



VOLUME 20

EMERSON CAMPOS GONÇALVES

Jornalismo literário

Abordagens polifônicas



Esta obra foi selecionada para integrar a
“Coleção Pesquisa Ufes II”, a partir de Chamada Pública feita
pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG)
da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos
programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram
critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio
do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Fátima Maria Silva,
Gleice Pereira, José André Lourenço, Margarete
Sacht Góes, Othon Souto Campos, Paulo Rogerio
Garcez de Moura, Rodrigo de Alvarenga Rosa,
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte, Sergio
Lins de Azevedo Vaz, Telma Elita Juliano Valente

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção Cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Projeto gráfico

Willi Piske Junior

Samira Bolonha Gomes

Revisão de texto, diagramação e capa

AlS Comunicação e Estratégia

Imagem da capa criada por: <https://www.canva.com>.

Supervisão

Edufes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)	
G635j	Gonçalves, Emerson Campos Jornalismo literário [recurso eletrônico]: abordagens polifônicas / Emerson Campos Gonçalves. Dados eletrônicos. – Vitória, ES: Edufes, 2026. 127 p. : il. ; PDF, 1.340 kB. - (Coleção Pesquisa Ufes II; 20) Inclui bibliografia. ISBN: 978-85-7772-665-3 Modo de Acesso: https://repositorio.ufes.br/handle/10/774 1. Jornalismo. 2. Ética jornalística. 3. Teoria da comunicação. I. Título. II. Série. CDU: 316.77
Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O	

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

EMERSON CAMPOS GONÇALVES

Jornalismo literário

Abordagens polifônicas

 **EDUFES**

Vitória, 2026

Esta obra é fruto das investigações sobre jornalismo literário desenvolvidas durante o estágio pós-doutoral do autor no PPGL/Ufes e em sua atuação como pesquisador e professor permanente no PósCom/Ufes. Durante a realização dessas pesquisas, observou-se a necessidade de um livro que não se baseasse em conceitos fechados, mas que possibilitasse, de forma didática, a partir do reconhecimento de múltiplas experiências com o jornalismo literário, a construção de um olhar dialógico e polifônico, capaz de fomentar em cada estudante/leitor a construção do próprio percurso teórico e prático. Dessa forma, optou-se por organizar a obra considerando dois eixos principais, a saber: Eixo 1: Gênero, polifonia e experiência, onde são apresentados os principais delineamentos teóricos e os estudos já realizados sobre jornalismo literário como gênero contra-hegemônico; e Eixo 2: Escolas e autores, com os principais autores e experiências baseadas em um jornalismo literário polifônico.

*Para **Eliana**, por me ensinar
a costurar as palavras.*

Sumário

Eixo 1

Gênero, polifonia e experiência.....	10
---	-----------

Capítulo 1

À guisa de introdução: sobre o olhar do jornalista e o devaneio de pesquisar [e produzir] jornalismo contra-hegemônico	11
---	-----------

Capítulo 2

Fronteiras moveáveis no jornalismo literário: a permanência transitória do gênero a partir de Bakhtin	22
--	-----------

Capítulo 3

Múltiplas vozes teóricas sobre o jornalismo literário: Martinez, Castro, Pena, Lima, Hartsock, Kramer e Gonçalves	33
--	-----------

Capítulo 4

Um olhar para o jornalismo literário a partir do conceito benjaminiano de experiência	54
--	-----------

Eixo 2

Escolas e autores	62
--------------------------------	-----------

Capítulo 5

Os estadunidenses do novo jornalismo que não era tão novo assim:

Wolfe, Talese, Capote e a turma que não escrevia direito 63

Capítulo 6

De Euclides da Cunha aos brasileiros contemporâneos: Eliane Brum,

Caco Barcellos, Fernando Morais e Zuenir Ventura73

Capítulo 7

Sobre o método de escrita de Svetlana Aleksievitch: memória, tempo e

a construção do narrador-artesão a partir do jornalismo literário84

Capítulo 8

Svetlana Aleksievitch empresta voz ao movimento feminista: sobre a

espiral do silêncio e o jornalismo contra-hegemônico 98

Últimas considerações 114

Sobre o autor125

Eixo 1

Gênero, polifonia e experiência

Capítulo 1

À guisa de introdução: sobre o olhar do jornalista e o devaneio de pesquisar [e produzir] jornalismo contra-hegemônico

Muito se diz – e floresce – sobre o tal do *olhar do jornalista*. Apontado como uma espécie de sexto sentido, um *feeling* adquirido – se não já de nascença – por osmose ao longo dos anos na redação, tal olhar seria dotado de uma capacidade extremamente apurada de enxergar nas sombras, identificando temas que nos espreitam dos recônditos mais soturnos, onde estão as histórias que precisam ser iluminadas pelos *spotlights* da opinião pública. Soberano e romântico, segundo narram os “idiotas da objetividade”¹ e as várias “bíblias” de redação

1 Nelson Rodrigues cunhou o termo para se referir às mudanças produzidas na imprensa brasileira durante década de 1950, quando o paradigma do jornalismo francês (mais opinativo) foi substituído nas redações pelo paradigma

do jornalismo moderno, esse “olhar do jornalista”, quando somado às técnicas de redação, valores-notícia e outras balizas liberais, deveria ser capaz de garantir por si só a credibilidade e a relevância das histórias narradas. Porém, algo escapou (e escapa) dessa mirada que obrigatoriamente é tecnicizada aos moldes das prensas, transmissões ao vivo e zeros-e-uns. Trata-se das histórias que, por não se enquadrarem nos parâmetros de lucro e interesse da indústria da cultura (e de seus agentes-proprietários), são tomadas como “menores” ou “sem valor”, sendo paulatinamente negligenciadas como experiência válida de testemunho pela visão já viciada – e, por conseguinte, hegemônica – do jornalista-operário.

A rigor, essa não é uma contradição nova, tampouco uma totalidade. Porém são muitos os exemplos de vidas que permanecem apagadas – porque não tidas como relevantes, apesar dos esforços contra-hegemônicos – aos olhos da reportagem: do menino viciado que pede esmola no semáforo próximo à cracolândia; da travesti que foi expulsa de casa pelos pais e se prostitui para sobreviver; da dona de casa que assiste o correr dos dias pelos olhos do marido sem tomar consciência do próprio cárcere; do professor que precisa se dividir entre três jornadas para conseguir pagar as contas... entre outras que, por serem “mercadorias baratas” ou estarem inseridas numa espécie de cota mórbida de barbáries aceitas pelo senso comum do capital, são ignoradas pelo “olhar da grande mídia”.

Olhar torto, ouvidos tortos, vozes silenciadas. Não é nenhuma novidade a denúncia de que essa metáfora sobre o *olhar do jornalista* (que por si só constitui uma contradição de fundamento, já que impregna de misticismo a objetividade prometida) serve de abrigo para uma agenda pré-condicionada pela ideologia dos *mass media*, responsável por sequestrar o esquematismo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; DUARTE, 2003) e ceifar as experiências

estadunidense, marcado pela presença dos manuais de redação e pela perseguição de uma estética mais “objetiva” (COSTA, 2005).

sensíveis de cada vida em seu aspecto mais singular em troca de histórias generalizantes, portanto, ética e esteticamente rasteiras e fugazes (algo radicalmente oposto do que seria, por exemplo, uma *experiência literária*).

Tanto não se trata de uma novidade que, na segunda metade do século XIX, Friedrich Nietzsche, ao seu modo, já denunciava nos *Escritos sobre educação* os efeitos do jornalismo sobre a cultura na sociedade alemã, apontando a figura do *especialista* (denominação irônica utilizada pelo filósofo para se referir aos jornalistas) como responsável por uma expansão de relatos que pouco contribuíam para a formação dos indivíduos. “O jornalismo é de fato a confluência das duas tendências: ampliação e redução da cultura dão aqui as mãos; *o jornal substitui a cultura*” (NIETZSCHE, 2003, p. 65, grifo meu). Para ele, o principal problema dessa substituição é que, justamente pela capacidade/necessidade de espalhar de forma célere e acentuada, as narrativas jornalísticas instituíram como prática recorrente a circulação de relatos sem qualquer profundidade.

Contudo, é no clássico ensaio *O narrador*, publicado por Walter Benjamin em 1936, que encontramos o mais duro diagnóstico de uma ameaça que, não apenas permanece atual, como parece cada vez mais próxima: “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Ao apontar o escritor russo Nikolai Leskov como um dos últimos exemplos legítimos de artesãos das palavras – narradores capazes de valorizar em sua obra a memória e a tradição da experiência coletiva em contraposição aos discursos rasteiros da vivência ordinária e solitária do cotidiano –, o teórico-crítico ilustra o choque entre duas categorias filosóficas que figuram em diferentes fragmentos de seu inclassificável pensamento (LÖWY, 2005): *Erfahrung* (experiência “verdadeira”) e *Erlebnis* (vivência “fugaz”), sendo, para Benjamin, evidente a sobreposição da última sobre a primeira como forma de narrativa na modernidade:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Entre as hipóteses elaboradas pelo filósofo berlinense para explicar o fim da narrativa como arte, pode-se destacar o avanço da imprensa que fora condicionado pela consolidação da burguesia e a consequente transformação das informações (e vidas) em mercadorias, sendo os jornais – com sua respectiva simplificação e/ou banalização da realidade – instrumento privilegiado para a manutenção do *status quo*. Em sua argumentação, Benjamin lembra que:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: *quase nada do que acontece está a serviço da narrativa*, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1994, p. 203, grifo meu).

Tal premissa – do empobrecimento das narrativas com a transformação das histórias em informações-mercadorias – foi um dos pontos de partida para o desenvolvimento da tese *Jornalismo como antifilosofia e a formação de indivíduos potencialmente fascistas na sociedade excitada: uma análise dos comentários sobre o golpe de 2016 em Veja e Carta Capital*, que defendi em fevereiro de 2020, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGE/Ufes). Entre outros pontos de pesquisa mais particulares aos processos semiformativos engendrados pela indústria cultural, a tese averigua se o surgimento e a consolidação das redes sociais *online* nas últimas duas décadas, bem como a suposta liberação da

palavra que essas condicionam, seriam capazes de brechar esse processo denunciado por Benjamin (de perda da experiência e da capacidade de narrar), afinal, no campo da “teoria-propaganda” de pensadores pós-modernos, como Pierre Lévy, essas redes deveriam liberar o polo emissor, democratizando vozes e histórias por meio do jornalismo participativo (ou cidadão) num ambiente coletivo que definiram como “era pós-massiva”.

Contudo, na pesquisa desenvolvida para a tese, o que se constatou foi o recrudescimento da incapacidade narrativa a partir das redes sociais *online*. Isso porque, apesar do surgimento de importantes atores contra-hegemônicos (para além daqueles que já atuavam de encontro às mídias tradicionais) e de uma significativa ampliação do espaço de debate das minorias e maiorias minorizadas, em seu conjunto e de forma mais ampla, a consolidação dessa “era pós-massiva” acabou dando vigor às velhas fórmulas narrativas propagadas pela grande mídia, reproduzindo-as e permitindo não uma [r]evolução, mas uma expansão do “olhar hegemônico” (ou seja, da ideologia) da indústria da cultura. Isso com o agravante de que, nessas redes – melhor descritas não como “pós”, mas como “pluri-massivas” – não apenas os olhares dos jornalistas se tornaram “mais viciados” ao tentar reproduzir a ideologia dominante, mas o olhar de todos aqueles que as acessam, sendo, também, por elas acessados (TÜRCKE, 2010). Esses interagentes da rede (que, ao fim e ao cabo, somos todos nós), mesmo contando com a possibilidade de narrar as próprias histórias, paradoxalmente, mostram-se incapazes de construir algo diferente de uma reprodução dos discursos rasteiros que são agendados, sendo o contraditório e o plural alvos de uma verdadeira espiral do silêncio. A meu ver, a hipótese para que isso ocorra não é outra se não a de que, nesta sociedade, que Christoph Türcke (2010) descreve como “excitada”, experimentamos uma verdadeira perda da experiência – no sentido benjaminiano – que danifica a arte de narrar.

Então, o que fazer? Se as redes sociais *online* não cumpriram sua promessa de efetiva “liberdade narrativa”, como frear essa tendência

que ameaça a arte de narrar a partir do jornalismo hegemônico? De qual forma contar as nossas histórias “sem valor” se não nos moldes aos quais estamos acostumados, da grande mídia? Ou, tomando a metáfora benjaminiana, como frear o trem e escrever a história a contrapelo, dessa vez com nossas próprias palavras?

Este livro busca, ao longo dos capítulos, fornecer uma resposta possível a essa questão. Para isso, aposta na literatura, mais especificamente no *jornalismo literário*, alternativa que tem se mostrado uma espécie de “contramão” interessante da produção fragmentada e em tempo real da qual se alimenta a mídia na sociedade excitada das redes *online*. Com um tempo de elaboração e maturação particular (certamente muito diferente daquele esperado pelo ritmo da indústria cultural), uma espécie de consciência narrativa bem estruturada sobre o caráter polifônico e dialógico que requer qualquer representação de um fato “real” (o que envolve até mesmo a ficção, intencional ou não, dos relatos e testemunhos) e a adoção de diferentes técnicas de descrição (o que significa uma livre transição entre as fronteiras dentro de uma multiplicidade de narradores e tempos verbais) (GONÇALVES, 2020), esse gênero (ou seria subgênero?), preterido durante décadas tanto pela literatura como pelo jornalismo, tem conseguido satisfazer um papel fundamental dentro da proposta (adorniana) de elaboração do passado (*Aufarbeitung der Vergangenheit*), isso é: permitir que se enfrente a barbárie e se perceba a importância da contradição, encarando até mesmo as histórias tidas por muitos como “menores” ou “sem valor”.

