

EXPLORANDO O JORNALISMO LITERÁRIO E A VERDADE NO VINHO

Copyright © 2018
SBPjor / Associação
Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo

JOHN C. HARTSOCK
State University of New York, Cortland – NY – Estados Unidos

DOI: 10.25200/BJR.v14n3.2018.1152

RESUMO – Os escritores do jornalismo literário narrativo nem sempre têm consciência das razões por que escolhem uma forma escrita, e geralmente deixam teorizações de fora de seu espaço de escrita. Neste ensaio, um escritor e acadêmico examina as razões críticas pelas quais fez escolhas como autor do livro premiado *Seasons of a Finger Lakes Winery*. O ensaio tem duas partes. A primeira explora como o jornalismo literário narrativo tenta estreitar a distância entre as subjetividades do autor, leitor e protagonistas quando comparado aos modelos mais convencionais de jornalismo “objetivo”. O resultado é – assim esperamos – um grau elevado de transporte psicológico por parte do leitor, devido a uma resposta cognitiva expandida à percepção de que o relato trata da realidade dos fenômenos e à influência do neurônio-espelho em mimetizar essa realidade. A segunda parte examina os esforços narrativos em *Seasons of the Finger Lakes Winery* para revelar a mística por trás do vinho, incluindo sua ciência, arte e aquilo que o autor descreve como uma mistificação resultante da “lorota” metafórica criada pelos “esnobes do vinho”.
Palavras chave: Jornalismo literário. Vinho. Resposta cognitiva. Estética da experiência.

EXPLORING LITERARY JOURNALISM AND THE TRUTH IN WINE

ABSTRACT – Writers of narrative literary journalism are not often aware of the reasons why they write the way they do, and they usually leave critical theory outside the door of their writing space. In this essay, a writer and scholar examines critical reasons why he made choices he did as author of the award-winning book *Seasons of a Finger Lakes Winery*. The essay has two parts. The first part explores how narrative literary journalism attempts to narrow the distance between the subjectivities of author, reader and protagonists when compared to more conventional models of “objective” journalism. The result is hopefully a heightened degree of psychological transport on the part of the reader because of an increased cognitive response to the perception that the account is about phenomenal actuality, and the influence of the mirror neuron in mimicking that actuality. The second part exams narrative efforts in *Seasons of a Finger Lakes Winery* to reveal the mystique behind wine, including its science, art, and what the author describes as mystification resulting from the metaphorical “bullshit” created by the wine snob.
Key words: Literary journalism. Wine. Cognitive response. Aesthetics of experience.

EXPLORANDO EL PERIODISMO LITERARIO Y LA VERDAD EN EL VINO

RESUMEN – Los escritores de periodismo literario narrativo no suelen ser conscientes de las razones por las que eligen sus maneras de escribir, y en general dejan las teorías fuera de su espacio de escritura. En este ensayo, un escritor y investigador examina las razones críticas por las que tomó decisiones como autor del galardonado libro *Seasons of a Finger Lakes Winery*. El ensayo estructurase en dos partes. La primera explora cómo el periodismo literario narrativo intenta reducir la distancia entre las subjetividades del autor, el lector y los protagonistas en comparación con los modelos más convencionales del periodismo “objetivo”. El resultado – así lo esperamos – es un mayor grado de transporte psicológico por parte del lector debido a una mejor respuesta cognitiva a la percepción de que la historia describe la realidad de los fenómenos, bien como a la influencia de la neurona espejo para imitar esa realidad. La segunda parte examina los esfuerzos narrativos en *Seasons of a Finger Lakes Winery* para revelar la mística detrás del vino, incluida su ciencia, el arte y aquello que el autor describe como la mistificación resultante del “disparate” metafórico creado por el snob del vino.

Palabras clave: Periodismo literario. Vino. Respuesta cognitiva. Estética de la experiencia.

1. Primeira parte

Certa vez, escrevi um livro sobre vinho. E ali tentei, na medida do possível, escrevê-lo da mesma forma que um romance. Isso não significa que tentei escrever ficção, porém.

Então, por que tentar escrever um livro sobre o vinho que se parece com ficção, mas não é?

Porque, entre outras razões, senti que o vinho pode ser intimidante para muitas pessoas – a etiqueta correta, como prová-lo, como é feito, o papel dos taninos nos vinhos tintos e assim por diante. Quando intimidamos o leitor, o perdemos. Ao tentar escrever o livro como um romance (na medida do possível), senti que muitos bebedores de vinho inexperientes eram intimidados pelos “esnobs do vinho”, que mistificam a bebida pois se consideram convertidos ao “verdadeiro” sentimento de eno-fé. Muitas vezes desconfeiei daqueles que são convertidos a uma fé “verdadeira”, enófila ou não.

E acho que fiz algo certo. O livro destinava-se apenas a uma audiência regional na região vinícola de Finger Lake, no norte do estado de Nova York, onde vivo. Porém, a reportagem recebeu amplo reconhecimento. Talvez eu é que seja modesto demais. O livro foi homenageado com o primeiro lugar no prêmio Gourmand Award

em Paris, na categoria de reportagem sobre vinho. Uma das razões elencadas foi sua qualidade “romanesca”.

Os escritores geralmente não têm grande consciência das razões críticas pelas quais escrevem como escrevem; eles deixam as teorias críticas de fora do seu espaço de escrita. Não ficam pensando: “O que esse crítico diria? O que esse estudioso acha?” Eu sei que não faço isso. Só depois que terminei o livro comecei a entender melhor por que fiz as escolhas que fiz (e nem sempre foram as melhores). Mais importante ainda, por que e como uma abordagem mais “romanesca” pode atrair um leitor?

Fico pensando sobre o que eu estava tentando fazer no seguinte trecho:

Através do rodopio da neve, é possível distinguir à distância as fileiras de videiras desfolhadas na encosta da colina. Perto dali, um tornado-de-neve se contorcia em meio a uma nuvem agitada sobre a cobertura branca que cobria o campo da fazenda vizinha. Ainda mais longe, o contorno escuro do lago Cayuga era uma sombra perdida na tempestade de neve que saía do Canadá.
De forma alguma um dia promissor para fazer vinho, pensei. (Hartsock, 2011, p. 1)

É assim que o livro começa. Essa cena de inverno é uma experiência com a qual muitos leitores da minha parte do mundo podem se identificar. Nela estou claramente tentando colocar a imaginação do leitor naquele local. E sob tais condições “de gelar a espinha”, ficamos intrigados ao pensar como o vinho pode ser produzido ali, se é tantas vezes associado a climas mais ensolarados e favoráveis como os da França, da Itália e do sul do Brasil. Afinal, o vinho foi até mesmo descrito como “verão em um copo”, devido a seu rico buquê de aromas.

Conhecemos a seguir o produtor de vinho Gary Barletta, sem o qual, é claro, o vinho não seria produzido. Humanos humanizam. Como convenção, em nossas aulas de introdução à literatura chamamos isso de “caracterização”. Certamente é necessário que o leitor visualize o produtor de vinho, pois é ele quem cultiva a bebida, um processo que é indiscutivelmente recíproco. Neste caso, ele está checando por odores desagradáveis no vinho:

Gary Barletta ignorava a tempestade lá fora, enquanto se inclinava e a luz fluorescente refletia brilhante em sua cabeça careca antes a cutucasse por entre fileiras de barris de carvalho que refletiam uma cor amarronzada na luz. Ele tirou um batoque – uma grande rolha – de um barril, depois colocou o nariz no

vinho no barril e o enfiou profundamente, lentamente, enquanto os olhos cinzentos e luminescentes estavam intensamente focalizados (Hartsock, 2011, p. 1).

