seis bombas explosivas, de caño galvanizado, ocultas en un bolso. Declaró también ser peronista de la primera hora y que resolvió intervenir activamente en el terrorismo como consecuencia de la indignación que le ocasionó el fusilamiento de su amigo Carlos Alberto Lizaso, por lo cual se dedicó a reunir a todos los elementos peronistas dispersos, entre los cuales se contaban Jorge Giacobone y José María Pracánico, alias “Capra”. Relató que sus amigos lo designaron “jefe de los peronistas de la zona norte” y, posteriormente, le presentaron a Manito como elemento de plena confianza. Explicó, también que Manito y Luscizin lo iniciaron en el secreto de la fabricación de bombas como las secuestradas, y que las halladas en su taller de pintura las había dejado Manito, sin explicarle el destino.

“Marcelo”, conforme *El Plata*, de 11 de julho de 1957:

El principal de los procedimientos fueron cumplidos en la casa de Marcelo Rizzoni, un sujeto de nacionalidad italiana, de la amistad de Radeaglia, quien había pedido la prioridad para perfeccionar las bombas que fabricaba Zukshini. [...] Este sujeto Rizzoni es el que le facilitaba los datos al periódico “Revolución Nacional”, para la virulenta campaña contra el Jefe de Policía. En ocasión de ser interrogado por este funcionario, Rizzoni se mostró agresivo y hermético, pero posteriormente entró en razón y admitió que los atentados que fomentaba a nada conducían y que eran materializados por sujetos cobardes, a quienes les falta agallas para enfrentar situaciones peligrosas.

El detenido Rizzoni, que padece de una úlcera al estómago, llegó progresivamente a fabricar una bomba que pesa 5 kilos. En razón de la dolencia que le afecta, el jefe de Policía dispuso que se le suministrara comida especial, y el detenido, ganado por esa consideración, le prometió un autógrafo al citado funcionario.

En fin, gestos y buenos modales, entre dinamita...

“Marcelo”, conforme Walsh, no apêndice da 2ª edição, de 1964:

EN TORNO A “MARCELO”

Al principio, “Marcelo” fue simplemente una voz telefónica. Una voz tensa, nerviosa, que llamaba a la sede del periódico “Revolución Nacional” y pedía hablar con el autor de los artículos que relataban los fusilamientos de José León Suárez. Concertamos una entrevista.

Era el 22 de febrero de 1957. “Marcelo” se quedó desolado cuando supo que se estaba arriesgando inútilmente, pues toda la información que él me traía ya estaba

en mis manos por conducto de Torres. Lo curioso es que, aun cuando yo no hubiera conocido jamás a estos dos hombres, igual habría averiguado la existencia de los nuevos sobrevivientes. [...]

“Marcelo” era un hombre de estatura menuda, rostro cetrino, anteojos oscuros, gesto amargo y despectivo. Tenía 37 años, pero representaba más. Su aporte más valioso a mi libro fueron las conmovidas, entrecortadas palabras con que hablaba de Carlitos Lizaso. Lo recordaba casi con fervor de padre, en sus menudas anécdotas, en su modo de ser, en su alegría juvenil. Durante los meses que anduve hurgando en este caso me he encontrado con mujeres en quienes el llanto es ya una costumbre de cada perro día; con criaturas de mirada definitivamente distante (“¿Lo extrañas mucho a tu papá?” “Oh, sí, usted no sabe...”); con hermanos en quienes el puño cerrado sobre una mesa es una prolongación de la mirada homicida. Pero pocas cosas he visto como el dolor sordo, terrible, lacerante de este hombre ante el recuerdo de aquel muchacho. En vano procuraba recrear su figura con un ademán, resucitar su sonrisa con una mueca torpe, “regresarlo y desamordazarlo”; él, un hombre acabado y enfermo.

Lamento que “Marcelo” haya tomado el estéril camino del terror para disipar ese fantasma. Pero yo pregunto: ¿le han ofrecido otro los altos jueces y los gobernantes que protegen al asesino de su amigo? Sé que nada hay más difícil que justificar a un dinamitero, y yo ni siquiera voy a intentarlo. Sólo puedo decir que, esencialmente, “Marcelo” no era eso.