Entre os principais expoentes do jornalismo literário na contemporaneidade que ilustram a possibilidade supramencionada, destaca-se a jornalista bielorrussa Svetlana Aleksíevitch, cuja obra *A guerra não tem rosto de mulher* foi objeto de três estudos que conduzi no Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Filosofia e Linguagens (Nepefil/CE/Ufes)² e que se prologaram até a pesquisa de pós-doutorado

2 GONÇALVES, E. C.; LOUREIRO, R. Limites entre jornalismo e literatura

no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Ufes (que fundamenta esta obra). Entre as principais conclusões desses trabalhos está a de que a:

[...] obra de Aleksiévitich se trata de um exemplo vivo da experiência coletiva na narrativa. [...] Cabe, portanto, reiterar o jornalismo literário como necessária alternativa aos produtos hegemônicos da imprensa, seja por sua capacidade de denunciar contradições nas representações da modernidade, seja porque ele atesta a falência de diferentes categorias que definem o labor jornalístico (GONÇALVES; LOUREIRO, 2018, p. 209).

Considerando aqueles que vieram antes de Aleksiévitich, recebem grande destaque – nas pesquisas e na história – os jornalistas e escritores estadunidenses integrantes do movimento *New Journalism*, como Tom Wolfe, Gay Talese e Truman Capote, apontados por muitos como fundadores daquilo que conhecemos – atualmente – como jornalismo literário ou de ficção.

Contudo, uma das premissas das quais a escrita deste livro parte (e faz coro) é a de que o Novo Jornalismo praticado pela *turma que não escrevia direito* (WEINGARTEN, 2010), isso é, os “pioneiros” estadunidenses, não era lá muito “novo”, já que, apesar das notórias diferenças de estilo e abordagem, algumas características que compuseram esse movimento já estavam presentes no Brasil desde o final do século

em “A Guerra não tem rosto de mulher”, de Svetlana Aleksiévitich: uma análise do narrador a partir do conceito benjaminiano de *Erfahrung*. Via Atlântica (USP), São Paulo, n. 34, dez. de 2018; GONÇALVES, E. C. Vozes femininas silenciadas: o jornalismo literário de Svetlana Aleksiévitich como resistência à espiral do silêncio produzida pelo patriarcado. Revista Pauta Geral: Estudos em Jornalismo, Ponta Grossa, v. 6, n. 2, p. 3-19, jul./dez., 2019; GONÇALVES, E. C. Jornalismo literário em dois tempos: diálogos teórico-críticos entre Svetlana Aleksiévitich e Euclides da Cunha. In: Caderno de Anais do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Belo Horizonte/MG, 2023.

XIX, quando Euclides da Cunha, como correspondente do jornal O Estado de S. Paulo, escreveu os textos que, em 1902, compuseram *Os Sertões*, obra pré-modernista que é considerada o primeiro livro-reportagem brasileiro, sendo um marco para o surgimento de diferentes estilos jornalísticos no país, como o jornalismo de guerra (PENA, 2018), o jornalismo científico (OLIVEIRA, 2002) e, também, o jornalismo literário (CASTRO, 2010).

Assim, ao apresentar o jornalismo literário, o foco deste livro não é estabelecer um diálogo entre Aleksiévitich e os expoentes do *New Journalism*, como se a jornalista bielorrussa representasse apenas um exemplo contemporâneo da escola estadunidense, tampouco incorrer em um – improdutivo – exercício arqueológico para estabelecer “quem fez primeiro”³, mas, num movimento que carrega um abismo de distância e outro de proximidade, observar que nomes como Svetlana Aleksiévitich, Truman Capote, Euclides da Cunha, Eliane Brum e diversos outros jornalistas-escritores (com o perdão pelo aparente pleonasma), cada qual em seu tempo e com as suas próprias marcas literárias (pessoais e de época), foram responsáveis por narrar a vida de personagens tidos como “sem valor” para a “grande história hegemônica dos vencedores” com um método polifônico que é extremamente caro neste contexto de crise do jornalismo. Afinal, se Truman Capote encontrou afeto no crime a sangue frio, Eliane Brum soube se sensibilizar com o carregador de malas que nunca tinha viajado de avião; se Cunha entende que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1984, p. 114), Aleksiévitich descobriu que

3 Aqui o foco não está em um “revisionismo” da produção desenvolvida pelos jornalistas estadunidenses, que certamente tiveram muitos méritos na popularização da literatura não-ficcional, mas no jornalismo literário em perspectiva mais ampla. Trata-se, principalmente, de um exercício “histórico” que busca demonstrar que algumas das características do gênero – que, como mencionado, hoje encontra em Aleksiévitich sua principal representante – já podiam ser notadas no jornalismo de Cunha em *Os Sertões*.

entre as ex-combatentes soviéticas encontramos “páginas na vida que rivalizam com as melhores páginas dos clássicos” (ALÉKSIÉVITCH, 2016a, p. 13). Isso é, cada qual, do seu modo, em seu contexto, contribuiu para que um conjunto extremamente heterogêneo e valioso de vozes não permaneça silenciado.

Destarte, o objetivo ao longo dos próximos capítulos é estabelecer um improvável diálogo teórico-crítico entre diferentes autores (escritores e teóricos) que podem ser considerados como representantes do jornalismo literário a fim de encontrar pistas sobre “fórmulas” éticas e estéticas que indiquem como contar sobre o nosso próprio mundo, salvando a narrativa e, com isso, nos salvando. Logo, para além da importância enquanto pesquisa histórica, este livro mira o futuro. Ele busca propor alternativas narrativas para o jornalismo que sejam capazes de valorizar a experiência coletiva e preservar a memória a partir das “histórias menores”, que seguem silenciadas no dobrar da esquina em nossos dias. Reconheço que os contra-argumentos ao jornalismo literário certamente trarão como ênfase a necessidade de um jornalismo célere, em tempo real, capaz de manter as pessoas informadas no ritmo “das máquinas” (ou dos gigabytes da atual sociedade eletrônica, onde a inteligência artificial recebe todos os holofotes da vez). Porém, o valor da abordagem aqui pretendida é justamente que com ela não se objetiva visualizar a sociedade atual (para reproduzi-la, bastaria “fazer mais do mesmo”), mas partir das contradições identificadas no presente mirando um outro espaço.

Para além desta utópica mirada ao futuro, também é preciso alertar que esta obra é resultado da pesquisa de pós-doutorado que desenvolvi no PPGL/Ufes, mas não somente dela. Nas páginas que se seguem estão presentes trechos de textos e discussões que busco costurar há pelo menos uma década (alguns parcialmente publicados em revistas científicas, anais de congresso e notas de aula). Isso porque a primeira vez em que sistematizei a questão do jornalismo literário no ensino superior foi em 2015, quando, como professor substituto do Departamento de Comunicação Social da Ufes, ofertei aos estudantes

de graduação uma disciplina optativa que carregava o sugestivo título de “jornalismo de guerra”. Da experiência nesta disciplina, surgiu o interesse de estabelecer, dentro da Universidade Federal do Espírito Santo, uma linha de pesquisa que se ocupasse de tratar o jornalismo literário como uma via possível de prática e não apenas como um devaneio “romântico” de alguns autores. De alguma forma, esse objetivo se alinhou com a provocação e o chamado feito pela professora Monica Martinez, uma das principais estudiosas do tema no país, que, em artigo publicado em 2017, lembrara que:

[...] nem sempre o termo Jornalismo Literário é identificável na produção e nas disciplinas oferecidas pelos pesquisadores, sobretudo em Programas de Pós-Graduação *stricto sensu*. Isso porque os docentes têm o desafio de alinhar seus estudos às áreas de concentração, linhas e grupos de pesquisa peculiares a cada programa para atender as orientações propostas pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (MARTINEZ, 2017, p. 32).

Desde então, levei o tema para diferentes grupos de trabalho (Intercom, Grupo de Estudos Literários, Semana de Letras do Ifes) e ofereci disciplinas de jornalismo literário no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/Ufes) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PósCom/Ufes), publicando, sempre que possível, trechos da pesquisa em periódicos e congressos (como mencionado, muitos deles presentes neste livro). Em todos esses espaços, diferentes interlocutores contribuíram para a ampliação das reflexões que se materializam nesta obra, que, por sua natureza, não se baseia em conceitos fechados, mas busca possibilitar, a partir do reconhecimento das experiências com o jornalismo literário (tanto do ponto de vista de quem escreve, como do ponto de vista de quem pesquisa), a construção de um olhar dialógico e polifônico, capaz de fomentar em cada estudante/leitor a realização das próprias

experimentações. Destarte, optou-se por organizar leitura considerando dois eixos, a saber: Eixo 1: Gênero, polifonia e experiência, onde são apresentados os principais delineamentos teóricos e os estudos já realizados sobre jornalismo literário como gênero híbrido contra-hegemônico; e Eixo 2: Escolas e autores, com os principais autores e experiências baseadas em um jornalismo literário polifônico.

Capítulo 2

Fronteiras movediças no jornalismo literário: a permanência transitória do gênero a partir de Bakhtin

Tenho insistido que falar sobre o tracejado que divide literatura e jornalismo pode ser a avaliação de uma linha tênue ou a comparação entre galáxias distantes. Essa perspectiva paradoxal surge, entre outros motivos, pelo processo histórico – ora de afastamento, ora de proximidade – que une as duas áreas. Outra razão está na impossibilidade de distinguir de maneira precisa (e definitiva) características como forma e conteúdo (isso é, estética e ética) em alguns gêneros híbridos e fronteirícios (como é o caso do jornalismo literário), sendo inviável precisar os limites que marcam cada narrativa dentro da *ficção* e da *não-ficção*:

Não há diferença substancial na linguagem, os critérios mudam de acordo com a época [...]. Teóricos da literatura não incluem na classificação dos gêneros literários o jornalismo, enquanto

alguns gêneros não-ficcionais, como a biografia, a epístola e a crítica aparecem na classificação dos gêneros da literatura proposta por muitos estudiosos (PINTO, 2008, p. 60).

No entanto, o principal fator para essa negação do jornalismo como um possível gênero literário (e, conseqüentemente, de seus gêneros como subgêneros dentro da literatura) é o caráter liberalista-burguês que o jornalismo diário desenvolveu no final do século XIX e consolidou ao longo do século XX. Abridados na promessa de fiel narração da realidade (por mais demodê que seja ainda pensar em uma *teoria do espelho*), os jornais alimentam uma contradição irreconciliável ao transformar a descrição de fatos em uma mercadoria que omite (portanto, fetichiza) todo o sofrimento da classe trabalhadora. Logo, parece óbvio aplicar um tratamento não-literário a um conteúdo apresentado em sua essência como fidedigno à verdade, o que por si já soa absurdamente intangível, dada a dupla dimensão que marca o jornalismo dentro do estado moderno *ab initio*, a saber:

i) O lucro como objetivo principal das empresas e/ou oligopólios que detêm as condições técnicas e financeiras de produzir, publicar e distribuir informação;

ii) O objetivo tácito dos jornais de, enquanto agentes da indústria cultural, serem subservientes ao sistema econômico e político ao qual são signatários, estabelecendo determinadas fronteiras para uma crítica mais ampla aos modos de produção que não podem ser violadas por seus operários-jornalistas.

Destarte, dada a notória manipulação e transformação da realidade pelos jornais, o paralelo ficção/não-ficção não consegue se estabelecer como uma categorização potente para diferenciar jornalismo e literatura. Nas palavras de Terry Eagleton (2006), “a distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’, portanto, não parece nos ser muito útil (EAGLETON, 2006, p. 2). Entre as razões está a impossibilidade de aplicar à própria literatura “a ficção como um aspecto determinante” (PINTO, 2008,

p. 62), afinal “se a ‘literatura’ inclui muito da escrita ‘factual’, também exclui uma boa margem de ficção” (EAGLETON, 2006, p. 2).

Do outro lado, tampouco se pode aplicar a não-ficção como marca da escrita jornalística, uma vez que, desde sua concepção, em menor ou maior grau, técnicas de redação como a pirâmide invertida e o *lead* têm sido insuficientes para privar as notícias da presença da ficção. Isso porque o simples ato do repórter de contar um fato a partir de uma reconstrução imaginária (portanto, subjetiva) – que, por sua vez, surge do olhar ou da reconstrução subjetiva de outras testemunhas/personagens – já traz uma carga de interpretação que descola a narrativa final do tão estimado e idealizado espelho do real. Ademais, quando se considera que o mesmo repórter ainda amolda sua narrativa seguindo a linha editorial de uma empresa específica, obedecendo a parâmetros pré-estabelecidos, percebe-se que as narrativas inevitavelmente tangem à imaginação ou ao literário, sendo recheadas pela vivência de quem escreve e pelos interesses de quem financia a publicação.

É nesse sentido que alguns estudos ligados à literatura (PINTO, 2008) defendem que o jornalismo é, também, um gênero literário:

Os argumentos contrários à não classificação do jornalismo na categoria literária valem-se da questão da ficcionalidade e da linguagem (estética). Mas onde a literatura vai buscar sua ficção, senão na realidade? O repórter, ao relatar os fatos, já está inserindo na notícia sua visão dos acontecimentos ou da linha editorial da empresa na qual trabalha (PINTO, 2008, p. 60).

Para o professor Felipe Pena (2006a), toda essa discussão (se é mais *literatura*, se é mais *jornalismo*; se é mais *ficcional*, se é mais *factual*; se é mais *subjetivo*, se é mais *objetivo*) é, de certa forma, infrutífera, mais um capricho de intelectuais:

A mania de discutir gêneros é muito antiga. Os intelectuais gostam de classificar as coisas, inventar nomes e fingir que têm domínio racional sobre o mundo. Ao dividir tudo em compartimentos, têm a ilusão de que podem controlar a natureza (PENA, 2006a, p. 10).