Quantos de vocês conhecem alguém careca? Acho que podemos supor uma resposta quase unânime: podemos nos identificar. Mas Gary Barletta era mais do que apenas calvo (com olhos cinzentos luminosos). Como Tchekhov nos ensinou, a caracterização complexa requer alguma ambiguidade se um personagem não é concebido como um santo de mármore ou um demônio de gesso – não é, de fato, unidimensional (Hartsock, 2000). É uma ambiguidade tão multifacetada que torna um personagem (necessariamente) humano e crível, dá ressonância psicológica à sua caracterização. Havia uma razão intuitiva pela qual escrevi a seguinte passagem, na qual interpreto a ascendência italiana de Gary, ao continuar a descrevê-lo:

(...) suas raízes permanecem firmemente vinculadas ao antigo bairro italiano na região norte de Syracuse [Estado de Nova York], que culturalmente está mais para Meio-Oeste do que para Costa Leste, porque ali as pessoas ainda vão à igreja e as barbearias fecham às cinco da tarde. Numa foto de Gary de quando ele tinha cerca de oito anos de idade, tirada no antigo bairro italiano, ele tem o olhar desgarrado de um pastorzinho italiano das colinas de Bari, a região sulista que seu avô, fabricante de vinho, deixou quando veio para a América na primeira década do século XX. Agora que Gary chegara à meia-idade e à cabeça calva, ele abraçara a paixão da família por fazer vinho. Com o nariz firme e a barba grisalha e aparada, seu rosto lembrava um perfil de uma antiga moeda romana (talvez Adriano) retorcida e desalinhada das campanhas que defendiam as fronteiras de seu império. Tudo o que Gary precisava era de uma coroa de louro – ou folhas de videira. Syracuse é onde Gary aprendeu o que poderia passar por malandragem, malícia de rua; ele é alguém que não tem medo de peitar os outros – mas em verdade os imperadores romanos eram brigões de rua também, antes de trajarem o roxo imperial. Ele repete mais uma vez a frase que se tornou um refrão: ‘É, eu diria que esse é o meu único arrependimento: gostaria de ter feito isso uns dez anos antes [abrir uma vinícola]’. Enquanto falava, ele ergueu os olhos de um garrafão de vidro que estava enchendo de Chardonnay e adotou a expressão séria de alguém que subitamente vislumbra o mais profundo dos mistérios cósmicos. É quando você percebe que ele tem inocência, apesar da malícia (Hartsock, 2011, p. 5).

Dessa forma, espero, contempla-se a complexidade e a ambiguidade, o olhar desamparado, o imperador romano que brigava na rua, mas ainda capaz de inocência. Pelo menos é o efeito que eu estava tentando obter, pois, como a teoria da recepção nos ensinou, os leitores podem pensar de outra forma. (“Bem, por que um imperador romano malvestido também não pode ser inocente, vítima das ideologias de sua época?”)

Mas não é só Gary quem tem personalidade. O mesmo pode ser dito do vinho. Por exemplo: “Os tintos franceses de corpo mais claro não golpeiam a boca como um Cabernet Sauvignon encorpado da Califórnia – robusto, voluptuoso, como uma Marilyn Monroe hipersexualizada recém-chegada ao Golden State que deixa pouco – embora algo muito específico – para a imaginação” (Hartsock, 2011, p. 123).

Desse modo, detectamos a personificação, outro recurso literário consagrado pelo tempo.

* * *

Agora, no interesse de uma completa revelação, gostaria de observar que o vinho é apenas uma das áreas de pesquisa e escrita para mim. Minha área de pesquisa acadêmica mais formal é o “jornalismo literário”, fundamentalmente narrativo e descritivo em seus modos. Sempre acreditei que a teoria só é boa quando posta em prática. Ao escrever meu livro sobre vinho, eu estava tentando praticar o que eu pregava no meu púlpito. Assim, é aqui que tirei a boina de discípulo de Baco e vestirei a beca acadêmica e o capelo do professor sério, tentando entender mais criticamente o que estava fazendo.

Primeiro, acredito que é preciso entender a diferença entre a abordagem convencional que dominou o jornalismo norte-americano durante grande parte do século XX e um jornalismo literário, fundamentalmente narrativo, pois há um abismo epistemológico entre ambos.

No mínimo, o que um jornalismo que busca empregar técnicas literárias mais tradicionais procura fazer é diminuir a distância entre diferentes subjetividades (Hartsock, 2000). Especificamente, estamos falando das subjetividades do narrador, do ouvinte (ou leitor) e do(s) protagonista(s) (Berger, 1982). Entendemos que a subjetividade do leitor se tornará imaginativamente um participante vicário. Isso contrasta com o estilo jornalístico “objetivo”, moderno, que emergiu nos Estados Unidos no início do século XX, na forma de *hard news*, de furos de reportagem (Hartsock, 2000). “Objetivo” é um bom adjetivo para um tipo de escrita que não é e nunca foi cientificamente objetiva, mas que objetifica seus sujeitos na forma de objetos distantes, alienados e remotos. Eu poderia usar um exemplo hipotético sobre o vinho: “Enólogos da região vinícola de Finger Lakes afirmam esperar uma safra de uvas promissora este ano”. Ao ler isso podemos

bocejar, pois é o tipo de relato que se espera do especialista agrícola do governo local quando recebemos seu *newsletter*. Para abordar um assunto com um pouco mais de drama inerente, muitos anos atrás, quando eu era repórter policial de um jornal diário, escrevi o seguinte: “Um policial do condado atirou e matou um homem armado durante um assalto a uma loja de conveniência”. Sem dúvida há aí um elemento dramático: a morte. É o tipo de história que os repórteres policiais “objetivos” amam por causa da velha máxima jornalística: “Se tem sangue, vende”. Mas note uma coisa: temos um policial sem rosto e genérico (sem “careca”) indistinguível dos demais, um “assaltante” morto, sem rosto e indistinguível de todos os outros (sem olhos cinzentos e luminescentes), uma loja de conveniência indistinguível de todas as outras, e um “tiroteio seguido de morte”, que há muito tempo é um elemento recorrente e até mesmo clichê do que pode ser descrito como um gênero de reportagem policial.

Mas e se, como sempre disse aos meus alunos, a história fosse escrita assim:

Nas sombras, Jean Valjean ficou na chuva fria. Um trovão ecoou à distância. A chuva escorria pelo seu rosto. Ele podia sentir o Smith & Wesson de calibre 38 pesando no bolso do casaco. Talvez no momento ele estivesse pensando em sua irmã e sobrinhos famintos enquanto um relâmpago iluminou brevemente o céu. Ele saiu de trás da sombra do prédio, adentrou a parte iluminada do estacionamento, e começou a caminhar sem pressa até a porta da frente.