Esencialmente era un hombre que sufría de un modo atroz, permanente e insomne. Cuando recordaba que había salido de la casa de Florida diez minutos antes del allanamiento, repetía: “Si por lo menos me hubiera quedado... Si por lo menos...”. Un pudor varonil le impedía decir que deseaba, él también, estar muerto.

Ahora “Marcelo” está preso, y me alegro por él de que lo hayan capturado antes que sus bombas pudieran causar víctimas inocentes. Pero no seré yo quien acumule sobre la cabeza de este hombre destruido los calificativos de criminal, irresponsable y cobarde.

Esa tarea la dejo a mis colegas, los periodistas serios, los amantes de la fácil verdad. El terrorismo en abstracto es por cierto criminal, irresponsable y cobarde. Pero, entre un desesperado como “Marcelo”, corroído por su fantasma y su pasión de venganza; y un frío, gratuito, consciente y metódico torturador y fusilador, no me pregunten con quién me quedo. (WALSH, 2015, p. 206)

Ao lermos sequencialmente os três textos, acreditamos que se torna mais clara a disparidade com que a mesma pessoa nos é apresentada. Pretendemos, primeiramente, delinear as semelhanças e as diferenças na apresentação de “Marcelo” (Antônio Rizzoni). Em um segundo momento, vamos demonstrar que a percepção do real, quando narrada, é passível de diferenças de olhares, que se deslocam de acordo com o lugar de enunciação. Por fim, demonstraremos a estreiteza da fronteira existente entre verdade, realidade e ficção, conforme o lugar de enunciação e a distância existente entre o leitor e a narrativa, de acordo com o ponto de vista do narrador.

Nos dois jornais lemos: nome, idade, nacionalidade, endereço pessoal e endereço do lugar onde trabalhava “Marcelo”, cuja identidade real é António Rizzoni. Esse modo de apresentação aproxima-se do documental, diferentemente da forma como se costuma ler a apresentação de um personagem literário. Inclusive, nesse aspecto, diferencia-se dos jornais a apresentação de “Marcelo” escrita por Walsh. Quanto às demais particularidades de António Rizzoni, estas são apresentadas por meio de comentários, conforme o lugar de fala e a percepção de cada veículo de informação.

A partir do lugar de fala, como veremos, a mesma pessoa terá uma descrição psicológica diferente. É importante salientarmos essa concepção, pois, como já vimos, nenhum comentário é imparcial. Assim, partindo-se do postulado de que a narrativa, para ser bem-sucedida, precisa de concordância e de reconhecimento, esta buscará nos envolver, a fim de lograr tais objetivos:

O comentário sobre as qualidades intelectuais e morais dos personagens afecta sempre o modo como vemos os acontecimentos em que esses personagens se movimentam. Portanto, sobrepõe-se imperceptivelmente a declarações directas sobre o significado e importância dos próprios acontecimentos. (BOOTH, 1980, p. 210-211)

Por esta razão, concordamos com Booth (1980) quando ele sustenta que a narrativa deve ser composta de cenas em detrimento dos sumários, pois as descrições, quando partem das impressões do autor implícito, impedem que o leitor tire suas próprias conclusões a respeito dos personagens. Nesse sentido, podemos comparar o antagonismo de alguns comentários:

se mostró agresivo y hermético, pero posteriormente entró en razón y admitió que los atentados que fomentaba a nada conducían y que eran materializados por sujetos cobardes, a quienes les falta agallas para enfrentar situaciones peligrosas. (El Plata, 1957, grifos nossos)

pocas cosas he visto como el dolor sordo, terrible, lacerante de este hombre ante el recuerdo de aquel muchacho. En vano procuraba recrear su figura con un ademán, resucitar su sonrisa con una mueca torpe, “regresarlo y desamordazarlo”; él, un hombre acabado y enfermo. (WALSH, 2015, grifos nossos)

Para o jornal *El Plata*, António Rizzoni é um homem violento e descontrolado (“entró en razón”), o qual mata inocentes por prazer de fazê-lo, sendo que esta seria a conclusão dele próprio, conforme admitiu, segundo os jornais. Em contrapartida, Walsh se refere a um homem que sofre a perda de um amigo e que se lamenta por não haver morrido com ele; um homem que sente culpa e que está “acabado” e “doente”.