Tendo a discordar parcialmente do professor Pena. Isso porque, se por um lado realmente parece infrutífero buscar uma resposta definitiva, por outro a tentativa de categorizar o jornalismo literário dentro da fronteira movediça entre jornalismo e literatura é uma forma importante de escapar de visões mais aleatórias, de um *“you-know-it-when-you-see-it”* (KRAMER, 1995). Isso é, tomando como premissa que o objetivo não seja estabelecer um conceito único e final (o que, definitivamente, não é objetivo desta obra), o debate sobre a classificação dentro dos gêneros tem se mostrado uma via importante para discutir as diferentes experimentações que assistimos na prática, ou seja, para reunir diferentes vozes que tentam construir uma definição sobre o jornalismo literário nesta constelação conceitual (e veremos adiante que o próprio Felipe Pena contribui para isso com a sua “estrela de sete pontas”).

Logo, seguindo neste caminho e – reforçando – longe de pretender fixar qualquer limite entre as áreas, vale tomar a constatação do professor Muniz Sodré (2009) de que:

[...] embora a notícia de jornal se distinga decididamente do texto literário (por ser gênero sócio-discursivo, logo historicamente atravessado por fatores espaciais, temporais, institucionais e políticos, sem a relativa autonomia formal da literatura), nela se encontra o germe de uma narrativa (SODRÉ, 2009, p. 26).

Ao que Sodré (2009) chama de fatores institucionais e políticos, parece correto definir como carga ideológica da indústria cultural: um conjunto de valores éticos universais que atendem exclusivamente

a classe dominante, condicionando a heteronomia do pensamento e instituindo a barbárie que marca as condições de exploração das classes mais pauperizadas como característica inata aos homens (GONÇALVES, 2022). Logo, ainda que reconhecendo a proximidade entre jornalismo e literatura não existiu apenas no período conhecido como Primeiro Jornalismo (1789-1830), mas também nos períodos do Segundo (1830-1900) e Terceiro Jornalismo (1900-1960) (MARCONDES FILHO, 2009), faz-se urgente reiterar que a padronização estética e ética dos conteúdos jornalísticos na modernidade praticamente naufragou qualquer pretensão de associação natural entre as áreas. Tal dificuldade, na visão do professor Edvaldo Pereira Lima, tem a ver, também, com a própria episteme do que convencionamos chamar de jornalismo ou de literatura ao longo do último século. Nesse sentido, ele pondera sobre o jornalismo literário:

Sua inerente característica epistemológica complexa, juntando o jornalismo – isto é, a atividade de comunicação de massa desenvolvida pela civilização contemporânea para, em tese, levantar, investigar, apurar e contar ocorrências sociais – à literatura – no sentido da arte narrativa de prosa, no caso empregada no território da não-ficção –, obrigatoriamente lhe confere uma situação conceitual algo difícil de ser enquadrada pelos critérios lineares de classificação e entendimento tanto pelas linhas teóricas predominantes de natureza conservadora e linear, na academia, quanto pela prática profissional nas redações.[...] É, no fundo, uma questão de paradigma, de enquadramentos teóricos que governam, nas entranhas de suas bases epistemológicas, as definições, os princípios, os procedimentos e a prática de cada um desses distintos modelos de jornalismo (LIMA, 2016, n. p.).

Ainda assim, conforme citado na introdução deste livro, movimentos dialéticos de contração e tensionamento surgem de tempos em tempos na história em resposta às narrativas hegemônicas. Isso

ocorre no cinema, nas artes plásticas, na música e em todos os setores nos quais a indústria cultural busca dominar e avançar. Tomando a importância da crítica negativa como freio para o trem da história (BENJAMIN, 1994), a avaliação das tentativas de ruptura do discurso estabelecido é ponto fundamental para a busca de novas formas de representação do homem – pelo homem – frente a modernidade, formas essas que valorizem a multiplicidade das vozes e a autonomia de cada indivíduo como narrador-protagonista de sua própria vida. Uma dessas perspectivas e/ou rupturas é justamente o jornalismo literário. Nesse sentido, para compreendê-lo e entender os seus limites neste mar de limites e não-limites possíveis, parece-me fundamental compreender os conceitos de polifonia, dialogismo e gênero a partir de Mikhail Bakhtin, uma vez que, tanto no campo da reflexão (isso é, entre os teóricos que buscam definir e discutir o jornalismo literário) como no campo da prática (na atividade profissional de jornalistas-escretores que experimentam as possibilidades narrativas desse gênero), estão presentes características que remetem de forma direta ao pensamento bakhtiniano.

Gênero, dialogismo e polifonia

Parece curioso que até hoje poucos trabalhos tenham se encarregado de discutir e/ou observar o jornalismo literário de forma mais detida a partir das categorias presentes na obra de Mikhail Bakhtin e de seu Círculo (por conseguinte, de Valentin Volóchinov e de Pável Medviédév⁴). Isso porque, em alguma medida, pode-se dizer que não é necessário grande esforço teórico e hermenêutico para verificar que na grande maioria dos empreendimentos, dentro do que se

4 O círculo de Bakhtin, com participação de Valentin Volóchinov e Pável Medviédév, coloca-se como dialógico já em sua episteme, de modo que, ainda hoje, é arena de disputa a autoria original de alguns dos textos e conceitos.

convencionou chamar de jornalismo literário, estão presentes elementos que ilustram com perfeição as ideias de *dialogismo* e *polifonia* discutidas na sociolinguística bakhtiniana. Na verdade, a própria discussão sobre os limites e fronteiras que nos permitem categorizar esse tipo de prática jornalístico-literária como *gênero discursivo* – presentes neste capítulo – já encontra abrigo na perspectiva do filósofo russo.

Um dos poucos textos que buscou essa aproximação é o artigo de Passos e Orlandini (2008), *Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do jornalismo literário*, que, ao enquadrar essa prática como um modelo comunicacional antagônico àquele fundamentado na estrutura do *lead* e da pirâmide invertida, buscou sustentação na teoria dos gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin para estabelecer uma classificação “possível”. Em alguma medida, a proposta dos autores perpassou objetivo semelhante ao almejado neste livro, uma vez que buscaram:

[...] a partir de uma confrontação com os gêneros literários estabelecidos da caracterização desse modelo jornalístico dissonante, *propor categorias não estáticas*, mas a partir das quais seja possível classificar textos que se enquadrem como obras do jornalismo literário, levando em consideração os elementos essenciais que o definem e caracterizam (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 79, grifo meu).

Essa proposta é coerente, dada a *transitoriedade permanente* do próprio conceito de gênero dentro da obra do pensador. Afinal de contas, se os signos se materializam no interior de relações sociais que perpassam processos que estão em contante movimento, não é possível reduzi-los a algo estanque, que se encerra nos limites da própria significação. Ao contrário, significa aceitar que, a depender das mudanças de contexto em dado grupo/território/momento histórico, o signo ganhará novos significados/significantes (tomando os termos estruturalistas de Saussure). Isso significa, também, que novos gêneros serão criados para atender a esses contextos de significação, uma vez

que é a linguagem a responsável por nos unir para que nossos objetivos comunicativos se concretizem (algo que é levado ao extremo em uma sociedade complexa e digitalizada como a nossa, na qual os objetivos mudam de acordo com o humor de uma pauta social que segue em constante disputa nas redes):

Bakhtin dá como pressuposto que é a linguagem o principal anel que une diferentes instâncias da realidade. Assim, todo discurso enunciado faz parte de um elo de uma corrente – não existindo assim um enunciado adâmico (que se fez sozinho). No entanto, ao reformularmos um enunciado, atendemos a necessidade do momento da enunciação, refletindo as *condições específicas e as finalidades* da esfera de atividade humana em que estamos inseridos; essa delimitação é chamada de *gênero do discurso* (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 81, grifos dos autores).

Compreender que os gêneros se desdobram a partir do próprio desenvolvimento das sociedades e das atividades humanas traz, de alguma forma, alento àqueles que, desesperadamente tentam encaixar o jornalismo literário como pertencente a um ou a outro grupo, seja na tentativa de enquadrá-lo como predominantemente jornalístico (e, portanto, factual), seja na tentativa de enquadrá-lo como predominantemente literário (e, portanto, fictício). Da mesma forma também nos impede na tentação de classificá-lo dentro dos dois grandes gêneros (opinião e informação) do jornalismo convencional, afinal a “dicotomia que poderia ser vista entre ‘dois jornalisimos’ não é nada mais que as identidades de cada gênero arquitetadas principalmente através do diálogo” (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 81):

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova com cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra

individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero (BAKHTIN, 1997, p. 106).

Compreender que o gênero se transforma é reconhecer que em dado momento ele experimenta certa estabilidade. Justamente por isso, a ideia mais propagada sobre o conceito de gênero do discurso em Bakhtin é de que esse seria *um tipo relativamente estável de enunciado*. Aqui é preciso atenção e cuidado com a ideia de *relativamente estável*. Isso porque é justamente esta característica que permite que, um único autor, ao elaborar um enunciado dentro de determinado gênero (lembramos que, para Bakhtin, todo enunciado é concreto e único), pode, ainda que se relacionando com todas as outras vozes e enunciados que constituem historicamente aquele gênero, subverter a forma composicional, seja por desejo estético, seja por desejo ético. Sobre esses enunciados é importante sempre lembrar que:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem [...]. O conteúdo temático, o estilo, a construção composicional [...] estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado. [...] Evidentemente, cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciado, os quais denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Nesse sentido, cabe lembrar também o caráter dialógico de cada enunciado. Um dado texto (fruto de uma atividade de enunciação) só existe em virtude do enunciatário, isso é, da expectativa de que alguém vá receber e interagir com aquele texto. Da mesma forma, ele é, também, resposta a outros enunciados anteriores, que podem servir de ponto de apoio positivo ou negativo, dependendo da intencionalidade

de quem escreve/fala/enuncia. Em outras palavras, quando enuncio um texto que, em escala mais ampla, pode ser enquadrado como pertencente ao gênero *jornalismo literário*, automaticamente eu dialogo com outros enunciadores do mesmo gênero, confirmando e/ou tomando emprestadas escolhas estéticas e de narrativas semelhantes e, da mesma forma, eu entro em oposição com autores que, em momentos anteriores, se debruçaram sobre aquela mesma pauta a partir de um olhar do jornalismo hegemônico e convencional. Ainda que esse diálogo não seja visível no nível da superfície textual, ele estará presente nas escolhas éticas e estéticas do meu enunciado. De maneira similar, a expectativa que tenho sobre a recepção (isso é, sobre a relação dialógica com os futuros leitores deste texto) irá influenciar o meu enunciado, que será carregado de marcas desse diálogo idealizado/imaginado:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. *Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2012, p. 117, grifo meu).

E aqui cabe retomar que essa é uma condição de todo e qualquer enunciado. É exatamente por isso que, conforme mencionei anteriormente, a teoria bakhtiniana é adequada para estudar tanto o debate que é construído por acadêmicos sobre o jornalismo literário como as próprias obras. Isso porque, em ambos os casos, têm-se a prevalência de práticas polifônicas, isso é, de construções que são possíveis

apenas pela união e sobreposição de múltiplas vozes que concordam e discordam sobre os temas debatidos, cada qual com suas próprias crenças (teóricas e práticas).

Compreender o caráter polifônico – *que defendo ser uma característica definidora das obras de jornalismo literário* – significa compreender as distâncias e aproximações possíveis entre autor, narrador(es) e personagem(ens). Ao comentar a obra de Dostoiévski, Bakhtin escreveu sobre a polifonia:

[...] Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele. A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 2008, p. 17).

Nesse sentido, tentando fazer jus à definição bakhtiniana sobre um texto polifônico, busco, no próximo capítulo, apresentar diferentes vozes que, cada qual ao seu modo, tentaram (e tentam) definir o jornalismo literário. Na segunda parte deste livro será a vez de direcionar esse mesmo olhar polifônico sobre as práticas e experimentações com o jornalismo literário.

Capítulo 3

Múltiplas vozes teóricas sobre o jornalismo literário: Martinez, Castro, Pena, Lima, Hartsock, Kramer e Gonçalves

Tomando a perspectiva bakhtiniana proposta no capítulo anterior, busca-se, a partir daqui listar diferentes “vozes teóricas” que têm se destacado na tentativa de definir conceitualmente o que é o jornalismo literário. Nesse sentido, para além de organizar o que seria o caminho tradicional para uma revisão bibliográfica, a tentativa é de mostrar autores (como Monica Martinez, Gustavo de Castro, Felipe Pena e Edvaldo Pereira Lima) que têm sido capazes de estabelecer, dentro do país, um conjunto robusto de pesquisas com definições extremamente interessantes (ainda que, algumas vezes, dissonantes) sobre o tema. O objetivo é destacar a potencialidade desse conjunto de vozes que, de forma dialógica, é capaz de sustentar uma reflexão profunda e sistemática sobre o jornalismo literário como *experiência*

e possibilidade *contra-hegemônica*. Para isso, trago à baila, também, as vozes de John C. Hartsock e Mark Kramer, dois dos principais estudiosos do jornalismo literário no mundo. Ao fim, apresento a minha própria contribuição para esse “estado da arte”. A expectativa é de que este capítulo proporcione uma síntese com *pistas* que permitam ao leitor seguir sua própria trilha de pesquisa sobre o tema.

Monica Martinez

Uma das principais pesquisadoras – e, também, incentivadora – dos estudos sobre jornalismo literário no país é a professora Monica Martinez. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, Martinez é docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso) e foi professora visitante na *Sorbonne Université*, tendo cadeira no comitê global da IALJS (*International Association for Literary Journalism Studies*) – principal associação internacional que se dedica a debater e pesquisar práticas de jornalismo literário.