Então embarcamos em uma história no sentido tradicional de narração, na qual temos um mistério a ser resolvido em um clímax, que terminará – e não começar, ênfase – com um “tiroteio e assassinato”. Sim, haverá uma conclusão – um Jean Valjean morto (e nada de *Os Miseráveis* para Victor Hugo). É uma história que pode ser reconstruída a partir da evidência descritiva disponível, pintando uma figura ao desenhar no que gosto de chamar de “apelo sensato dos sentidos” que a maioria de nós tem em comum (novamente, quantos de nós conhecemos alguém careca?), mesmo que todos nós possamos interpretar tais detalhes de maneiras um pouco diferentes. Não é uma história percebida pela natureza abstratizante de um jornalismo “objetivo” no qual o propósito é filtrar o pathos e a empatia da humanidade para fora do relato. É uma história que tenta nos ajudar a entender um pouco melhor a subjetividade de Valjean quando descobrimos que ele estava tentando roubar um pedaço de pão para alimentar sua irmã e sobrinhos famintos, algo que não

detectamos no tradicional relato objetivo das *hard news* que o isola como um objeto estranho. Saber que ele estava roubando a loja para ajudar os outros altera o sentido emocional e moral da história. E como o fictício Jean Valjean em *Os Miseráveis*, ele pagaria por isso – embora desta vez com a morte (ao contrário do fictício Jean Valjean, que passaria dezenove anos em servidão penal).

* * *

Há boas razões para que um modelo de história tradicional, ou modelo narrativo tradicional, seja mais atraente para os leitores do que o *hard news*. Eu uso aqui a definição mais básica de “narrativa” como uma “sequência de eventos” (Genette, 1982, p. 127; Scholes, 1981, p. 205). Isso porque as notícias objetivadas mais modernas, pelo menos nos Estados Unidos, são estruturadas no que metaforicamente descrevemos como “pirâmide invertida”. Na pirâmide invertida, as informações são apresentadas no que o jornalista e editor determinarem como uma ordem decrescente de importância (Fedler, 1993). O lide resume os principais pontos do relato *no final da série de eventos*, e é por isso que é frequentemente chamado de “lide-sumário”: “Enólogos da região vinícola de Finger Lakes afirmam esperar uma safra de uvas promissora este ano”. O especialista em agricultura entrevista os produtores de vinho e chega a sua conclusão, que ele transforma em abertura. Ou: “Um policial do condado atirou e matou um homem armado durante um assalto a uma loja de conveniência ontem”. Muita coisa aconteceu antes disso.

O problema com o modelo de *hard news* é que a especificidade e distinção da descrição, selecionada a partir de tempos e espaços distintos, apresenta-se num movimento crescente de detalhes relegado a uma ordem decrescente de importância e, portanto, a uma reivindicação decrescente de valor cognitivo. Fundamentalmente, a ênfase está em uma priorização generalizante na qual o jornalista pergunta (frequentemente como parte de um ato inconsciente enraizado pela experiência e saber profissional), “o que é mais importante aqui, de acordo com os valores noticiosos convencionais?” Assim, essa estrutura reflete um movimento que se distancia da cronicidade narrativa tradicional. Ao fazer isso, a ambição retórica do modelo “objetivo” das notícias enfatiza a descontinuidade ao se desviar da modalidade narrativa que predomina em um conto ou romance fic-

tício e no jornalismo literário narrativo (Hartsock, 2016). A ambição modal da digressão é extrair detalhes de qualquer momento da cronicidade. Na digressão, a pirâmide invertida migra ou evolui rumo à exposição e se afasta da cronicidade.

Não se deve confundir esse tipo de deslocamento com *flashbacks* ou *flashforwards* em narrativas de histórias tradicionais, que pensamos ter como abertura o início da cronicidade. Isso ocorre porque *flashbacks* e *flashforwards* são prontamente decifráveis como parte orgânica da cronicidade. Veja, por exemplo, um dos exemplos mais famosos da literatura moderna, o complexo *flashback* de Gabriel García Márquez na abertura de *Cem anos de solidão*: “Muitos anos depois, ao enfrentar o pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota quando seu pai o levou para conhecer o gelo” (Garcia Márquez, 1970, p. 1). Esse *flashforward* e *flashback* são prontamente reincorporados no arco da crônica narrativa.

Retornando ao modelo da pirâmide invertida, o movimento de digressão da cronicidade rumo à exposição resulta em um problema de compreensão identificado na pesquisa psicológica: “Os resultados desses estudos são compatíveis com a afirmação de que o texto narrativo é lembrado aproximadamente duas vezes mais do que o texto expositivo e é lido aproximadamente duas vezes mais rápido” (Graesser, Olde & Klettke, 2002, p. 240). Isso se deve ao que a psicologia cognitiva caracteriza como um aumento do senso de “transporte” psicológico para o mundo da história da narrativa mais tradicional (Gerrig, 1993). Tal transporte é “definido como uma combinação integradora de atenção, imagens e sentimentos, focados em eventos da história” (Green, 2004, p. 248). Aqui temos a confirmação da participação imaginativa da subjetividade do leitor numa narrativa convencional. Novamente, essa era minha ambição, seja para melhor ou para pior, ao descrever aquela cena de inverno.

Brian Boyd vê como uma resposta evolutiva aquilo que eu caracterizaria como narrativa/contação de histórias. Ele observa que a narrativa se desenvolveu como parte de nossas habilidades de sobrevivência, pois é a maneira humana de transmitir conhecimento social, o que inclui conhecimento sobre ameaças potenciais e autoproteção. Nem todos nós podemos experimentar diretamente esses perigos, mas “por meio da narrativa poderíamos, pela primeira vez, compartilhar experiências com outras pessoas que poderiam então transmitir a outras pessoas o que elas pensam ser mais útil

para seu próprio raciocínio sobre ações futuras. Ainda temos que agir dentro de nosso próprio tempo, mas com a narrativa podemos nos libertar parcialmente dos limites do presente e do eu”. A isso pode ser acrescentada sua observação: “Ninguém nos *ensina* a narrativa. Em vez disso, a narrativa reflete nosso modo de compreender eventos, que parece em grande parte... ser um modo geral de compreensão dos mamíferos” (Boyd, 2009, pp. 131- 181).

Contar histórias no sentido convencional é, então, o modo como naturalmente investigamos a natureza do nosso mundo.

Um jornalismo literário narrativo focaliza e se centra não em generalizações abstratas e objetificadas da vida como o jornalismo noticioso convencional, mas na estética da experiência cotidiana, ou na evidência individual de eventos localizados em um tempo e espaço específicos (localização no espaço). Ao definir “estética”, não me refiro ao “belo” como frequentemente definido por estetas refinados que assumiram o termo para seus próprios fins (que “a verdade é beleza e beleza é verdade”, totalmente ausente da ironia de John Keats no poema “Ode a uma urna grega”). De muitas maneiras, esses estetas são como os esnobes do vinho. Em vez disso, a estética da experiência cotidiana se aproxima do original grego, referindo-se a uma experiência fenomenal que estimula uma resposta sensorial, um ponto de vista revivido no conceito da “estética do cotidiano” que nos torna estetas de todos nós em nossas reações à experiência. Como observa o psicólogo cognitivo Tom Leddy, quando nos engajamos na experiência cotidiana da vida – como ao dar um passeio –, “todos os sentidos estão envolvidos”. O resultado é uma “apreensão sensual ou imaginativa (...) As propriedades apreciadas na estética do cotidiano não são totalmente objetivas nem totalmente subjetivas. São propriedades de coisas *experenciadas*, não de objetos físicos abstraídos de nosso mundo *experenciado*” (Leddy, 2005, p. 7, grifo nosso).