Além disso, sabe-se que, diante da lei, um terrorista é uma figura social atrelada à ideia de crime, de crueldade. Faz-se assim a caricaturização de uma pessoa que na narrativa é vista como má se atribuirmos juízo a este fato. Afinal, “Marcelo” era amigo de Lucizin (o homem que sofreu graves queimaduras durante a explosão no arsenal de bombas e que, por isso, deu origem à notícia que o menciona e que cita *Operación Masacre*). Ademais, por ele afirmar que era chamado de “chefe de peronistas”, sua identidade será evidenciada ao público como a de um subversivo.

Esse adjetivo, inclusive, é muito revelador quanto à ideologia representada por Rizzoni, a qual não é, por conseguinte, a ideologia dominante exposta pelos diários neste capítulo analisados.

Vemos, dessa forma, que “Marcelo” é retratado a partir de um acontecimento: a explosão de um arsenal de bombas. Assim, parece que os jornais criam uma personagem caricaturada, cujas ações consideradas subversivas são hipervalorizadas em detrimento da complexidade humana que “Marcelo” pode apresentar.

Por isso, para ser neutra, a narrativa deveria “mostrar” a cena em vez de sumariá-la. Entretanto, quando o autor implícito expressa comentários sobre a própria cena e sobre o personagem, o leitor está diante de um sumário, já que a percepção sobre a pessoa pode divergir quando se usa o comentário em vez da cena para mostrar aos leitores a agressividade desse homem, por exemplo.

Ao retratar o acontecimento, os jornais citam o caráter violento de Rizzoni, conforme relatou a sua esposa. Estes, então, utilizam-se de comentários que possam corroborar com essa percepção. A respeito dessa sumarização, em que o comentário demonstra uma interpretação:

Sempre que um facto, um sumário narrativo ou uma descrição tem que (ou poderia) servir de indício para nossa interpretação do personagem que o proporciona, é bem possível que perca algo do seu estatuto de facto, sumário ou descrição. [...] À medida que a confiança diminui, chega-se, obviamente a um ponto em que essa informação transformada deixa de ser útil, mesmo para caracterização de mentes, a menos que o autor retenha um método de mostrar quais são os factos de que a interpretação do personagem diverge caracteristicamente. (BOOTH, 1980, p. 190-191)

A princípio, se partirmos desse posicionamento exposto pelos jornais *El Plata*, de 11 de julho de 1957, e *La Nación*, de 12 de julho do mesmo ano, leremos informações sobre “Marcelo” que aparentam ser condizentes com a postura esperada por um confeccionador de bombas. Entretanto, diante do trabalho de entrevista, seleção e escrita esperado pelo jornalismo, como saber quais as informações a respeito dele foram possíveis de se fazer conhecer aos leitores sem uma edição feita pelos jornalistas? Apresentá-lo-iam como um pai amoroso ainda que isso fosse verdade? Indagamos, por exemplo: qual a razão de se publicar os comentários sobre Lizaso, referidas por *El Plata*?

Conjecturamos que o próprio Lucizin (ou Zukshini, pois o nome deste diverge entre os jornais *El Plata* e *La Nación*) ou ainda que Rizzoni tenha informado insistentemente aos jornalistas que a atitude terrorista era um modo de vingar o amigo Lizaso, a fim de que se publicasse tal comentário. Contudo, não lhe sendo possível defender-se ou pronunciar-se diretamente, – já que suas palavras foram reinterpretadas e que não sabemos seguramente se os adjetivos foram diretamente a partir do olhar dos jornalistas ou do Dr. Viglione ou de Fernández Suárez –, a confiança é rompida. Diante desta ruptura, como apresentar uma pessoa real enquanto personagem sem sermos injustos? Quais são as implicações de se usar o comentário, por meio do ponto de vista do narrador, em vez de demonstrar a fala dos personagens?