Ainda na década de 2000, Martinez (2009) publicou um trabalho extremamente importante na Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (Revista Intercom RBCC), onde tratou sobre a expansão do jornalismo literário como gênero no país e listou os principais estudos desenvolvidos sobre o tema. Na busca de compreender o que os cientistas sociais brasileiros entendiam sobre o gênero, ela selecionou e analisou seis trabalhos principais (entre eles, o de Felipe Pena, que será apresentado neste capítulo) e atestou a dificuldade de consenso conceitual que marcava o estado da arte naquele momento. Assim, sua pesquisa apontou duas conclusões principais:

A primeira [...] revela que o jornalismo literário pesquisado e provavelmente disseminado no ensino de Jornalismo brasileiro é o do século XIX/XX, quando a profissão jornalística estava em

formatação e parte do material jornalístico era feita por escritores. Fica evidente, portanto, a lacuna de estudos sobre o gênero [...]. O que leva a algumas das falácias que cercam esse campo, como a de que o jornalismo literário não é praticado nas redações atuais. A segunda conclusão é a de que *não há consenso conceitual quanto ao jornalismo literário*. O fato tem seu lado inquietante. Mas prefiro vê-lo pelo aspecto de que se trata de uma área de conhecimento do Jornalismo em construção (MARTINEZ, 2009, p. 210-211, grifo meu).

Oito anos depois, Martinez (2017) publicou, também na Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, um artigo em que apontou para a necessidade de um movimento triplo para o fortalecimento das pesquisas dentro da área no Brasil, sendo, para ela, imperativo:

- i) Construir diálogos com outras áreas do conhecimento (como Sociologia, Antropologia e Psicologia);
- ii) Formar redes de pesquisadores no país para permitir o diálogo entre as pesquisas desenvolvidas;
- iii) E criar uma ponte com pesquisadores (e grupos de pesquisa sobre o tema) internacionais.

Esses apontamentos de Martinez (2017) e o próprio diagnóstico desenvolvido pela autora partiram da constatação (que reafirma as conclusões do trabalho de 2009) de que a única certeza estável sobre a área é que se trata de *um campo em construção*, o que poderia ser atestado pela multiplicidade de vozes e conceitos que se misturam na tentativa de estabelecer fronteiras para definir o que é o jornalismo literário.

Aliás, sua grande riqueza parece ser a pluralidade de vozes, algumas vezes em acordo, outras dissonantes, mas todas estimulantes no sentido de não se contentarem com receitas de investigação comuns e, conseqüentemente, produzirem achados interessantes (MARTINEZ, 2017, p. 22).

De algum modo, ao recuperarmos a discussão sobre polifonia a partir do Círculo de Bakhtin, essa diversidade de vozes que, dentro da teoria, apontam para caminhos ora próximos, ora distantes, parece coerente com a própria característica do jornalismo literário (polifônico por “natureza”), guardando algo de um *conceito que ganha características do objeto*. Trocando as palavras, não seria possível, dentro da teoria, definir de forma uníssona uma prática que se vale da dissonância e da multiplicidade de sons como principal recurso ético e estilístico. Nesse sentido, em publicação mais recente, de 2022, a autora reafirma a mesma sensação sobre o campo de pesquisa: o consenso é sobre a inexistência de consenso.

A verdade é que não há consenso sobre o termo jornalismo literário (CASTRO, 2010). Aliás, não há sequer entre os estudiosos qualquer pretensão de que haja um denominador terminológico comum (HARTSOCK, 2000). Ainda assim, o principal espaço de discussão de estudiosos da modalidade no mundo, a IAJLS (International Association for Literary Journalism Studies), adotou o termo em 2006, entendendo que se trata de *jornalismo como literatura e não sobre literatura, o que ajuda bastante a explicar a natureza da preocupação central dos estudiosos* (MARTINEZ, 2022, p. 252-253, grifo meu).

Alguns dos principais trabalhos de Martinez que marcam as primeiras investigações da professora sobre o tema estão reunidos no livro *Jornalismo Literário: Tradição e Inovação*, da Editora Insular (2016). Nos últimos anos, ela tem se debruçado em pesquisar o ensino do jornalismo literário, já presente em muitas universidades dentro das disciplinas, ainda que com diversos nomes (MARTINEZ & LEWIS, 2024; MARTINEZ *et al.*, 2023; MARTINEZ, FERREIRA & OLIVEIRA, 2022).

Para além disso, se não é possível extrair a partir de Martinez um conceito fechado sobre *o que é jornalismo literário* (vale lembrar: para

ela a falta de consenso é o principal acordo entre os teóricos), certamente muitas pistas podem ser obtidas a partir das pesquisas que ela desenvolve sobre experimentações e criações narrativas de diferentes jornalistas que cobriram a guerra, como Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt (MARTINEZ, 2024) e Svetlana Aleksievitch (MARTINEZ; HELLER, 2020), ambas com a obra estudada pela autora.

Gustavo de Castro

Seguindo a nossa trilha – e ainda em um caminho teórico bastante próximo ao construído por Martinez – vale recuperar a assertiva do professor Gustavo de Castro (2010), que lembra sobre o fracasso que representaria a tentativa de estabelecer uma definição rígida e definitiva sobre o jornalismo literário, ponto com o qual Martinez (2017) concorda, uma vez que, para ela, “é justamente esta porosidade conceitual o segredo do sucesso da práxis e do pensamento sobre jornalismo literário” (MARTINEZ, 2017, p. 25). Essa ideia está presente na obra *Jornalismo literário: uma introdução* (Casa das Musas, 2010), umas das principais referências para estudantes de graduação que buscam se aprofundar sobre o tema.

O jornalismo literário já foi definido como sendo o mesmo que literatura de realidade, mas ele ultrapassa essa nomenclatura porque é a própria noção de realidade, e de descrição da realidade, que está em jogo aqui. *Talvez nada seja mais difícil do que definir a realidade. Quem tenta, está quase sempre fadado ao fracasso, por isso prefiro uma definição que casa filosofia e poesia e que apresenta a realidade como aquilo que se revela ao homem* (CASTRO, 2010, p. 5, grifo meu).

Gustavo de Castro – que atua como professor de Estética na Universidade de Brasília (UnB) e é Doutor em Ciências Sociais/

Antropologia pela PUC-SP – se destaca por ser um teórico que, além de discutir conceitualmente o jornalismo literário, busca praticá-lo, sobretudo a partir da inserção da poesia dentro dos textos, como destaca Demeneck (2018) em perfil cuidadoso sobre o pesquisador publicado na Revista Observatório:

Gustavo estudou jornalismo literário e poesia sem deixar de os praticar. Exemplo de como a formação acadêmica não dispensa a vida cultural, atua como latino-americano que é – salta dos estudos dos meios para os das mediações. Ainda mais ousado, mais que os estudar, ele os promove – como autor, leitor e recitador. Ou [...] até mesmo como um “arqueólogo lírico” (DEMENECK, 2018, p. 233).

A principal obra em que Castro desenvolve o que aqui temos chamado de jornalismo literário (ainda que ele a defina como romance-reportagem e, ora ou outra, trate o próprio jornalismo literário como literatura de complexidade) é *O enigma Orides* (2015), que reúne narrativas, documentos e 22 poesias inéditas da poeta paulista Orides Fontela (1940-1998).

Tenho utilizado nos últimos anos o termo Literatura de Complexidade para definir essa forma de tratamento da escritura que abarca em si diversos níveis e se faz, por isso mesmo, sistêmica. Sistêmico e complexo porque lida simultaneamente na escritura com o real e o irreal, o falso e o verdadeiro, o ficcional e o não ficcional em seus caracteres relacionais, dialógicos e produtores de conhecimento. [...] convém dizer também que o que está em discussão no Jornalismo Literário é a própria noção de informação, que amplia o seu espectro, deixando de ser matematizada (o máximo de informação no mínimo espaço) para ser multifocal e complexa (possibilidades múltiplas; diversidade na

unidade e economia da informação unida à beleza da expressão) (CASTRO, 2010, p. 6).

É importante mencionar que, para Gustavo de Castro, a origem do jornalismo literário não remete aos estadunidenses do *new journalism*, tampouco ao brasileiro Euclides da Cunha, como defendem muitos autores. Na verdade, esse é um dos principais pontos de distanciamento entre ele e outros teóricos. Ele dá um salto de quase quatro milênios até o Egito Antigo para propor que, já naquele período, existiam traços do que podemos definir hoje como crônica e biografia, dois gêneros (ou subgêneros) que têm alimentado os debates sobre jornalismo literário:

O jornalismo nasce particularmente unido à literatura, mas sem a percepção por parte dos antigos de que aquilo ali desenvolvido era jornalismo. O que chamamos hoje de jornalismo os antigos chamavam de *actas*, *albuns*, *epigramas*, *editos*, e sabemos que a ação pública de transmissão de notícias sempre foi uma prática, tanto entre os gregos quanto entre os romanos. Mas o fato de passar notícias de forma literária remonta mesmo aos egípcios. É famoso nos dias de hoje o papiro de Sinue, escriba e médico egípcio contando a sua vida e a do reinado de Sesostri III (1878-1841 a.C.). Esse papiro está hoje no museu do Cairo, aberto à visitação. Ao mesmo tempo que é um registro histórico dos acontecimentos daquela época, é uma crônica cuja narração é uma biografia, a do personagem Sinue (CASTRO, 2010, p. 10).

Apesar de, assim como Martinez, alertar para a dificuldade em se estabelecer um conceito definitivo sobre jornalismo literário, Gustavo de Castro não se furta de lançar sua própria perspectiva. Nesse sentido, a meu ver, a melhor definição trazida pelo professor Castro é apresentada em artigo escrito com colaboradores e publicado na *Brazilian Journalism Research*, quando em 2018, ele pontua:

O que chamamos de jornalismo literário é a conjunção de conhecimentos, saberes, *savoir-faire*, técnicas e estilos narrativos desenvolvidos pela literatura que podem (e devem) estar a serviço do próprio conhecimento informacional e humano, assim como a serviço das rotinas de produção jornalísticas. Jornalismo literário é, portanto, para nós, o jornalismo contextualizado com os vários campos do conhecimento humano. É, por essa razão, um tipo específico do fazer jornalístico que não exclui a princípio nenhum recurso metodológico ou narrativo: diálogos, perfis, contos, cordéis, entrevistas, poesias, pingue-pongues, crônicas, matérias informativas convencionais, relatos em primeira pessoa, notinhas, cartas, ensaios, artigos, fragmentos, tudo ou quase tudo é permitido desde que se saiba usar com talento, engenho e bom senso. É exatamente por ser livre, desafiador e arriscado ao ser manipulado que o jornalismo literário foi pouco entendido e explorado como campo transdisciplinar, até porque pode ser visto mais como uma anarquia estilística do que em seu aspecto sistêmico e complexo (CASTRO *et al.*, 2018, p. 852).

Logo, uma das perspectivas em que o pensamento de Castro se aproxima ao de Martinez e ao projeto presente neste livro diz respeito a essa visão do jornalismo literário como objeto transdisciplinar, isso é, que exige tanto na prática quanto na teoria, de jornalistas e pesquisadores, uma capacidade de observar o fenômeno pelas lentes de múltiplas ciências para que ele seja compreendido em sua totalidade:

Jornalismo Literário a nosso ver, portanto, é a capacidade discursiva de englobar numa narrativa rica e diversa a hipercomplexidade da existência, porque encerra em si um infinito cultural que engloba ciência, história, religião, ética, política... É uma via de compreensão do gênero humano, um misto de informação e conhecimento, capaz de transformar e orientar esse mesmo conhecimento em sapiência (CASTRO, 2010, p. 9).

Edvaldo Pereira Lima

Conforme mencionado por Castro (2010), outra forma possível de se definir o jornalismo literário é como *literatura de realidade*. Tal definição remete ao estadunidense Gay Talese, um dos grandes expoentes do novo jornalismo estadunidense, e aparece, também, no trabalho do professor Edvaldo Pereira Lima, principal nome na construção das pesquisas sobre o jornalismo literário a partir dos anos 1990 no Brasil (CASTRO, 2018; MARTINEZ, 2014).

Doutor em Comunicação pela ECA-USP e pós-doutor em Educação pela Universidade de Toronto, Lima motivou o debate sobre o tema no país a partir de uma obra seminal para os debates que vem sendo construídos nas últimas três décadas: *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura* (Editora da Unicamp, 1995).

Uma das grandes contribuições do professor para o avanço no estado da arte sobre o tema no Brasil foi a organização da Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL), extinta em 2013, e da primeira pós-graduação em jornalismo literário do Brasil, que funcionou entre 2005 e 2016, mobilizando diferentes teóricos e jornalistas que estavam interessados na discussão acadêmica e, também, na prática. O encerramento do curso ocorreu pela falta de procura, o que, para o professor, é resultado da crise estrutural que se abateu sobre o jornalismo.

É importante destacar que a principal influência para o conceito de jornalismo literário desenvolvido pelo professor Edvaldo Pereira Lima é o *new journalism* estadunidense. Isso tem a ver com a própria experiência pessoal do autor, que morou na adolescência nos Estados Unidos, convivendo com a “revolução” feita por nomes como Truman Capote e Gay Talese:

Nos Estados Unidos, entrou em contato com a contracultura, movimento de vanguarda e de resistência. Nesse contexto,

estava algo a que, anos depois, Edvaldo se dedicaria a estudar, o movimento do New Journalism, do qual pertenceram jornalistas como Tom Wolfe, Truman Capote, Joan Didion e Gay Talese, referências para o Jornalismo Literário. Parecia que tudo estava escrito. E, de fato, estava... com muita criatividade (ORMANEZE, p. 73, 2018).