Daí vêm minhas observações sobre a cabeça calva e olhos cinzentos e luminescentes (e eu não pude fazer justiça aos olhos, eles eram realmente luminescentes, como confirmou a esposa de Gary, porque eles pareciam brilhar; essa foi uma limitação de minha parte como escritor no empenho em capturar uma característica de Gary).

Mais convencionalmente, tais detalhes são o que nos referimos como realidade referencial material ou fenomenal. Percebendo que algo é “real”, que foi observado (na medida em que todos os sentidos “observam” ou registram uma resposta à estética da experiência cotidiana) como um fato que realmente aconteceu

em nosso mundo fenomenal, revela parte do poder singular do jornalismo literário sobre nossas imaginações. Sabemos que os leitores (eu uso o termo “leitores” de forma geral aqui, no sentido de qualquer um que “lê” e interpreta mensagens mediadas) respondem diferentemente ao que percebem como real, em oposição ao que é fictício. Como sugere a pesquisa em neurociências, o cérebro responde de maneira diferente ao desenho animado em oposição ao filme de pessoas reais, porque a resposta neural a pessoas reais é muito mais ativa do que a uma animação mais claramente ficcional (Mar et al., 2007). Além disso, como Jean-Marie Schaeffer observa, “a psicologia do desenvolvimento e a etnologia comparativa mostraram que a distinção entre representações do verídico e representações de ‘faz-de-conta’ é crucial no desenvolvimento ontogenético da estrutura cognitiva da psique infantil” (Schaeffer, 2012, p. 3). Em outras palavras, o cérebro responde de maneira diferente ao que se afirma ser verdade sobre a mediação “factual” (ou “real”) do que a ficção faz acreditar. E a narrativa tradicional na forma de histórias faz isso de maneira especial, uma vez que essa é a maneira natural como os humanos investigam a natureza do mundo.

Tal compreensão do poder e da influência da narrativa tradicional de histórias coloca uma perspectiva melhor sobre as limitações do modelo de jornalismo de pirâmide invertida. De fato, e correndo o risco de ofender os partidários da tradição “objetiva”, eu sugeriria que o modelo tradicional de objetivação das notícias é mais fictício quando comparado ao jornalismo literário narrativo (o que não significa que eu não respeite o modelo das notícias, o qual ainda aprecie enquanto ex-repórter; em vez disso, vejo-o apenas como uma entre diferentes opções porque nenhum modelo de jornalismo é perfeito para a tarefa em questão, dada a natureza fundamentalmente especular do jornalismo). Naturalmente, inverto aqui uma reclamação frequente sobre o Novo Jornalismo dos anos 1960 nos Estados Unidos, que muitos jornalistas e críticos consideram praticamente, se não completamente, fictício (Markel, 1972; Macdonald, 1974, Hellmann, 1981). Pense: na destilação de informações no modelo *hard news*, detectamos a generalização. O resultado é um discurso mais abstrato de, por exemplo, um policial abstrato, um criminoso abstrato, uma loja de conveniência abstrata e um tiroteio e morte abstratos. Como Nietzsche observou, a mente humana apresenta uma inclinação natural para construir generalizações ao se apagar as “qualidades diferenciadoras” entre experiências distintas. Embora

cada experiência seja distinta, haverá semelhanças com outras experiências. Na construção de generalizações, as similaridades são enfatizadas: policial, assaltante, loja de conveniência, tiroteio e morte. Mas então as diferenças distintivas da experiência perdem-se com a ênfase nas semelhanças, resultando em generalizações (Nietzsche, 1873). Quanto mais abstratas elas são, mais ficcionais se tornam, elevando-se em certo sentido ao nível da alegoria abstrata. O policial abstrato é uma alegoria para todos os policiais. Ou pode-se inverter a ordem: todos os policiais são uma alegoria para aquele policial distinto.

Em contraste, um jornalismo literário narrativo colocou a si próprio em oposição à alegoria abstrata e, por essa razão, é um tipo de discurso de resistência contra a generalização. Claro que, na história do *hard news*, um maior detalhamento se segue ao lide. Mas deve-se enfatizar novamente que esses detalhes foram destilados de seus fatos diferenciais de acordo com uma noção abrangente do que é profissionalmente digno de se noticiar, e são apenas liberados em doses homeopáticas e em ordem despriorizada, resultando na narrativa desconjuntada que é não mais uma “sequência de eventos” que o cérebro processa com mais eficiência. A ambição crítica no jornalismo literário narrativo é resistir (nem sempre com sucesso) à inclinação abstrativa ou generalizadora, mantendo uma reivindicação à integridade das qualidades diferenciadoras localizadas na interseção característica de um tempo e um espaço. Talvez outra maneira de olhar para esse fenômeno é que o modelo de *hard news* tende a ser mais dedutivo na orientação a partir da premissa geral ou alegoria do que constitui “noticiabilidade”, enquanto um jornalismo literário narrativo é mais indutivo, começando com o mistério de um tempo e espaço distinto (ou localização no espaço) que inaugura a história, a qual então segue adiante para juntar evidências sugestivamente distintivas para se trabalhar rumo a uma conclusão.

Na literatura, tal movimento e conclusão nos deixam com ambiguidades de interpretação. Como observa Mary Poovey, numa discussão sobre o surgimento do conceito de “fato moderno” durante o final da Renascença como resultado do método científico baconiano, “se era preciso resistir à generalização prematura, afinal de contas, e se fosse possível produzir conhecimento sistemático apenas ao raciocinar a partir dos fenômenos observados, então era imperativo saber como se mover das particularidades observadas para um conhecimento que era suficientemente geral para *explicar coisas não observadas*” (Poovey,

1998, p. 15, grifo nosso). “Coisas não observadas” são a falha oculta na formulação baconiana do método científico, comenta. Isso deixa de fora o que não é assimilado ou o excesso daquilo que não sabemos. É irônico que a intenção de Bacon fosse tentar tratar do peculiar, do anômalo, dos excessos anormais que não se encaixavam tão confortavelmente nos lugares-comuns aristotélicos que constituíam a “norma” na época, fosse uma norma secular ou teológica – ou o hábito de ver, como gosto de descrevê-lo¹ – na esperança de que, eventualmente, o resultado seriam leis dedutivas gerais. Desse modo, o conceito do fato moderno nasceu, sugere Poovey, mas foi inerentemente falho e contraditório desde o início. Bacon nunca equilibrou a indução com dedução, ou o “imperativo de saber como se mover das particularidades observadas para um conhecimento suficientemente geral para explicar coisas não observadas” (Poovey, 1998, p. 15). Sobre isso, observa Poovey, ele foi vago.

As implicações devem ser claras: um jornal literário narrativo favorece uma abordagem mais indutiva, melhor sintonizada com o carnavalesco distinto que pode desafiar nossas leis dedutivas – ou hábitos de ver. Podemos concluir que o excesso ou o fenômeno não assimilado jamais podem ser assimilados? Não. Nem podemos concluir que *todas* as qualidades diferenciadoras possam ser assimiladas. O que temos então é um reconhecimento das limitações de nossas percepções. Como Peter Dear observou, “a experiência singular não poderia ser evidente” ou totalmente constituída na mediação. Ele acrescenta, no entanto, um importante qualificador: “mas poderia fornecer evidências”, neste caso do que contribuiu para a constituição da mediação (Dear, 1995, p. 25). Seu qualificador faz toda a diferença na compreensão da natureza da referencialidade do jornalismo literário narrativo.