Quando um romancista decide revelar os seus factos e sumários como se partissem da mente de um dos seus personagens, corre o risco de renunciar precisamente “à liberdade de transcender os limites da cena imediata” – em especial os limites de um personagem que escolheu para seu porta-voz. [...] um facto, quando nos é dado pelo

autor ou pelo seu porta-voz inequívoco, é muito diferente do mesmo “facto”, quando nos é dado por um personagem falível da história. Quando um personagem fala de modo realista, dentro do drama, destrói-se a convenção de confiança absoluta; e, embora não possamos negar as vantagens que isso tem para fins de ficção, também não podemos negar o seu preço. (BOOTH, 1980, p. 190)

Nesse sentido, mostrar a fala direta de Rizzoni poderia resultar em não se cumprir o objetivo esperado do jornal: apresentar terroristas; e de Walsh: contradizer tal visão a respeito de “Marcelo”. Fazendo-se visível, portanto, a intencionalidade de se renunciar a voz deste homem para publicar as impressões da voz do narrador de cada um dos textos. Afinal, suas palavras cunhadas diretamente poderiam distorcer os objetivos dos jornais e de Walsh. Notamos, dessa forma, que a diferença de objetivos na narrativa faz com que desconfiemos dos comentários.

Diante de tal desconfiança, reiteramos, concordando com Booth (1980, p. 218), que “as características devem ser mostradas ao leitor, em vez de ditas a ele”. Destarte, o fato de tentar se vingar teria uma justificativa que revelasse um lado humanizado de Rizzoni, em vez de ele ser apresentado apenas como mau e covarde ou como triste, acabado e doente.

Tais adjetivos revelam a percepção das características de Rizzoni por meio de comentários, o que implica em não as demonstrar em cena para que os leitores possam concluir por si mesmos as características dele. Evidentemente existe uma razão retórica, mas diante do gênero notícia, – sobretudo em um meio de comunicação cujos consensos de factualidade e de objetividade devem ser mantidos –, essa sumarização dos textos de *La Nación* e *El Plata* nos faz desconfiar da veracidade de tais percepções, as quais sequer temos a segurança de terem sido comentadas partindo-se da impressão do próprio escritor responsável pela matéria jornalística ou do Dr. Viglione ou de Fernández Suárez. Mas, se temos razão quando associamos a narrativa à retórica, sabemos que poderia tornar-se impossível persuadir os leitores sem o uso dos comentários.

Essa aproximação entre a retórica e a narratividade jornalística também foi mencionada por Sodré (2009, p. 230): “a narratividade jornalística não   apenas a questão de uma forma-relato ou da forma-caso na estrutura do texto, mas também da presença de arquétipos de natureza mitológica ou retórica, provindos de uma tradi o oral ou literária”. Nesse contexto, de que forma supor que não existe intencionalidade dos comentários sobre “Marcelo”, como um modo de persuadir os leitores a respeito de sua imagem como terrorista?

O tipo e a medida de retórica requerida dependerá da rela o precisa entre o pormenor da ac o ou personagem sobre que recairá o juízo e a natureza do todo em que ocorre. A maior parte dos grandes contadores de histórias de todos os períodos achou útil o uso directo do juízo, sob a forma de adjetivos descritivos ou comentário prolongado. (BOOTH, 1980, p. 199)

A respeito de tais juízos, Booth (1980, p. 203) ainda assevera: “a necessidade de juízos do autor aumenta, naturalmente, em propor o com a complexidade de virtudes e vícios dum personagem”. Diante de tais acep oes, consideramos que há, em certa medida, uma dicotomia entre bem e mal presente nas retrata oes de “Marcelo”. Mas demonstrar esse manique simo se torna mais difícil quando o foco   o acontecimento, como ocorre no jornalismo. Já na literatura, o foco  

proporcionar degustação estética e comover os leitores, como já mencionado. Para Booth (1980), a ficção literária é a arte que melhor consegue fazer tal representação, como assevera:

A verdade é que não há outra arte que se preste tão bem à retratação de personagens que sejam complexas misturas de bem e mal, de admirável e desprezível. Até o drama, o rival mais próximo da ficção, depende normalmente de dicotomias relativamente simples de coração e cabeça. (BOOTH, 1980, p. 203-204)

Acreditamos que os jornais retratam Rizzoni de maneira caricatural, aproximando-o de personagens planas, enquanto Walsh o apresenta, em seus juízos de autor implícito, como bom, mas passional devido à sua frustração. Desse modo “Marcelo” se torna um personagem todo retorcido, dividido entre o eu (individual) e o eu (social). Este é destacado pelos jornais *La Nación* e *El Plata*, neste capítulo analisados, e aquele reapresentado por Walsh sob outra perspectiva, a qual valoriza o ser individual e complexo.