Ainda assim, Lima separa o jornalismo literário do *new journalism* (que representa, em sua visão, apenas um contexto histórico e geográfico em que esse gênero se manifestou mais fortemente) e, em termos conceituais, reconhece a dificuldade de conceituá-lo, dada:

(...) a inerente característica epistemológica complexa, juntando o jornalismo – isto é, a atividade de comunicação de massa desenvolvida pela civilização contemporânea para, em tese, levantar, investigar, apurar e contar ocorrências sociais – à literatura – no sentido da arte narrativa de prosa, no caso empregada no território da não-ficção –, obrigatoriamente lhe confere uma situação conceitual algo difícil de ser enquadrada pelos critérios lineares de classificação e entendimento tanto pelas linhas teóricas predominantes de natureza conservadora e linear, na academia, quanto pela prática profissional nas redações. A falta de um enquadramento clássico – simplista, de fato – adequado, torna-o, para muitos, um patinho feio, sem identidade aparentemente bem desenvolvida. É, no fundo, uma questão de paradigma, de enquadramentos teóricos que governam, nas entranhas de suas bases epistemológicas, as definições, os princípios, os procedimentos e a prática de cada um desses distintos modelos de jornalismo (LIMA, 2016, p. 64).

Nesse sentido, entre os pensadores da área de Comunicação, Edvaldo Pereira Lima surge como um expoente do pensamento transdisciplinar (MARTINEZ, 2014), ao estabelecer uma importante

definição sobre o que chamou de *jornalismo literário avançado*, destacando que:

Estamos nesse século XXI diante de concepções novas de realidade que precisam ser incorporadas à prática da narrativa criativa de não-ficção. Caso contrário, aos poucos, a modalidade correrá o risco de ficar obsoleta. Uma das funções que desempenha é traduzir narrativamente conhecimentos complexos, tirando-os do campo exclusivo dos especialistas, universalizando-os. Para continuar a manter esse papel, precisa renovar-se. Minha proposta nessa direção é o Jornalismo Literário Avançado, que integra, em síntese, *contribuições de distintos campos de conhecimento*, alavancando um novo conjunto de paradigmas para a compreensão do real (LIMA, 2009, p. 439, grifo meu).

Em seu livro *Jornalismo Literário para Iniciantes*, publicado em 2014 pela Edusp, Lima destaca que o jornalismo literário não é a forma mais popular ou constante de jornalismo, nem o estilo dominante na imprensa. Ele afirma que, por não ser o maior, resta-lhe ser diferente. Nesse sentido, reforça que o jornalismo literário é uma modalidade que une a essência jornalística à literatura, buscando a excelência na linguagem e oferecendo uma leitura mais profunda e envolvente dos fatos.

Felipe Pena

Afinal, o que é jornalismo literário? Não se trata apenas de fugir das amarras da redação ou de exercitar a veia literária em um livro-reportagem. O conceito é muito mais amplo. Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes

burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar o peixe na feira. (PENA, 2006a, p. 6).

A definição citada acima, do professor Felipe Pena, é, provavelmente, a mais completa – e, a meu ver, ousada – das trazidas até aqui. Isso porque, a despeito de toda a complexidade e das dificuldades já discutidas neste capítulo, ele não mostra grande receio em delimitar um conceito sobre o que seria o jornalismo literário, ainda que reconhecendo que a “mania de discutir gêneros” possa ser pouco produtiva para o avanço da pesquisa e para a própria prática jornalística.

Felipe Pena é doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pós-doutor em semiologia da imagem pela *Sorbonne Université*, na França. É docente da Universidade Federal Fluminense (UFF) e autor de importantes livros na área da Comunicação Social, como o clássico *Teorias do Jornalismo* (Contexto, 2005), referência obrigatória em grande parte dos cursos de graduação do país. Sua principal contribuição para a nossa discussão neste capítulo, no entanto, está na obra *Jornalismo literário* (Contexto, 2006), onde ele apresenta a *Estrela de Sete Pontas*, modelo conceitual que tem sido utilizado em diferentes estudos e pesquisas sobre o tema desde então.

A *Estrela de Sete Pontas* é uma proposta que busca caracterizar o jornalismo literário destacando sete atributos essenciais que diferenciam essa prática jornalística das formas tradicionais. Essas características visam proporcionar uma narrativa mais profunda, humana e envolvente. As sete pontas da estrela são:

1. Potencializar os recursos do jornalismo: A coleta de informações é meticulosa e detalhada, garantindo precisão e autenticidade na narrativa:

O jornalista literário não ignora o que aprendeu no jornalismo diário. Nem joga suas técnicas narrativas no lixo. O que ele faz é desenvolvê-las de tal maneira que acaba constituindo novas estratégias profissionais. Mas os velhos e bons princípios da redação continuam extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa (PENA, 2006a, p. 6).

2. Ultrapassar os limites dos acontecimentos: As reportagens buscam conexões e implicações que transcendem o evento em si, relacionando-o a questões mais amplas ou atemporais:

[...] quer dizer que o jornalista rompe com duas características básicas do jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade (PENA, 2006a, p. 7).

3. Ampliar visões sobre os acontecimentos (reportagem aprofundada): As matérias exploram contextos e nuances dos fatos, indo além da superfície para oferecer uma compreensão mais ampla e completa.

Para isso, é preciso mastigar as informações, relacioná-las com outros fatos, compará-las com diferentes abordagens e, novamente, localizá-las em um espaço temporal de longa duração (PENA, 2006a, p. 7).

4. Humanização e exercício da cidadania: O foco recai sobre as pessoas envolvidas nos acontecimentos, enfatizando suas emoções, experiências e perspectivas, o que confere maior profundidade às histórias:

Em quarto lugar, não necessariamente nessa ordem, é preciso exercitar a cidadania. Um conceito tão gasto que parece esquecido.

Tão mal utilizado por quem não tem qualquer compromisso com ele que caiu em descrédito (PENA, 2006a, p. 7).

5. Rompimento/desconstrução do *lead*: Abandona-se a estrutura tradicional de apresentação direta dos fatos, optando por formas narrativas mais livres que prendem a atenção do leitor de maneira mais orgânica:

A fórmula realmente tornou a imprensa mais ágil e menos prolixa, embora a subjetividade não tenha diminuído. A opinião ostensiva foi apenas substituída por aspas previamente definidas e dissimuladas no interior da fórmula. Para a socióloga Gaye Tuchman, por exemplo, a objetividade nada mais é do que um ritual de auto-proteção dos jornalistas. E a pasteurização dos textos é nítida. Falta criatividade, elegância e estilo. É preciso, então, fugir dessa fórmula e aplicar técnicas literárias de construção narrativa (PENA, 2006a, p. 8).

6. Diversidade de fontes/evitar definidores primários: Incorpora-se uma variedade de vozes e perspectivas, enriquecendo a narrativa e oferecendo uma visão multifacetada do assunto abordado:

A sexta ponta da estrela evita os definidores primários. Eles são os famosos entrevistados de plantão. Aqueles sujeitos que ocupam algum cargo público ou função específica e sempre aparecem na imprensa (PENA, 2006a, p. 8).

7. Perenidade: As histórias são construídas para manter relevância e interesse ao longo do tempo, não se limitando à efemeridade típica das notícias diárias:

Uma obra baseada nos preceitos do jornalismo literário não pode ser efêmera ou superficial. Diferentemente das reportagens do

cotidiano, que, em sua maioria, caem no esquecimento no dia seguinte, o objetivo aqui é a permanência (PENA, 2006a, p. 8).

Essas sete características, quando aplicadas em conjunto, buscam transformar o jornalismo em uma prática que não apenas informa, mas também engaja e emociona o leitor, aproximando-o das realidades retratadas de maneira mais íntima e reflexiva. Essa possibilidade, medias pelas sete pontas da estrela, seria, portanto, o que define o gênero.

John C. Hartsock

John C. Hartsock é um acadêmico estadunidense especializado em jornalismo literário e uma das principais referências globais sobre o tema. Atualmente, é professor de estudos da comunicação na *State University of New York College at Cortland (SUNY Cortland)*, onde leciona disciplinas como Leis e Ética da Comunicação, História da Comunicação, Edição e Design de Notícias, Leituras em Jornalismo e, como não poderia ser diferente, Jornalismo Literário.

Em sua obra seminal, *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, Hartsock traça as origens do jornalismo literário nos Estados Unidos, argumentando que essa forma distinta de escrita – seja chamada de novo jornalismo, jornalismo literário ou de escrita criativa de não-ficção – pode ser rastreada pelo menos até o final do século XIX. Ele destaca que o jornalismo literário oferece uma “estética da experiência” que está ausente tanto no jornalismo objetivo tradicional quanto no romance padrão. Neste sentido, para ele, a própria expressão basilar, *jornalismo literário*, já é suficiente para definir a prática:

[...] ninguém até agora foi mais feliz que o estudioso estadunidense John C. Hartsock ao afirmar que não há uma designação

universal. Sem a intenção de resolver definitivamente a questão, ele diz ter decidido optar pelo termo Jornalismo Literário devido a compreensão de que os textos em consideração são narrativos. “Futuras discussões entre acadêmicos poderão construir culturalmente uma nomenclatura definitiva, se tal nomenclatura for possível” (MARTINEZ, 2017, p. 26).

Para Hartsock, o jornalismo literário não apenas rompe com os mitos sustentados pelo jornalismo convencional e pelo romance, como também, por meio de detalhes ricos e atenção à vida cotidiana, questiona as suposições culturais dos leitores. Ele enfatiza que essa forma de narrativa proporciona uma compreensão mais profunda e humana dos eventos, permitindo que os leitores se conectem com as histórias apresentadas (HARTSOCK, 2000).

Além de sua pesquisa acadêmica, Hartsock contribuiu significativamente para o campo do jornalismo literário por meio de suas publicações e ensino. Sua abordagem enfatiza a importância de narrativas envolventes que vão além da simples apresentação de fatos, buscando capturar a essência das experiências humanas e oferecendo aos leitores uma visão mais completa e empática da realidade.

Mark Kramer

Mark Kramer é outro teórico globalmente reconhecido por suas contribuições ao campo do jornalismo literário. Graduado em Inglês e Sociologia pela *Brandeis University*, com mestrado em Sociologia pela *Columbia University*, Kramer construiu uma carreira sólida como escritor e educador. Foi professor residente no *Smith College* e na Universidade de Boston. Além disso, atuou como diretor fundador do Programa Nieman de Jornalismo Narrativo na Universidade de Harvard e organizou a conferência *The Power of Narrative* entre 1998 e 2008.

Entre as suas publicações está a obra *Literary Journalism* (1995), considerada referência para o estudo e o avanço dos debates sobre o jornalismo literário.

Para Kramer, o jornalismo literário é uma forma de narrativa que combina a precisão factual do jornalismo com as técnicas estilísticas da literatura, visando proporcionar uma experiência mais profunda e envolvente ao leitor. Ele descreve essa prática como uma “forma que você reconhece quando vê” (“*you-know-it-when-you-see-it*”), destacando a dificuldade de defini-la de maneira rígida devido à sua natureza multifacetada.

Em suas obras e ensinamentos, Kramer enfatiza a importância de se contar histórias verdadeiras com profundidade, utilizando técnicas literárias para explorar a complexidade da experiência humana. Ele acredita que o jornalismo literário permite uma conexão mais íntima entre o leitor e o sujeito da narrativa, oferecendo uma compreensão mais rica dos eventos e contextos retratados:

Kramer lembra também o pacto entre leitor e jornalista. Estamos no campo da realidade e ainda que o profissional reconstrua o que se desenrola de acordo com sua bagagem sociocultural, o leitor espera que o jornalista seja honesto o suficiente para relatar o que vê. Caso contrário, estaria lendo ficção ou um livro baseado em fatos reais (MARTINEZ, 2009, p. 80).

Sua abordagem ressalta a necessidade de rigor na apuração dos fatos, aliada à criatividade na forma de apresentá-los, buscando sempre engajar e informar de maneira significativa. Nesse sentido, para Kramer (1995), uma das condições obrigatórias para a construção de uma obra dentro do jornalismo literário é uma apuração que obrigatoriamente deve ser demorada (e aqui vale mencionar que, neste ponto, a paciência em relação ao tempo sugerida pelo autor lembra muito a ideia de experiência/*Erfahrung* em Walter Benjamin, que será discutida no próximo capítulo).

Emerson Campos Gonçalves

Depois de citar os conceitos (e os não-conceitos) de jornalismo literário – acompanhados pelas respectivas trilhas de leitura – que são propostos pelos principais nomes da área no Brasil e no Mundo, ousou compartilhar aqui o meu próprio rascunho (pois permanentemente inacabado) sobre o que é essa prática, tão recheada de complexidades e polêmicas, que marca uma arena de disputa que, ao fim e ao cabo, é, também, um tensionamento entre discursos hegemônicos (de poder) e contra-hegemônicos (de silêncios que tentam falar). Isso é, na medida do possível, tento elencar quais elementos são capazes de definir o que, em diferentes tempos históricos, podemos chamar de *jornalismo literário*.

Como fiz com os demais pesquisadores, começo dizendo também da minha formação, não apenas acadêmica (como bacharel em Jornalismo pela PUC Minas, doutor em Educação pelo PPGE/Ufes com uma tese sobre jornalismo e pós-Doutor no PPGL/Ufes pesquisando justamente o jornalismo literário), mas, sobremaneira, profissional, uma vez que, antes de buscar teorizar sobre o jornalismo literário, experimentei o incômodo compartilhado por muitos colegas de redação com a vitória constante do ritmo das máquinas e das prensas estipulado pelo capital. Ou seja, com a necessidade de me tornar mais um “idiota da objetividade”. Foi esse incômodo que me levou a escrever, na introdução da minha dissertação de mestrado (defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, do Cefet/MG) sobre o meu primeiro dia em uma redação como repórter:

[...] assim caminha o jornalismo moderno (com o perdão do músico pela paródia ruim): com passos de guepardo e em altíssima velocidade. Ele muda e se renova antes que possa ser discutido. Transforma-se em relato do longe que vive aguardando mais informações, em texto de uma fonte só, em reportagem colaborativa construída em coautoria com o leitor [...]. E nos atropela

com a velocidade do felino e a sutileza de um elefante de saltos, antes que possamos soltar o grito de susto do primeiro dia. Por isso é preciso se distanciar da redação e do correr do tempo peculiar que ela impõe para observá-la. É urgente parar as prensas e os administradores de portais antes que o imediatismo persevere e vença (GONÇALVES, 2013, p. 5-6).