Há outra razão relacionada para as vantagens de um jornalismo literário narrativo. Nossa resposta também é aprimorada cognitiva e visceralmente ao ler “histórias da vida real” que se engajam nessa empreitada de diminuir a distância entre subjetividades – um grau elevado de empatia, em suma – por causa do que é descrito como neurônio-espelho.

O neurônio-espelho foi descoberto na Universidade de Parma na década de 1990. Essa célula permite ao observador sentir uma resposta semelhante ao se observar alguém que está enfrentando uma ameaça existencial (Ferrari & Rizzolatti, 2014). Um exemplo, descrito pelo filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, é o do patinador de

gelo, que, ao patinar cada vez mais perto do gelo fino, extrai de seu público a emoção visceral do perigo (1846/1971). Em outras palavras, temos a capacidade de nos vermos na situação existencial da outra pessoa e ter uma resposta neurológica semelhante. No caso de um jornalismo literário narrativo, ele é cognitivamente “sentido” por meio do conjunto de tropos mais tradicionais (mas não ficcionais), como descrição, recriação cênica e caracterização do que Thomas B. Connery descreve como “sensação” dos fatos (Connery, 1990, p. 63). De fato, ele estimula nossos sentidos com a ilusão da experiência recriada. Isso alimenta a resposta neurológica aumentada ao que percebemos como “real” no mundo fenomenal e, finalmente, alimenta o transporte psicológico do modelo narrativo tradicional, o modelo pelo qual nossos cérebros investigam intrinsecamente a natureza desse mundo.

É por isso que elaboramos técnicas tradicionalmente associadas à literatura – neste caso, associadas aos romances ou contos ficcionais. Seria um erro, no entanto, sugerir que de alguma forma essas técnicas tornam o relato algo ficcional no sentido de “faz-de-conta”. Isso acontece porque, como tem sido demonstrado, a descrição que parte de nossos vários sentidos tem sido há tempos uma parte de nossa narrativa de não-ficção ou, como prefiro, “documentário narrativo”, relatos que sem dúvida remontam à pré-história, porque podemos supor que eles estavam lá quando o xamã recitou a última migração da tribo. Em vez disso, a ficção tomou emprestado as técnicas dos primeiros esforços documentais, com exceção do monólogo interior, de modo a fazer com que os relatos parecessem mais *documentais* e, portanto, fossem percebidos como mais *reais* (Hartssock, 2000). Sem dúvida, o desenvolvimento do romance ficcional realista ajudou a refinar a observação descritiva. Mas não há razão para pensar que tal descrição no jornalismo seja ou não menos real como fenômeno. Por exemplo, um repórter em pé ao lado de um palco pode observar o presidente de seu país se virar brevemente, acreditando que não está sendo observado, em um evento público em que ele falará, e rapidamente inserir seu mindinho com uma unha suja em sua narina direita para retirar um pedaço de muco, que ele então esfrega com destreza sob a lapela de seu terno Armani enquanto volta para encarar seu público. É um estratagema político que ele aperfeiçoou até ser flagrado. Este é um momento estético (desagradável, com certeza), ou um momento na estética da experiência cotidiana, que está no cerne do tipo de jornalismo

literário narrativo de que estou falando (Hartsock, 2016; Hartsock, 2019 – no prelo). É também um exemplo do que o jornalista literário americano Tom Wolfe caracterizou como um “detalhe simbólico” que revela, neste caso, o “status de vida” de uma pessoa, usando esse termo no sentido amplo de “todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual as pessoas expressam sua posição no mundo ou aquilo que pensam ser ou o que esperam ser” (Wolfe, 1973, pp. 31-32). No hipotético sujeito que enfia o dedo no nariz, o detalhe descritivo revela algo sobre o caráter de um indivíduo, talvez neste caso alguém que, embora tenha chegado ao ápice de sua carreira política, não deixa de ser rústico e grosseiro.

2. Segunda parte

Como sabemos, o objetivo de qualquer enunciação é, idealmente, elucidar seu assunto. No meu caso, tentei desvendar a mistificação do vinho. Para isso, digo há muito tempo que um terço do vinho é ciência. O segundo terço é arte. Mas para o terço final, tenho que remover por um momento o capelo do professor sério e polido, e trajar de novo a boina do profano e irreverente discípulo de Baco. Pois o último terço, como sempre disse, é lorota. Agora, colocando de volta meu capelo acadêmico, o que precisamos ter em mente é que o vinho é mistificado por todos esses fatores: ciência, arte e lorota. Um jornalismo literário narrativo pode ser útil para tornar acessível tal natureza tantas vezes mistificada pelo esnobe do vinho que ergue o mindinho enquanto segura o caule de sua taça de vinho, como se fosse fazer um pronunciamento público profundo.

Com respeito à ciência, Mateus Yuri Passos, Érica Masiero Nering e Juliano Mauricio de Carvalho fizeram uma observação útil de que um jornalismo literário narrativo, ou um jornalismo narra-descritivo, oferece uma oportunidade para abrir a “caixa preta” da ciência, ou superar a impenetrabilidade da ciência para não-cientistas, como eu mesmo (Passos, Nering & Carvalho, 2010). Os autores referenciam o sociólogo da ciência Bruno Latour, que observou que “poucas pessoas de fora já penetraram nas atividades internas da ciência e da tecnologia e depois saíram para explicar, a quem continua do lado de fora, de que modo tudo aquilo funciona” (Latour, 1987, p. 15). O resultado é o que Latour descreve metaforicamente como uma “caixa preta” indecifrável para o leigo. Ele recomenda

mostrar o processo de criação da ciência como uma maneira de explicar seu funcionamento, convidando-nos a fazer a jornada com o cientista, caminhando ao seu lado imaginativamente para chegar aos resultados científicos. Desse modo Passos, Nering & Carvalho explicam habilmente que podemos “tornar a ciência mais acessível ao leigo. Isso deve ser encorajado. De fato, a questão é urgente, dado que vivemos em um mundo em constante evolução, tornado mais complexo pela ciência. Se os mundos da ciência e o do leigo precisam entender um ao outro, o jornalismo literário fornece um meio excepcionalmente promissor para fazê-lo” (Passos, Nering & Carvalho, 2010, p. 29).

Foi isso o que tentei fazer, sejam quais forem as deficiências de que estou ciente, no livro sobre vinho. No caso da vinha na primavera, há remoção do solo de isolamento:

Um pouco mais tarde, Dan [o gerente da vinícola] fez uma passagem pela fileira de vinhedos sobre o velho trator Case que Gary havia comprado usado. Após meses de trabalho sob um céu cinzento de inverno, andar de trator com o sol nas costas era uma redenção: o céu inteiro se abria e a gente se sentia livre do frio do inverno.