Se por um lado, o jornal expõe como verdade um fato unilateral – “Marcelo” terrorista e confeccionador de bombas –, por outro, Walsh, em seu apêndice da segunda edição de *Operación Masacre* (1964), contradiz o discurso hegemônico representado naquele momento quando em oposição apresenta “Marcelo” como uma pessoa comum, que só estava em busca de justiça pela morte do amigo Lizaso. Desse modo, frente aos leitores, Walsh parece igualar a atitude criminal de confeccionar bombas à de mandar fuzilar pessoas. Assim sendo, tanto Fernández Suárez, como Antônio Rizzoni tornam-se igualmente criminosos.

Além da divergência de posicionamento, diferem-se as técnicas usadas nos dois suportes. Enquanto o jornal se usa do enquadramento técnico (em que o foco é a explosão), e a partir deste fato bruto são expostas as impressões e os juízos condizentes com o fato, Walsh, por sua vez, narra a partir de uma impressão marcante de Antônio Rizzoni (terrorista) e retrata um passado anterior ao acontecimento (a explosão, o fuzilamento), técnica que, segundo Booth (1980), realça a percepção de qualquer personagem, como sustenta:

Para se conseguir uma impressão nítida de qualquer personagem forte de ficção “não se pode começar pelo seu princípio e seguir a sua vida, por ordem cronológica, até ao fim. Primeiro, é preciso apresentá-lo com uma impressão forte e, depois, andar para trás e para diante no seu passado”. (BOOTH, 1980, p. 206-207)

Destarte, notamos, quando lemos a descrição de Walsh, que é exatamente dessa forma que o autor implícito nos apresenta “Marcelo”. Primeiramente, afirma que Marcelo não lhe havia contado nada que ele já não soubera, insinuando a inocência dele. Em um segundo momento, apresenta-nos a culpa que afirmou sentir Rizzoni por não haver morrido com seu amigo Lizaso. Desse modo, o narrador realça a tristeza do personagem por meio de seus comentários repletos de emoções e juízos.

Apesar da diferença de foco dos dois suportes, vimos que todos os textos estão repletos de comentários referindo-se a “Marcelo”, por meio de adjetivos que o humanizam por seu sofrimento ou que o condenam pela ideologia política defendida por ele. Assim, ao contradizer as impressões que *El Plata* e *La Nación* apresentaram de “Marcelo”, Walsh, ainda que indiretamente, opõe-se ao

discurso hegemônico daquele momento, conquanto isso não seja relevante ou não tenha qualquer implicação na realidade de 1964, quando publica esse apêndice.

Por fim, considerando os conceitos de ponto de vista na ficção, queremos destacar que a mesma história foi contada por dois tipos diferentes de narrador, modificando-se assim a distância entre a pessoa real, existente, e a personagem apresentada nos dois suportes.

La Nación e *El Plata* são instituições, o que distancia ainda mais a possibilidade de apresentarem a imagem de um “Marcelo” humanizado. Este deve ser retratado em conformidade com a notícia, como vimos, desobrigando o jornal de mostrar a complexidade da personagem, como se obriga na literatura, por exemplo. Além disso, ainda que o jornalista tenha qualquer outro posicionamento político, deve escrever as acepções da empresa, isto é, do jornal que lhe paga pela notícia escrita, sobretudo em períodos de censura.

Acreditamos, portanto, que essas técnicas usadas pelo jornalismo para descrever pessoas afastam ainda mais o leitor da realidade retratada, pois o ponto de vista dos jornais é de narrador-observador, o que diminui a percepção do leitor quanto à complexidade humana de Rizzoni, por exemplo. Nesse sentido, o jornal se limita a informar os acontecimentos a partir dos fatos, testemunhos e observações desconsiderando os sujeitos em sua individualidade.