Duas décadas após as minhas primeiras experiências como repórter, a minha sensação é de que o meu incômodo ainda é o mesmo. O jornalismo convencional ou hegemônico busca cumprir com exemplar rigor seu objetivo mercadológico, atentando constantemente contra qualquer germe de narrativa que busque ganhar vigor nos espaços por onde se espalha. Torna-se, assim, não apenas inimigo da narrativa (em termos que trataremos a partir da filosofia benjaminiana, no próximo capítulo), mas também uma verdadeira *antifilosofia* (GONÇALVES, 2020; GONÇALVES, 2022), responsável por reproduzir discursos cada vez mais fugazes, reforçando uma semicultura que reproduz a *Doxa*, sustenta o *status quo* e leva à semiformação.

Foi essa constatação (devidamente debatida na minha tese de doutorado) que me fez olhar para o jornalismo literário (conforme supramencionado, objeto de estudo em minha pesquisa pós-doutoral no PPGL/Ufes) como uma possibilidade possível. E a minha *paixão* pelo objeto surge justamente pela possibilidade de vislumbrar, a partir dele, uma narrativa *outra*, diferente de tudo que vem sendo construído pelas mídias hegemônicas:

Por fim, arrisco apostar no jornalismo literário, alternativa que tem se mostrado uma “opositora” interessante da produção fragmentada e em tempo real da qual se alimenta a sociedade excitada. Com um tempo de elaboração e maturação particular [certamente muito diferente daquele esperado pelo ritmo da indústria cultural], uma espécie de consciência narrativa bem estruturada sobre o caráter polifônico e dialógico que requer qualquer representação

de um fato “real” [o que envolve até mesmo a ficção, intencional ou não, dos relatos] e a adoção de diferentes técnicas de descrição [o que significa uma livre transição entre as fronteiras dentro de uma multiplicidade de narradores e tempos verbais], esse gênero [ou seria subgênero?], preterido durante décadas pela Literatura e pelo Jornalismo, tem conseguido satisfazer um papel fundamental dentro da proposta de elaboração do passado (*Aufarbeitung der Vergangenheit*) adorniana, isso é: permitir que se enfrente a barbárie e se perceba a contradição (GONÇALVES, 2020, p. 160-161).

Logo, por simples oposição na lógica argumentativa, minha primeira pista (e sugestão) para conceituar o jornalismo literário parte da conclusão de que, obrigatoriamente, *ele precisa ser contra-hegemônico*.

Naturalmente, a pergunta que se destaca na sequência é: contra-hegemônico em qual sentido? Ou em quais campos?

Em primeiro lugar, um jornalismo que se pretenda literário precisa ser contra-hegemônico na questão temporal – e aqui registro meu acordo tanto com Pena (2006b), que fala sobre a necessidade de romper com a perenidade; como com Kramer (1995), que lembra sobre a necessidade de um longo tempo para apurar. Um jornalismo que se pretende literário não pode objetivar de maneira alguma conciliar seu tempo de maturação (que envolve apuração, escrita, mediação e leitura) com o tempo do capital. Se a ideia é construir uma narrativa que valorize a experiência (no sentido benjaminiano), é necessário aceitar que a apuração e a escrita seguirão o tempo que for necessário.

Isso influencia também na composição estética e no formato composicional da obra. Ainda que aceitando que a expressão *Longform Journalism* (LONGHI; WINQUES, 2015) não é capaz de sintetizar o conceito de jornalismo literário de forma mais ampla, não podemos negar que essa é uma das características definidoras do gênero: a publicação de histórias que, na contramão dos discursos cada vez mais curtos e rasteiros do jornalismo hodierno, ocupam quantas centenas de páginas forem necessárias para construir uma verdadeira

experiência narrativa. Logo, a perspectiva contra-hegemônica também está nesta desconsideração intencional dos limites impostos pela multiplicação exponencial de conteúdos nas redes sociais online (TÜRCKE, 2010).

Destarte, reunindo todas as reflexões que venho construindo ao longo dos últimos anos durante as diferentes pesquisas e experiências na área (como jornalista, pesquisador e docente da disciplina em cursos de graduação e pós-graduação), e reconhecendo que a própria empiria do campo nos obriga a tecer um conceito que se coloca permanentemente inacabado, compreendo que *podemos chamar de jornalismo literário toda prática contra-hegemônica que, rompendo com os limites do tempo e do espaço preconizados pelo jornalismo convencional, e se valendo de recursos e técnicas narrativas do jornalismo e da literatura, consegue costurar, dialogicamente e com uso da polifonia, histórias que são capazes de valorizar a experiência/Erfahrung da narrativa no sentido proposto por Walter Benjamin*. Em outras palavras (e me valendo do aprendizado que tive com a minha mãe em seu ofício de costureira), o jornalismo literário é composto por obras que conseguem cumprir com sutileza a missão de costurar a seda junto ao jeans e à lã, mesclando quantas linhas, agulhas e técnicas forem necessárias para que o todo da história seja coerente, por mais diversas que sejam as mensagens e necessidades presentes naquele tecido. É assim que ele consegue trazer à tona vozes e histórias que estavam silenciadas.

Capítulo 4

Um olhar para o jornalismo literário a partir do conceito benjaminiano de experiência

Conforme mencionado no final do capítulo anterior, acredito que o jornalismo literário é toda prática contra-hegemônica que, rompendo com os limites do tempo e do espaço preconizados pelo jornalismo convencional, e se valendo de recursos e técnicas narrativas do jornalismo e da literatura, consegue costurar, dialogicamente e com uso da polifonia, histórias que são capazes de valorizar a experiência/*Erfahrung* da narrativa no sentido proposto por Walter Benjamin.

Logo, faz-se imperativo destacar de forma mais detida qual é essa ideia tão particular de *experiência verdadeira* presente em Benjamin, que aqui tomamos emprestada como uma possibilidade para uma definição basilar sobre o jornalismo literário. Não deixa de ser interessante notar que a partir da filosofia benjaminiana podemos tanto criticar as práticas hegemônicas que, nas palavras do pensador berlinense, colocam em xeque a narrativa; como também de pensar a solução para esse drama pela via contra-hegemônica.

Sobre Walter Benjamin (breve sociologia do autor)

Walter Benjamin (1892-1940) foi um filósofo, crítico literário, ensaísta e tradutor alemão, associado à Escola de Frankfurt e ao marxismo ocidental. Inserido dentro da Teoria Crítica da Sociedade, produziu uma obra, extremamente fragmentada e ensaística, que combina materialismo histórico-dialético e estética com a sua perspectiva messiânico-judaica (é importante registrar que, para Benjamin, o Messias será a revolução) e com elementos do Romantismo Alemão, explorando temas como cultura, arte, modernidade, história e meios de comunicação (indústria cultural):

Walter Benjamin é, em todas as acepções da palavra, “inclassificável” (LÖWY, 2005). Tomando outros termos, pode-se considerar que seria uma empreitada de pretensão quase tacanha tentar recrutá-lo como fiel representante do discurso modernista ou, sendo ainda mais irresponsavelmente audazes, como pós-modernista. Isso porque, conforme alerta Löwy (2005) em sua leitura das teses “Sobre o conceito de história”, o pensamento de Benjamin não é “nem ‘moderno’ (no sentido habermasiano) nem ‘pós-moderno’ (no sentido de Lyotard), mas consiste sobretudo em uma *crítica moderna à modernidade* (capitalista/ industrial), inspirada em referências culturais e históricas pré-capitalistas (XAVIER *et al.*, 2016, p. 71).

Walter Benjamin nunca esteve no Brasil, mas isso não significa que a possibilidade não tenha sido cogitada. Conforme narra um dos principais estudiosos do espólio de Benjamin, o sociólogo marxista Michael Löwy (2005), em carta datada de 23 de setembro de 1935, Erich Auerbach confessava tê-lo indicado para ensinar literatura alemã na Universidade de São Paulo (USP). Por algum motivo desconhecido, a USP recusou a sugestão e perdeu a oportunidade de ter em seu corpo docente um dos principais expoentes da

Escola de Frankfurt, fato que, felizmente, não foi obstáculo determinante para evitar a chegada e disseminação do pensamento benjaminiano entre os pesquisadores latino-americanos. Ao contrário, conforme exalta o próprio Löwy, o filósofo berlinense segue suscitando especial interesse na América Latina “entre muitos que observam com horror a mentalidade do mundo neocolonial que vivemos” (LÖWY, 2005, p. 11).

É importante registrar que, embora seja reconhecido na contemporaneidade como um dos nomes mais proeminentes da Escola de Frankfurt, a relação de Benjamin com os demais colegas no *Institut für Sozialforschung* (Instituto para Pesquisa Social, nome “oficial” da Escola de Frankfurt) nunca fora totalmente “estável” ou de consenso político e teórico:

Em comum, o grupo de intelectuais que integrava a Escola de Frankfurt – além de Adorno e Horkheimer, na primeira fase participavam Herbert Marcuse, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal e Erick Fromm – tinha a posição antifascista e socialista sob a influência do pensamento marxista. Walter Benjamin compartilhava tais valores, porém, ao oposto dos frankfurtianos – que viam com maus olhos o cinema e as novas tecnologias –, se interessava em captar as ambiguidades, as contradições da indústria cultural, “seus avanços técnicos, as inovações, os impulsos criativos que podiam ocorrer mesmo no interior de uma situação hostil ao novo” (KONDER, 1989, p. 72). No compromisso da nova estética (BENJAMIN, 1987) encontrada na obra de Paul Klee, Bertolt Brecht, Charlie Chaplin, no movimento Bauhaus, cubista e surrealista, para o autor, havia algo a ser dito. Dessa forma, eram evidentes as divergências tanto no plano filosófico quanto no plano político (XAVIER *et al.*, 2016, p. 69).

Entre as principais razões que explicam esse distanciamento, está o fato de Benjamin nunca ter conseguido um cargo em universidades

depois da reprovação de sua tese “Sobre o drama do barroco alemão” – *não foi exclusividade da USP recusá-lo* (LÖWY, 2005). Com isso, o autor acabou “condenado” a uma existência de ensaísta e jornalista/crítico *freelancer*, o que, conforme pondera Löwy (2005), acabou o tornando alguém que vivia à margem, situação provavelmente definitiva para instigar seu olhar subversivo e despertar um interesse especial no conceito marxista de *práxis* (KONDER, 2003).

Outra parte dessa questão também pode ser explicada pela sua escrita fragmentada, baseada em uma “arte das citações”, o que, em alguma medida, assim como ocorre com os jornalistas literários em relação aos colegas das redações convencionais, o colocou em uma situação de *marginalidade* perante os demais filósofos. Isso é: se o jornalista literário, ao escrever, atenta contra o *lead*, Benjamin atentava contra as normas que definiam o fazer científico e filosófico de seu tempo.

Dentro dos conceitos benjaminianos mais adotados e estudados por teóricos da Comunicação Social e do Jornalismo, estão os debates sobre técnica e corpo; aura, imagem e reprodutibilidade técnica (sobremaneira, na arte); memória, narrativa e autor; e poder (*Gewalt*) e história. Neste capítulo, o objetivo é trazer os conceitos de experiência e vivência, ambos vinculados a uma crítica construída pelo filósofo para falar tanto da arte, como da própria prática jornalística nos anos seguintes à Primeira Guerra.

Experiência e vivência

A distinção entre *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência) está centrada no âmago da crítica benjaminiana sobre a sociedade moderna, que perde sua referência no passado e passa a produzir (e reproduzir) uma mecanização da vida e dos homens enquanto aguarda o progresso e a revolução. Schlesener (2011) lembra que o processo histórico de construção da sociedade moderna resulta em

modos específicos de formação, estando já em escritos de 1913-1916 os primeiros questionamentos de Walter Benjamin sobre o sistema educacional alemão, quando ele lembra que o estudante precisa estar comprometido com uma “vida espiritual crítica” e não apenas com uma escola de pesquisa utilitarista.

Em outras palavras, podemos dizer que, já no início de sua obra – o filósofo tinha pouco mais de vinte anos na época destes primeiros escritos –, o pensador frankfurtiano adota uma concepção romântica muito parecida com a de Nietzsche no sentido de buscar um “retorno aos clássicos”, afirmando que é necessário construir uma experiência autêntica (*Erfahrung*), diferente desta vivência imediata (*Erlebnis*) que a civilização urbana e industrial proporciona aos jovens, formando autômatos que liquidaram completamente a memória (LÖWY, 2005).

Em sua pesquisa sobre *Erfahrung* e *Bildung* (formação cultural), Mitrovitch (2007) lembra que, em *Experiência e Pobreza*, Benjamin traz uma crítica primorosa à perda da experiência:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará sequer lidar com a juventude invocando sua experiência? Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa (BENJAMIN, 1994, p. 114).

É a partir dessa discussão que Konder (1989) aponta a melhor definição para as categorias:

[...] *Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos (KONDER, 1989, p. 83).

Destarte, um ponto fulcral a ser observado na definição benjaminiana de experiência verdadeira (ou *Erfahrung*) é que estamos diante de um dos conceitos – ao lado de *Gewalt* – que perpassam praticamente toda a obra do autor, independentemente do objeto apreciado e de sua explicitação ou ocultação nos textos. É o que acontece, por exemplo, quando Walter Benjamin denuncia o desaparecimento do narrador verdadeiro, do legítimo artesão das palavras. Para o filósofo, conforme já citado neste texto, se isso acontece é porque a experiência está em baixa:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 1997, p. 198).