O trator rangia quando a lâmina do arado cavava o longo monte de terra por baixo da fileira de arame farpado. O efeito foi uma onda de terra de 15 centímetros de altura, lentamente ondulante, que rolou e caiu da base do tronco da vinha. (Hartsock, 2011, pp. 34-35)

A partir disso, começamos a aprender por que essa remoção do solo é tão importante no cultivo de uvas para vinho. No outono, a vinha é coberta. Isso é feito de modo que uma camada protetora de solo seja empurrada para cima pelo arado contra o fundo da videira onde está localizada a “união de enxerto” que separa o porta-enxerto americano da parte superior, a vinha europeia, que é chamada de enxerto. Isso permite um maior aprofundamento na aprendizagem de como a filoxera, um pulgão minúsculo quase invisível aos olhos, foi importado acidentalmente para a França junto com videiras dos Estados Unidos no século XIX. A filoxera quase exterminou os vinhedos da França porque sugou os nutrientes do gênero europeu da videira conhecido como *vitis vinifera*. A filoxera se espalhou para muitas (embora não todas) partes da Europa produtoras de vinho. Depois de quase destruir a maioria das videiras francesas, a solução foi encontrada na enxertia da videira europeia com a raiz americana, imune à filoxera. Assim, as videiras da França, da Itália e da Espanha, entre outras, sobreviveram devido ao enxerto e, com elas, a maioria

dos vinhos produzidos com uvas europeias – incluindo os grandes nomes do mercado hoje: Cabernet Sauvignon, Merlot, Syrah, Malbec, Riesling e Chardonnay. (Pelo menos na América do Norte, as uvas nativas ainda produzem vinhos secos e *terríveis*; alguns vinhos espumantes historicamente alcançaram algum reconhecimento). Entre as pessoas sofisticadas que degustam vinhos, essa união não parecia fazer diferença no gosto. Naturalmente, há muita ironia aqui (outra medida do literário), pois se você beber um bom vinho francês ou italiano hoje provavelmente isso só foi possível por causa dessas duas importações americanas, filoxera e o porta-enxerto. (Lembro-me de uma vez em que uma vinícola italiana mostrava aos estudantes americanos a união enxertada em uma videira, dizendo: “E agora a contribuição americana para os vinhos finos europeus”, ao qual nosso guia italiano disse com irônico eufemismo: “Ah, sim. A contribuição *americana*.”²⁹)

O propósito de cobrir a vinha é colocar uma camada isolante de terra sobre a união do enxerto durante o inverno, quando a união é vulnerável a temperaturas congelantes e no momento em que a filoxera está dormente. Mas com as temperaturas mais quentes da primavera, a camada de isolamento do solo deve ser removida. Se não, a filoxera, quando voltar à vida, pode invadir a terra acima da união de enxerto e entrar no território da vulnerável videira europeia. (Além disso, as duas partes da videira são muito ciumentadas de suas identidades; sua união é quase um casamento forçado. O porta-enxerto americano vai criar brotos para tentar ignorar o enxerto europeu, pois quer crescer suas próprias uvas; esses brotos têm de ser podados porque, se lhes for permitido, eles roubam nutrientes da videira europeia. Enquanto isso, a videira europeia tenta fazer o mesmo, criando brotos e procurando raízes no solo. Eles também têm que ser podados, porque se eles enraizarem o resultado será a inevitável infestação de filoxera e consequente morte da planta.)

É claro que há também o elemento psicológico de se sentar no alto de um velho e desajeitado trator de fazenda (sei que era desajeitado porque eu o dirigi durante a colheita; ele não tinha freios e eu quase derrubei uma fileira de videiras com ele) sob o sol depois um inverno longo, frio, cinza e com neve.

Este é apenas um exemplo de como a ciência pode ser aberta ao escrutínio. Há outros. Por exemplo, existem razões pelas quais os especialistas em vinhos cheiram aromas diferentes, como baunilha, frutas cítricas, cerejas, amora, couro de sela ou tabaco no vinho. Essa

pode ser uma das místicas mais confusas para um leigo, quando, por exemplo, ouve um entusiasta do vinho dizer que detecta amora-preta com uma pitada de tabaco em um vinho. Será que isso significa que amora e tabaco foram acrescentados ao vinho, como muitos neófitos se perguntaram e, na verdade, eu também me perguntei quando era neófito, mas fiquei intimidado demais pela mística do vinho para perguntar por causa da caixa preta impenetrável de enociência? Não. A realidade desmistificada dos vinhos feitos a partir do *Vitis vinifera* europeu é que eles são uma espécie de camaleão em que diferentes variedades do gênero naturalmente têm compostos químicos (muitas vezes vários) proporcionando os sabores que associamos com amora e outros aromas. Isso foi demonstrado para mim por um cientista da Universidade de Cornell, Gavin Sacks. Eu o descrevi em uma passagem anterior e então ele me mostrou como são testados os aromas das uvas de vinho:

'Começa com o nariz, termina com o nariz', ele disse.

O teste foi simples e usou um forno elétrico, ele explicou. Primeiro, insira uma agulha de seringa cheia com sua amostra [de vinho] no minúsculo buraco de um bico injetor, depois empurre o êmbolo para baixo como se fosse injetar um paciente. Invisível, a amostra do vinho flui para um recipiente vertical dentro do forno.

'É realmente só um forno elétrico muito caro onde se pode cozinhar um peru ou uma pizza. Saboroso, embora pequeno demais', disse Gavin.

Depois de ligar o forno, conforme a temperatura aumenta, os compostos de aroma começam a surgir – e a mudar. Normalmente, o primeiro são vestígios de sulfeto de hidrogênio – o cheiro de ovo podre – porque tem um ponto de ebulição baixo. Outros são o cheiro de cerveja, cogumelos, cereja, melancia, chiclete e baunilha.

'A baunilha está no limite. Seu ponto de ebulição é maior porque é menos volátil do que os outros'.

Há de cinquenta a cem compostos químicos que podemos cheirar facilmente no vinho porque são voláteis, o que significa que eles liberam seus odores. Esses compostos estão dentre os dez mil que são detectáveis por equipamentos de ponta no que é chamado de espaço de cabeça logo acima da superfície líquida do vinho em um copo (Hartsock, 2011, p. 111).

E assim, aqueles cheiros misteriosos sobre os quais lemos em notas de degustação em uma vinícola são desmistificados para o desafortunado leigo – já fui um deles.

Há também a arte no vinho. A realidade, é claro, é que você nunca pode desmistificar completamente a arte, dada sua tendência à ambiguidade interpretativa. Mas examiná-la significa iluminá-la, e o velho artista em mim compreende que isso significa iluminar “a condição humana”.

Por exemplo, podemos detectar a arte no modo como um vinho tinto envelhece. Gary Barletta, o inocente que não tem medo de peitar os outros como um imperioso César, demonstrou isso para mim quando decidiu deixar um vinho descansar em barris de carvalho por mais um ano, absorvendo taninos e amaciando mais. Ele sentiu nele potencial para render um bom vinho de reserva:

'Quero te mostrar uma coisa. Volto rapidinho'.

Saiu da vinícola, foi até a sala de degustação e voltou com uma garrafa do seu Cabernet Franc de 2007 e quatro taças, que colocou em uma mesa.

'Agora vem comigo'.

Eu o segui por um corredor entre os barris de carvalho empilhados em três altas. Gary levava duas taças de vinho vazias e um 'ladrão de vinho'. Perto do final do caminho, ele se virou para um corredor menor, enfiou a cabeça entre o barril mais baixo e de cima, e retirou o batoque.

'Esta é a mesma safra, mas está um ano a mais no barril'.

Ele retirou um pouco de Cabernet Franc com o ladrão de vinho e encheu os dois copos. Ele colocou o batoque de volta no barril, e voltamos para a mesa dobrável, onde ele deixou os outros dois copos e vinho da mesma safra engarrafado. Encheu um quarto dos copos restantes com o Cab Franc da garrafa.