Diferentemente de Walsh que, por ser narrador-personagem, pode descrever e narrar como quem participou dos acontecimentos, o que diminui a distância entre este e o leitor, pois por ter contato com os personagens, parece ser mais digno de confiança. Para isso, Walsh se usa de algumas técnicas do jornalismo, como a entrevista, pela qual pode perguntar as impressões, sensações e acepções da pessoa entrevistada e transmiti-la como se fosse um testemunho confiável, uma vez que teve contato direto com os entrevistados. A outra técnica é a ampliação de seu ângulo de visão, uma vez que, enquanto autor implícito, Walsh está duas vezes dentro da história: nos acontecimentos investigados por ele e na própria narrativa. Assim, ele pode nos mostrar que Rizzoni não é alguém para se odiar, mas, sim, para se compreender.

Somando-se essa voz narrativa à técnica do comentário, a verossimilhança é construída e a ficção também. Mas a voz narrativa de um narrador-personagem amplia as nossas experimentações do real em relação à voz narrativa do jornal, que narra a partir do ângulo de um narrador-observador.

Por fim, conjecturamos que o comentário ficcionaliza o fato bruto, pois é uma percepção do real e não uma factualidade. Assim sendo, reiteramos e ratificamos a frase de Booth (1980): “as emoções e os juízos do autor implícito são a matéria de que é feita toda a grande ficção”. Acreditamos, portanto, que devido às diferenças de percepções, a verdade a respeito de “Marcelo” dependerá dos comentários retóricos de cada suporte e da seleção e organização dos fatos e das falas em cada texto. Como tal veracidade se distingue conforme sumários e não de acordo com cenas, a percepção do leitor diante da personagem se torna comprometida, pois se não tivermos acesso à comparação de diferentes ângulos de visão, tornar-se-á enviesado o juízo acerca do personagem, comprometendo-se assim o conceito de verdade pressuposto pelo jornalismo.

Desse modo, supomos que o uso retórico do comentário, bem como o ponto de vista de Walsh enquanto personagem são os recursos que ficcionalizam também a narrativa do livro *Operación Masacre*, pois Walsh não só apresenta as cenas do fuzilamento, conforme cada testemunho e a uma curta distância em relação aos acontecimentos, como também persuade com os sumários

na narrativa dos paratextos, ficcionalizando a narrativa com seus comentários retóricos, os quais ampliam, portanto, a nossa percepção da verdade retratada pelo autor implícito.

Os três textos, portanto, empregam recursos retóricos para convencer os leitores de sua verdade. Esta será construída por meio de recursos que serão diferentes conforme o objetivo almejado por cada suporte. Além disso, o leitor terá fundamental participação neste processo, pois suas crenças resultarão em maior ou menor aprovação e concordância conforme o lugar de enunciação. Desse modo, é preciso desconfiar da verdade autoral na construção de personagens, pois a estética narrativa usada para persuadir os leitores pode ser convincente e assim nos aproximar ao máximo da realidade, mas a verdade será sempre sob a óptica do narrador em conformidade com a crença de seus leitores, fazendo-se essencial a separação entre verdade e verossimilhança.

Referências

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa Arcádia, 1980.

GARCÍA, R. “Novela de no-ficción: Polémica en torno a un concepto contradictorio”. In: *Letras*, n. 51, p. 41-53, jan/jun. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

LIMA, E. P.. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 4. ed. São Paulo: Manole, 2009.

SÁNCHEZ, A. M. A. “La ficción del testimonio”. In: *Revista Iberoamericana*, núm. 151, 1990.

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

TODOROV, T. [1939] “Introdução ao verossímil”. In: _____. *Poética da prosa*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOLFE, T. [1963] *Radical chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em: 01/05/2018 **Aceito em:** 20/09/2018

Referência eletrônica: PATROCÍNIO, Ana Paula Ramos. Ficção e realidade autoral em *operación masacre*, de Rodolfo Walsh. *Criação & Crítica*, n. 21, p.59-76, nov. 2018. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.