Essa compreensão é central, uma vez que, para Benjamin, a experiência que é passada de pessoa a pessoa, sobremaneira na tradição oral, é a fonte a que recorreram todos os grandes narradores da história (BENJAMIN, 1997). “E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1997, p. 198).

Nesse caminho, partindo do conceito de experiência e tomando a crítica que o autor faz ao romance, encontramos pistas importantes sobre o porquê de, dentro de tal perspectiva, não ser coerente tratar o jornalismo literário como romance de não-ficção, uma vez que, para Benjamin, o primeiro indício da morte da narrativa é justamente o surgimento do romance no início do período moderno que, de alguma maneira, seria responsável pela desvalorização dos relatos orais e, por conseguinte, da própria experiência:

O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1997, p. 201).

Dito de outra forma, o romance, dentro da concepção benjaminiana, valoriza a vivência ordinária, uma vez que não abre espaço

para a experiência, iniciando o declínio narrativo que, para ele, tem seu ponto máximo com o surgimento da *informação como mercadoria*:

O romance [...] precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação (BENJAMIN, 1997, p. 202).

Ao construir essa crítica, Walter Benjamin propõe o escritor russo Nikolai Leskov como um dos últimos exemplos legítimos de artesãos das palavras – narradores capazes de valorizar em sua obra a memória e a tradição da experiência coletiva em contraposição aos discursos rasteiros da vivência ordinária e solitária do cotidiano. Neste livro, ao tomar a ideia de experiência em Benjamin para propor um conceito possível para o jornalismo literário, a nossa compreensão é de que todos os autores de jornalismo literário conseguem seguir empreendimento semelhante, valorizando e *promovendo um retorno à experiência*. Os próximos capítulos serão dedicados a mostrar alguns escritores-jornalistas que conseguiram realizar esse projeto, em defesa da *narrativa* e da *experiência*.

Eixo 2

Escolas e autores

Capítulo 5

Os estadunidenses do novo jornalismo que não era tão novo assim: Wolfe, Talese, Capote e a turma que não escrevia direito

Situado entre a literatura e o jornalismo, o *new journalism* surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos e buscou exterminar o padrão técnico burocrático do jornalismo industrial se valendo de *textos mais literários*. Isso é, caracterizado pela adoção de técnicas narrativas da literatura para a escrita de reportagens, esse novo jornalismo buscou romper com a objetividade e a impessoalidade do jornalismo tradicional, trazendo uma abordagem mais envolvente e subjetiva, que não apenas fosse capaz de cativar leitores ao abordar aspectos psicológicos dos personagens envolvidos nas histórias, como, também, de [re]construir os acontecimentos considerando suas inúmeras camadas de complexidade, com o devido tempo e atenção, algo impensável na frieza do *lead*, da pirâmide invertida e do *deadline* na redação:

A regra número um do que ficou conhecido como novo jornalismo era que antigas regras não se aplicavam. Todos os líderes do movimento haviam sido educados pelos métodos tradicionais de apurar fatos, mas todos perceberam que o jornalismo podia fazer mais do que simplesmente narrar objetivamente (WEINGARTEN, 2005, p. 16).

Entre os principais expoentes dessa *turma que não escrevia direito* (título da obra em que Marc Weingarten apresenta o movimento) estavam Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese, Norman Mailer, Joan Didion, Jimmy Breslin e Hunter Thompson, que desenvolveram, cada qual à sua maneira, narrativas profundas, marcadas pela forte presença de diálogos, pela valorização das múltiplas vozes sociais e perspectivas sobre os fatos apurados, pela construção detalhada dos personagens e pela exploração da subjetividade do próprio repórter.

Um dos aspectos centrais desse novo jornalismo era a imersão do jornalista no ambiente da reportagem por longos períodos (algo bem próximo da proposta apresentada por Kramer). Diferentemente do jornalismo convencional, que mantinha certa distância dos fatos, os novos jornalistas participavam ativamente das histórias, chegando, em alguns casos, a influenciar os eventos (como ocorre com Capote no julgamento de Richard Hickock e Perry Smith, que será discutido mais adiante neste capítulo). Isso tudo baseado em um processo de apuração que tinha na escuta paciente das múltiplas fontes possíveis a sua principal característica, o que, a meu ver, produz o retorno à experiência discutido no capítulo anterior:

O Novo Jornalismo é um estilo de reportagem inovador que veio com a intenção declarada de reformar o jornalismo e que, ao se espalhar pelo mundo, conseguiu abalar o cânone das rotinas produtivas e da estilística em muitas redações. Caracterizado por uma escrita mais elaborada, sofisticada em alguns casos, distante das práticas jornalísticas exercidas nas redações, o New

Journalism era “um jornalismo em primeira pessoa sem o ser”, na definição de Fernando Cascais, devido ao fato de os textos incluírem pensamentos, sentimentos e emoções dos protagonistas como se o repórter estivesse se identificando com eles (CASTRO, 2010, p. 46).

Tom Wolfe, um dos pioneiros do grupo, lembra que a nova prática textual buscava inserir no jornalismo aquilo que o leitor só encontrava na literatura. “A ideia era dar a descrição objetiva completa e [...] a vida subjetiva ou emocional dos personagens” (WOLFE, 2005, p. 38).

Apesar de causar intensos debates nos anos 1960 e 1970 e de persistir vivo em diversas publicações no meio século seguinte, o *new journalism* foi abafado pelo predomínio das técnicas de redação e pelo pretenso caráter objetivo de produção dos jornais diários, sendo mais estudado como uma marca histórica do que propriamente como alternativa viável ao domínio dos *mass media*. Entre as principais críticas (geralmente feitas por jornalistas das redações) estão debates sobre os limites de intervenção do repórter na história e sobre a ética jornalística.

Nos últimos anos, contudo, com o avanço das mídias digitais, novas formas de narrativa, como *podcasts* e documentários interativos, têm resgatado princípios do novo jornalismo:

Muitos jornalistas contemporâneos do mundo ocidental, tendo variadas possibilidades tecnológicas, estão tentando praticar em livros, revistas, sites e diferentes plataformas hipermediáticas o que autores dos anos 1960 e 1970 fizeram no meio impresso norte-americano: a mescla entre jornalismo e literatura (RITTER, 2013, p. 57).

Outrossim, ainda que reconhecendo a importância do *new journalism* estadunidense como propagador dessa experiência verdadeira

que mantém a narrativa viva (tomando, mais uma vez, a proposta benjaminiana), faz-se relevante pontuar que, em certa medida, o novo jornalismo não era tão novo assim, uma vez que, conforme demonstrou João Figueira (2019) em sua pesquisa, o modelo apresentado como “invenção” de Tom Wolf e seus contemporâneos já estava presente uma década antes no livro *Operação Massacre*, do escritor e jornalista argentino Rodolfo Walsh. Da mesma forma, é válido pensar que projeto semelhante já constava no jornalismo de Euclides da Cunha em *Os Sertões* (conforme discutiremos no capítulo seguinte). Tudo isso, é claro, não diminui ou desconstrói e a importância e a potência do empreendimento desenvolvido pela “turma que não escrevia direito” (WEINGARTEN, 2005).

Neste capítulo, guardando coerência com a proposta dialógica e polifônica do livro, entre os diferentes expoentes do novo jornalismo, serão apresentadas três trilhas possíveis a partir de exemplos de valorização da experiência por meio do jornalismo literário. Para isso detalharei trabalhos de Capote, Wolfe e Talese. Começo por um dos principais nomes desse movimento, o escritor Truman Capote, autor do livro *A sangue frio* (1966), obra que virou um marco do romance-reportagem (ou *romance-não-ficcional*) no mundo.

Truman Capote (1924-1984)

Escritor, jornalista e roteirista estadunidense, conhecido por sua prosa refinada e por ser um dos pioneiros do novo jornalismo, Truman Capote ganhou notoriedade com obras literárias como *Other Voices, Other Rooms* (1948) e *Breakfast at Tiffany's* (1958) (no Brasil, traduzido como *Bonequinha de luxo*), que se tornou grande sucesso no cinema, em 1961, com a interpretação da protagonista pela atriz Audrey Hepbur. O sucesso do filme colocou Capote nos holofotes da mídia estadunidense, o que, de fato, combinava muito mais com a personalidade excêntrica e expansiva do autor do que a ideia de um

narrador/escritor invisível, muito comum nos manuais de redação (e que aparece até mesmo em algumas obras do próprio Capote, com um surpreendente cuidado):

Escritor, dramaturgo e jornalista, Capote era famoso por seu estilo de vida. Homossexual, era obcecado pela fama, vestia-se de forma extravagante e era assíduo em festas. [...] Dono de uma memória prodigiosa, não anotava nada, apenas ouvia os personagens nas conversas e depois reproduzia-as nos textos para a revista (CASTRO, 2010, p. 50).

Truman Capote justificava a escolha de entrevistar as fontes (por maior que fosse a quantidade de pessoas ouvidas) sem fazer anotações ou gravá-las com o argumento de que a anotação e a gravação prejudicariam o tempo dedicado à observação dos personagens e do ambiente, intimidando os entrevistados, que potencialmente deixariam de fazer revelações importantes (tal técnica está presente também na apuração de Gay Talese).

Seu maior (e último) sucesso foi a obra *In Cold Blood* (*A sangue frio*), de 1966 (conforme supramencionado, inaugural do que alguns teóricos e o próprio autor convencionaram chamar de *romance-não-ficcional*). Baseado no brutal assassinato de uma família na pequena cidade de Holcomb (à época, com apenas 270 habitantes), no Kansas, nos Estados Unidos, a obra combinou técnicas narrativas da ficção com rigor investigativo, resultando em uma narrativa inovadora e profunda, que influenciou de forma decisiva o novo jornalismo estadunidense:

Em *A sangue frio*, Truman Capote apresenta várias faces de um sistema penitenciário padronizado, as sutis diferenças dentro de um grande organismo e as particularidades de sua população carcerária, numa tentativa de questionar o estereótipo amplamente trabalhado nos meios de comunicação. O livro conta a história

de quatro membros de uma mesma família, brutalmente assassinada em uma fazenda no interior de Holcomb, Oeste do estado do Kansas, EUA, a partir de uma narrativa que busca, em um primeiro momento, dar ao conhecimento os dois autores dos assassinatos. Na escritura de Capote, não é tão importante entender como ou por que o crime foi cometido, *mas por quem* (GALARÇA, 2015, p. 2, grifo meu).

Originalmente, a obra foi publicada em quatro partes na revista *The New Yorker* em 1965, saindo como livro no ano seguinte. Ao todo, o processo de apuração e escrita da obra por Truman Capote levou seis anos. Capote chegou a Holcomb um mês após o crime, ainda em 1959, após ler uma notícia curta sobre o caso no *The New York Times* e decidir que precisava ampliar aquela história. Dali em diante, sua trajetória ficaria para sempre marcada pelos relatos orais e pela experiência que acumulou apurando essa história.

Em Holcomb, Capote entrevistou familiares das vítimas, vizinhos, autoridades locais, se aproximou dos assassinos, recolheu documentos oficiais e leu cartas e diários:

Quando o romancista Truman Capote viajou [...] para investigar o assassinato do agricultor de trigo de Holcomb, Herbert Clutter, de sua esposa e de seus dois filhos, teve que montar as peças de uma história que tinha apenas duas testemunhas vivas, como se veria – os próprios assassinos. [...] Capote se tornou um assistente informal de Alvin Dewey, o detetive de Kansas encarregado do caso. Ambos tentavam reunir os motivos por trás dos assassinatos (WEINGARTEN, 2005, p. 43).

Ao construir uma relação de confiança com os dois assassinos, Richard Hickock e Perry Smith, Truman Capote acabou se tornando particularmente próximo de Perry, o que suscitou diversos questionamentos sobre o seu envolvimento excessivo com a história (de até

mesmo de um interesse amoroso). Contudo, foi essa proximidade que garantiu, durante os seis anos entre o crime e a execução dos dois homens, que o jornalista acessasse informações sobre o passado dos autores, o período de fuga e a noite do crime, entendendo como as histórias dos diferentes personagens se encontraram naquela noite de terror no Kansas:

Assim, o escritor participou de forma particular do término tanto de sua própria história quanto da história dos assassinos – segurando cigarros para os visivelmente trêmulos Perry e Hickock na forca [...] e ouvindo um “Adios, amigo!” final de Perry exatamente antes de seu pescoço ser quebrado pelo Estado (WEINGARTEN, 2005, p. 45).

O processo de apuração e construção da obra foi contado no cinema em 2005, com o filme *Capote* (Philip Seymour Hoffman venceu o Oscar de melhor ator pela interpretação de Truman Capote). Depois da publicação de *A sangue frio*, o escritor nunca conseguiu terminar outra obra.

Tom Wolfe (1930-2018)

Reconhecido como um dos fundadores do *new journalism*, Tom Wolfe ajudou a revolucionar a escrita jornalística ao incorporar técnicas literárias em reportagens, utilizando diálogos detalhados, descrições vívidas e uma abordagem subjetiva. Entre suas obras mais emblemáticas está *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), que documenta a cultura psicodélica dos anos 1960, descrevendo as experiências de Ken Kesey e de um grupo de entusiastas psicodélicos conhecidos como Merry Pranksters, que viajaram pelos Estados Unidos em um ônibus escolar colorido que chamaram de *Furthur*.

Ao entrar pela primeira vez na redação do *Herald Tribune*, em Nova York, descobriu que o jornal era um lugar arruinado, com cadeiras quebradas, tetos e paredes esburacadas, deixando à mostra a fiação elétrica. Nem sequer havia paredes divisórias. O jornal estava falido, sem dinheiro para aumentar as suas vendas e sem receita publicitária, foi quando a direção do jornal autorizou os editores a adotarem uma linha editorial ousada que atraísse leitores. Assim, Wolfe e J. Breslin tiveram carta branca para inovar e usar técnicas experimentais (CASTRO, 2010, p. 50-51).