'Experimente o Cab Franc engarrafado primeiro'.

Eu girei a taça, inspirei profundamente o aroma e bebi.

'Bom', eu disse.

'Agora beba o vinho do barril'.

Eu girei, trouxe o aroma. Estava mais encorpado, mais rico. Eu bebi.

A diferença foi surpreendente. Não havia dúvida de que o Cab Franc do barril estava de fato mais encorpado. A boca respondeu ao corpo maior. Ele ficou no paladar por mais tempo.

'Tem mais corpo, bom paladar e comprimento', disse Gary, lendo meus pensamentos (Hartsock, 2011, p. 51).

Enquanto a ciência, neste caso, pelo menos, provavelmente teria uma explicação, naquele momento isso era arte para Gary, porque envelhecer um pouco da mesma safra em um barril era uma aposta. Na verdade, a produção de vinho é sempre uma aposta. O vinho não é estável, não é constante. É uma criatura viva que pode se transformar em um monstro, como eu exploro no livro (o resultado final do vinho não é vinho, mas vinagre – derivado de uma palavra francesa antiga que significa “vinho azedo”) (Hartsock, 2011, p. 19). Mas em vez de o enólogo declarar de seu alto púlpito aos neófitos, como eu, que aquele era um vinho *de reserva* de prestígio e mais caro, ele nos conduz pelo processo de comparação para mostrar o que queremos dizer quando falamos em um vinho de reserva mais rico e complexo.

Então, Gary aposta, como fazem todos os artistas ao dar saltos criativos.

Finalmente, chegamos à lorota. Novamente, todos nós conhecemos os esnobes do vinho que seguram o caule da taça enquanto erguem o dedo mindinho como se fizessem uma declaração profunda: “Isto é elegante, refinado, deliciosamente refrescante”, e nos sufocam com o exagero de seus superlativos (como fazem alguns presidentes americanos, embora estes últimos nem sempre sejam tão elegantemente eloquentes).

Mas a lorota emerge, de todo modo (embora por cortesia eu só implique uma ou outra vez). Por exemplo, os degustadores de vinho profissionais têm de cuspir os seus vinhos, para não se embebedarem rapidamente em várias provas. O problema é que, quando cospem, as papilas gustativas na parte posterior da língua e da boca muitas vezes não obtêm a experiência completa do vinho. Assim, o mundo do vinho fino é frequentemente construído apenas com uma degustação parcial de vinhos. Sim, a maior parte do vinho é provada. Mas ainda algo é deixado de fora quando o vinho não é engolido. Eu chamo isso de lorota (mas confesso que também cuspo durante degustações prolongadas).

O produtor de vinho também pode ser forçado a comprometer seus princípios, como Gary Barletta. Ele é um homem do vinho tinto seco. Está em seu DNA ítalo-americano. O problema é que a maioria dos consumidores, pelo menos nos EUA, bebem vinho doce. Então, para fins de marketing (leia \$), ele teve que criar um vinho doce despejando vinte de açúcar em um vinho tinto seco, o que é considerado um dos maiores pecados entre a elite de apreciadores de vinho. Como se isso não fosse insulto suficiente, o primeiro vinho doce que ele produziu ganhou um prêmio pelo vinho tinto de sobremesa mais perfeitamente balanceado. Para os bebedores de vinho sérios, é um vinho de mentira, uma lorota. Mas o vinho mais vendido da região chama-se Red Cat, um vinho doentamente doce descrito como “Kool-Aid”, uma bebida doce e açucarada de verão para crianças americanas pelo menos desde a década de 1950 (eu me lembro bem). Na adega que vende Red Cat, além de vender calcinhas fio dental da Red Cat, há um cântico que ressoa pela sala de degustação: “Red Cat, Red Cat, é um afrodisíaco Red Cat, Red Cat, vai te levar no saco” (Hartsock, 2011, p. 56).

É assim que o jornalismo literário pode elucidar um assunto tão complexo e complicado como o vinho, incluindo as lorotas. Mas ele também retrata outro lado popularesco do vinho, do tipo que quer se jogar e se sujar com vinho barato, com fio dental e tudo.

3. Conclusão

Podemos identificar nesses e outros exemplos (mas não vou afirmar que sempre fui bem-sucedido) outro aspecto da natureza de um jornalismo literário narrativo, com o qual concluirei. Como o formalista russo Victor Shklovsky observou, o propósito da literatura é fazer com que o familiar cause estranhamento, ou nos deixar distantes e perturbar as convenções da vida – nossos hábitos de ver – que tomamos como dadas (Shklovsky, 1965). Em outras palavras, ele desafia cognitivamente nossas expectativas e passamos a ver o mundo de uma nova maneira, seja por um exame de ciência, arte ou lorota metafórica. O vinho Red Cat é um exemplo porque desafia a noção do vinho como um produto elegante e refinado. Nos testes científicos de aromas de vinho, Gavin Sacks praticamente reduz o processo ao de assar uma pizza. A realza entre os degustadores de vinho, que pode promover ou arruinar as perspectivas de uma safra nas resenhas que escreve, faz julgamentos com informações incompletas sobre seu paladar. De algum modo, não pensamos em César como um sujeito inocente (bem, eu não). Finalmente, quando pensamos em uvas e vinho, pensamos em colheita, em podas, em provar a safra ou em “verão em um copo”, mas não pensamos em “fabricar” vinho numa tempestade de neve. Disso vêm minhas tentativas (mas em grande parte inconsciente na época como escritor simplesmente perseguindo seu ofício) de tentar tornar o familiar estranho.

Eu não considero necessariamente meu livro de vinhos como jornalismo literário. Uma das razões é a pretensão implícita em dizer que “*eu* sou literário”. É como dizer “sou um esnobe do vinho” (mindinho erguido como se fosse profundo). Eu certamente não sou um grande escritor, um Leon Tolstói, um Victor Hugo ou um Jorge Amado. Em vez disso, acho que meu livro é bastante marginal. Uma razão para isso é porque o vinho, como descobri, é um tema muito técnico. Descobri que tive que me envolver em discussões expositivas que teci ao longo da narrativa (na verdade, o rascunho do livro tinha quase o dobro do tamanho dos originais e percebi que fiquei muito enamorado dos aspectos técnicos, que cortei significativamente; vejo isso como parte da minha curva de aprendizado). É por isso que digo que escrevi o livro como um romance “na medida do possível”. Volto a pensar em algo que Passos, Nering & Carvalho disseram, quando defendiam “o uso de recursos narrativos para descrever os processos

de pesquisa e desenvolvimento” (Passos, Nering & Carvalho, 2010, p. 28). É por isso que usamos os “recursos narrativos” em nossas melhores capacidades para tentar entender o que parece ser impenetrável. É claro que mesmo os melhores esforços podem não ser bons o suficiente e refletem as limitações do autor, inclusive eu. Pelas minhas, só posso pedir desculpas.

Pode ser uma surpresa, mas não me considero um especialista em vinhos. Acho o vinho muito confuso. Sou um entusiasta sim, mas cheguei à conclusão de que sempre serei apenas um aprendiz do vinho. Isso porque, como a literatura, o vinho sempre nos faz nos perder em pensamentos com as suas possibilidades. Mas, pelo menos, usar “recursos narrativos” para explorar o impenetrável e torná-lo mais acessível é o que eu tinha em mente.

Fazer com que nos percamos em pensamento, plagiando novamente o poeta John Keats, é o que eu tinha em mente na conclusão em que deixei Gary em sua vinícola tentando compreender seus vinhos. Em algum nível eu tinha percebido que o enólogo tenta atingir um grau de perfeição impossível numa criatura como o vinho que, novamente, está sempre evoluindo. Naquela última cena, eu o fiz testar mais uma vez os vinhos (por uma questão de continuidade) na tentativa de nos afastar daquilo que podemos tomar como dado, como certeza. Estava tentando tornar a segurança do familiar algo estranho:

‘Este vinho ainda é jovem... Pode ser mais complexo’, disse ele. Era parte do antigo encantamento, tentando compreender o significado da safra, alguma promessa futura. Ele foi até o próximo barril, segurou o batoque e o removeu. Ele provou e assentiu silenciosamente. Então ele inseriu o remo mexedor novamente, e enquanto eu o observava agitar o vinho para frente e para trás eu tive um vislumbre do que realmente estava manifesto ali: um desejo sincero não diferente de amor não correspondido. Enquanto Gary olhava ao longe com seus olhos cinzentos e luminescentes, parecia que ele poderia estar remando para a terra dos mais sérios sonhos e desejos de um enólogo (Hartsock, 2011, p. 183).

Voltamos à complexidade psicológica e ambiguidade do enólogo e do seu vinho. Era isso o que eu queria dizer quando falei que, apesar de sua malandragem, esse produtor ainda era um inocente. Que César seja o seu juiz.

TRADUÇÃO: Mateus Yuri Passos

NOTAS

- 1 Faço um paralelismo com *Na Tempestade de Aço*, de Ernst Jünger, relato de sua experiência como soldado no Fronte Ocidental durante a I Guerra Mundial. Ele sentiu que sob as circunstâncias severas da guerra de trincheira, os soldados se tornavam progressivamente indiferentes ao horripilante. Como ele disse, “Ver e reconhecer são questões, realmente, de hábito” (Jünger, 1975, p. 23).
- 2 Entendo que a filoxera existe no Brasil. Mas não sei até que ponto ela impacta a *vitis vinifera* europeia utilizada para fazer vinhos finos.

REFERÊNCIAS

- Berger, J. (1982). *Another way of telling*. New York: Pantheon.
- Boyd, B. (2009). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- Connery, T. B. (1990). A third way to tell the story. In N. Sims (Org.) *Literary journalism in the twentieth century* (pp. 3-20). New York: Oxford University Press.
- Dear, P. (1995). *Discipline and experience: The mathematical way in the scientific revolution*. Chicago: University of Chicago Press. Doi: 10.7208/chicago/9780226139524.001.0001
- Fedler, F. (1993). *Reporting for the print media*. 5th ed. New York: Harcourt.
- Ferrari, P. F., & Rizzolatti, G. (2014). Mirror neuron research: The past and the future. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 369 (1639). Doi: 10.1098/rstb.2013.0169
- Garcia Marquez, G. (1970). *One hundred years of solitude*. Trans. G. Rabassa. New York: Harper & Row.
- Genette, G. (1982). *Figures of literary discourse*. Trans. A. Sheridan. New York: Columbia University Press.
- Gerrig, R. J. (1993). *Experiencing narrative worlds: on the psychological activities of reading*. New Haven: Yale University Press. Doi: 10.4324/9780429500633
- Graesser, A. C., Olde, B., & Klettke, B. (2002). How does the mind construct and represent stories? In T. C. Brock, J. J. Strange, & M. C.

Green (Orgs.) *Narrative impact: Social and cognitive foundations* (pp. 229-262). New York: Psychology Press.

Green, M. C. (2004). Transportation into narrative worlds: the role of prior knowledge and perceived realism. *Discourse Processes* 38 (2), pp. 247-266. Doi: 10.1207/s15326950dp3802_5

Hartssock, J. C. (2000). *A history of American literary journalism: The emergence of a modern narrative form*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Hartssock, J. C. (2011). *Seasons of a Finger Lakes winery*. Ithaca: Cornell University Press. Doi: 10.7591/9780801460753

Hartssock, J. C. (2016). *Literary journalism and the aesthetics of experience*. Ithaca: Cornell University Press.

Hartssock, J. C. (2019, forthcoming). Exploring the referentiality of narrative literary journalism. In W. Dow & R. Maguire (Orgs.) *Routledge companion to American literary journalism*. New York: Routledge.

Hellmann, J. (1981). *Fables of fact: The new journalism as fables of fact*. Urbana: University of Illinois Press.

Jünger, E. (1929/1975). *The storm of steel: From the diary of a German storm-troop officer on the Western Front*. Trans. B. Creighton. New York: Howard Fertig.

Kierkegaard, S. (1846/1971). The present age. In W. H. Auden (Org.) *The living thoughts of Kierkegaard* (pp. 31-55.) Bloomington: Indiana University Press.

Latour, B. (1987). *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press.

Leddy, T. (2005). The nature of everyday aesthetics. In A. Light & J. M. Smith (Orgs.) *The aesthetics of everyday life* (pp. 3-22) New York: Columbia University Press.

Macdonald, D. (1974). Parajournalism, or Tom Wolfe and his magic writing machine. In R. Weber (Org.) *The reporter as artist: A look at the new journalism controversy* (pp. 223-233) New York: Hastings House.

Mar, R. A., Kelley, W. M., Heatherston, T. F., & Macrae, C. N. (2007). Detecting agency from the biological motion of veridical vs. animated agents. *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 2 (3), pp. 199-207. Doi: 10.1093/scan/nsm011

Markel, L. (1972). So what's new? *Bulletin of the American Society of Newspaper Editors* January, 1, pp. 7-9.

Nietzsche, F. (1873/1964). On truth and falsity in their ultramoral sense. In O. Levy (Org.) *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*. Vol. 2 Early Greek Philosophy and Other Essays. Trans. M. Mugge (pp. 171-192) New York: Russell & Russell.

Passos, M. Y. Nering, E.M., & de Carvalho, J. M. (2010). The Chudnovsky case: how literary journalism can open the “black box” of science. *Literary Journalism Studies* 2(2), pp. 27-45.

Poovey, M. (1998). *A history of the modern fact*. Chicago: University of Chicago Press. Doi: 10.7208/chicago/9780226675183.001.0001

Schaeffer, J-M. (2012; revised 2013). Fictional vs. factual narration. *The living handbook of narratology*. Hamburg, Germany: The Interdisciplinary Center for Narratology. Recuperado de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration#Goldman1995>. Doi: 10.1515/9783110316469.179.

Scholes, R. (1981). Language, narrative, and anti-narrative. In *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press. 200-8. Doi: 10.1086/448096

Shklovsky, V. (1965). Art as technique. In L. T. Lemon & M. J. Reis (Orgs.) *Russian formalist criticism: Four essays* (pp. 3-24) Lincoln: University of Nebraska Press.

Wolfe, T. (1973). The new journalism. In T. Wolfe & E. E. Johnson (Orgs.) *The new journalism* (pp.15-68). New York: Harper and Row.

John C. Hartsock é professor de Comunicação e Estudos de Mídia do Departamento de Comunicação e Estudos de Mídia da Universidade Estadual de Nova York em Cortland (EUA). E-mail: johnhartsock51@gmail.com.

RECEBIDO EM: 18/09/2018 | ACEITO EM: 29/09/2018