Em alguma medida, a mudança cultural experimentada pelos Estados Unidos nos anos 1960 foi o grande fomento para a decisão de Wolfe de experimentar com o seu texto jornalístico a partir da liberdade que conseguira no *Herald Tribune* e na revista *Esquire*, onde também publicava. O objetivo dele era se tornar a voz oficial da nova vanguarda da década. Para isso viveu intensamente a experiência com e os Merry Pranksters, como se fosse atraído pelo campo de força de Kesey (WEINGARTEN, 2005):

O Novo Jornalismo se torna, nos dizeres de Wolfe, um novo e curioso conceito, vivo o bastante para inflamar os egos, ao invadir os diminutos confins da esfera profissional da reportagem, tornando possível um jornalismo que fosse igual a um romance. Era uma forma, por parte dos jornalistas, de homenagear o romance, sem nunca deixar de ter em mente que a representação do artista soberano na literatura era o escritor (CASTRO, 2010, p. 47).

Seu estilo exuberante (na escrita e na moda, com seu inseparável terno branco) e sua capacidade de capturar o espírito da época tornaram seus textos inovadores e influentes. Com uma carreira que se estendeu por mais de cinco décadas, Tom Wolfe deixou um legado marcante, influenciando gerações de escritores e jornalistas que buscam ultrapassar os limites da narrativa convencional. Esse legado está

descrito, sobremaneira, em seu manifesto *The New Journalism* (1973), onde Wolfe argumenta que os jornalistas podem (e devem) abandonar a estrutura rígida e impessoal das reportagens tradicionais e adotar técnicas narrativas da literatura, como o uso de cenas detalhadas, diálogos completos, foco no ponto de vista dos personagens e descrições minuciosas do ambiente. Para construir esse tipo de experiência, porém, ele lembra que o jornalismo literário exigirá a *imersão total* do repórter na história (assim como fez com os Merry Pranksters), o que garantirá que nada será *inventado*, mas sim apreendido/capturado da própria realidade.

Gay Talese (1932)

O Novo Jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem e consente que o escritor se intrometa na narrativa se o desejar, conforme acontece com frequência, ou que assuma o papel de observador imparcial, como fazem outros, eu inclusive. Procuro seguir discretamente o objeto das minhas reportagens, observando-o em situações reveladoras, anotando suas reações e a reação dos outros a eles. Tento absorver todo o cenário, o diálogo, a atmosfera, a tensão, o drama, o conflito e então escrevo tudo do ponto de vista de quem estou focalizando, revelando inclusive, sempre que possível, o que os indivíduos pensam nos momentos que descrevo (TALESE, 2004, p. 9).

A descrição sobre o novo jornalismo acima é de Gay Talese, jornalista e escritor estadunidense, considerado um dos grandes nomes do novo jornalismo. Assim como feito por Capote e Wolfe, Talese combina em sua abordagem o rigor investigativo com técnicas narrativas da literatura, resultando em perfis detalhados e envolventes de personalidades e eventos.

Talese trabalhou para o *The New York Times* e para a *Esquire*, onde escreveu alguns dos perfis mais icônicos da história do jornalismo, como *Frank Sinatra Has a Cold* (1966), um retrato profundo do cantor sem nunca o ter entrevistado diretamente. Seu estilo, marcado pela observação minuciosa e pela construção cuidadosa das cenas, influenciou gerações de jornalistas e escritores.

O “mais jornalista dos novos-jornalistas”, como é conhecido, ficou famoso por abordar assuntos proibidos como a máfia e o sexo, e perfis de perdedores e desconhecidos. Talese posicionava-se contra as afirmações dos críticos que rotulavam o *New Journalism* de parajornalismo, alegando que os fatos contados por eles eram propositadamente distorcidos quando não inventados (CASTRO, 2010, p. 51).

Além do trabalho jornalístico, Talese escreveu diversos livros que aprofundam sua visão sobre o ofício da reportagem. Entre suas obras mais conhecidas estão *Honra Teu Pai* (1971), sobre a máfia italiana nos Estados Unidos, e *O Reino e o Poder* (1969), um estudo sobre o *The New York Times*. Seu livro *Fama e Anonimato* (1970) reúne alguns de seus melhores perfis e reportagens, consolidando sua reputação como um mestre da narrativa jornalística.

Capítulo 6

De Euclides da Cunha aos brasileiros contemporâneos: Eliane Brum, Caco Barcellos, Fernando Moraes e Zuenir Ventura

Conforme já discuti nos capítulos anteriores, este livro não tem como objetivo entrar no sempre polêmico – e muitas vezes, infrutífero – debate sobre a origem do jornalismo literário. Isso é, não é nossa intenção tentar compreender quem, de forma mais primeva, decidiu experimentar essa junção de ficção e realidade, literatura e jornalismo, para contar histórias que fossem capazes de valorizar a experiência. A meu ver, há méritos tanto na proposta de Gustavo de Castro (2010), que remonta a prática ao Egito Antigo, como na de Felipe Pena (2006a), que propõe que grandes escritores como Balzac e Victor Hugo já seriam precursores do gênero. Contudo, compreendendo que o jornalismo literário é, sobremaneira, uma prática contra-hegemônica ao jornalismo industrial moderno (conforme

conceituei no Capítulo 3), parece-me fazer mais sentido rastreá-lo dentro de um recorte de tempo que nos leva, no caso brasileiro, até o final do século XIX, quando a atividade jornalística começava a se consolidar no país e, naturalmente, surgiam as primeiras experiências divergentes.

Dessa forma, depois de, no capítulo anterior, apresentar os estadunidenses do *new journalism* (inegavelmente referências na popularização do jornalismo literário pelo mundo, mas que, como visto, não o inauguraram), aqui buscamos mostrar as principais experiências desenvolvidas no Brasil. Nesse sentido, mesmo sabendo que essa escolha significa a exclusão de um sem-fim de nomes que produziram (e produzem) jornalismo literário no país, focaremos em construir uma trilha com pistas sobre a prática a partir de Euclides da Cunha, que inaugura o jornalismo literário brasileiro na virada do século XIX para o século XX; Zuenir Ventura e Fernando Morais, com os seus livros-reportagem; e Caco Barcellos e Eliane Brum, principais representantes contemporâneos de um jornalismo que se mostra capaz de valorizar a experiência no sentido benjaminiano proposto nesta obra.

Euclides da Cunha e *Os Sertões*

Ao lado de *Os lusíadas* (1572), de Luiz Vaz de Camões, *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, é destacado pelos críticos literários como uma das duas principais epopeias publicadas em Língua Portuguesa (MONTELLO, 2002), com a diferença fundamental de que “*Euclides viu quase de relance o cenário de seu livro*, enquanto Camões dispôs de duas décadas para repassar nas retinas o roteiro de glórias das caravelas de Portugal” (MONTELLO, 2002, p. 12, grifo meu).

Destarte, considerando a magnitude e a complexidade da narrativa euclidiana, a obra sobre a Guerra de Canudos se tornou *corpus* privilegiado para análises desenvolvidas em diferentes áreas do conhecimento, como Sociologia (REZENDE, 2001), História (OLIVEIRA,

2017), Antropologia (SANTOS, 1998) e, naturalmente, a Literatura (OLIVEIRA, 2013).

Outrossim, *Os Sertões* figura como objeto costumaz em diferentes investigações que buscam explorar as tênues fronteiras que delimitam o jornalismo e a literatura. Isso porque, fruto do período em que o escritor foi correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*, a obra é apontada como o primeiro livro-reportagem brasileiro, sendo considerada um marco para o surgimento de diferentes estilos jornalísticos no país, como o jornalismo de guerra (PENA, 2018), o jornalismo científico (OLIVEIRA, 2002) e o jornalismo literário (CASTRO, 2010).

Nessas diferentes abordagens, ora são valorizados os aspectos objetivos e científicos na minuciosa descrição feita pelo autor sobre a campanha de Canudos (o que envolve a análise do clima, da geografia, da condição social dos personagens, entre outros), ora a criação ficcional e subjetiva que busca aproximar o leitor do cenário e dos homens descritos, de registro praticamente “inédito” naquele contexto de Brasil (a saber: o sertão e os sertanejos).

Essa alternância de perspectivas nos estudos entre as análises literária e jornalística, em traços gerais, tem significado uma multiplicidade de categorizações entre gêneros e subgêneros que, vez ou outra, entram em colisão e acabam direcionando os esforços teóricos para um caminho que parece pouco produtivo, como mencionado anteriormente.

Segundo aponta Castro (2010), essa discussão:

[...] causa uma dicotomia (Jornalismo *versus* Literatura) senão indesejada, infrutífera. E *Os Sertões* talvez seja o caso mais paradigmático dessa relação entre os valores da imprensa e os valores da literatura já ocorrido no país. Euclides da Cunha talvez, por ser cientista e artista, soube fazer a alquimia necessária para a construção da ponte entre um e outro campo [...] O engenho que realizou através de Canudos é ao mesmo tempo uma reportagem e um

romance, uma narrativa que se enquadra nos limites do interesse público e do interesse do público, da relevância e do incomum, do factual e do excepcional, de modo que *Os Sertões* não é especificamente uma coisa ou outra, mas ambas (CASTRO, 2010, p. 28-29).

Em suas notas preliminares, o próprio autor reconhece que o livro foi: “Escrito nos raros intervalos de folga de uma carreira faticosa” (CUNHA, 1984).

Nesse sentido, para além de pretender qualquer novo embate sobre a categorização mais adequada de *Os Sertões* dentro dos limites – muitas vezes imprecisos – de algum gênero ou subgênero, prima-se aqui por reconhecer os escritos euclidianos como pertencentes a um tipo de descrição da realidade que é capaz de abarcar tanto os elementos objetivos como a própria abordagem subjetiva e criativa da experiência e interação do observador perante um fato e/ou acontecimento e seus personagens, narrativa essa que, lembrando a denúncia de Walter Benjamin, estava praticamente “[...] em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197).

Assim, tomando o diagnóstico do filósofo da Escola de Frankfurt e toda a representatividade do empreendimento de Euclides da Cunha a partir de sua experiência em Canudos, é importante situar *Os Sertões* como um legítimo exemplo da narrativa descrita por Benjamin como capaz de valorizar a experiência coletiva, servindo não apenas como relevante registro de sua época, mas, também, de inspiração e modelo na busca de perspectivas mais plurais de registro dos tempos hodiernos.

Zuenir Ventura, Fernando Moraes e o livro-reportagem

Jornalista, escritor e professor, Zuenir Ventura é amplamente reconhecido pela sua contribuição ao jornalismo literário (ou ao

livro-reportagem, como discutirei a seguir) devido, principalmente, à construção de relatos que são apurados de forma rigorosa e que, em vários momentos, acabam acompanhados por uma análise crítica – muitas vezes pessoal – da sociedade brasileira. Essa presença (ora ou outra bastante sutil) da voz do narrador/autor só é possível, como dito, graças ao trabalho extremamente criterioso de apuração e coleta de informações que antecede cada obra, cumprindo jornada coerente com a proposta de Kramer (1995).

Ventura iniciou a sua carreira como jornalista na década de 1960 e trabalhou em veículos como o *Jornal do Brasil* e *O Globo*, tornando-se professor na Escola de Comunicação da UFRJ. Seu livro mais famoso, *1968: o ano que não terminou* (1988), é considerado uma obra clássica do jornalismo literário brasileiro. Nele, Zuenir Ventura reconstrói os acontecimentos políticos e culturais que marcaram o Brasil e o mundo durante aquele ano, mesclando depoimentos de testemunhas, documentos de época e memórias pessoais dentro de uma narrativa que busca valorizar e transmitir, de forma polifônica, a experiência coletiva que fora construída naquele momento histórico e que, até hoje, poucos conseguiram sintetizar:

Ao reconstituir os principais fatos que marcaram o país naquele ano, o autor, que testemunhou a agitação política e cultural daquele período, procurou realizar uma análise que *transcendesse sua própria experiência*. Por conhecer a dificuldade de ser isento e evitar a tentação de realizar pequenos retoques ou melhorias quando a emoção fala mais alto, privilegiou o material de época e o testemunho dos atores da história às suas próprias lembranças. Segundo ele, — todo cuidado foi tomado para não se fazer como certas obras de restauração de patrimônios históricos, que mantêm a fachada, mas alteram o interior (CUIAIS, 2010, p. 23, grifo meu).

Outra obra notória de Zuenir Ventura é *Cidade Partida* (1994), onde ganham destaque a violência e a desigualdade social no Rio de Janeiro. Nessa obra, ao contrário de *1968*, onde o autor recuperou sua memória histórica em relação ao ano narrado, Ventura opta por experimentar o cenário e a cidade, frequentando durante dez meses a comunidade de Vigário Geral, na Zona Norte do Rio de Janeiro – algo que guarda, em alguma medida, traços de semelhança com a experiência pautada na prática antropológica que Euclides da Cunha viveu no sertão:

Neste livro, o Rio de Janeiro é uma espécie de cidade cindida entre a inocência e a barbárie. Catando aqui e ali notícias de jornais, revistas, programas de rádio e detalhes do cotidiano monta um roteiro socioantropológico da cidade com seus tipos e costumes (CASTRO, 2010, p. 56).

Assim como Zuenir Ventura, Fernando Morais é outro jornalista que iniciou a carreira nas redações e ficou conhecido pelos seus livros-reportagem. No jornalismo impresso, Morais trabalhou em veículos como *Jornal da Tarde*, *Veja* e *Folha de S. Paulo*, sempre com uma abordagem detalhista e crítica dos bastidores do poder e de grandes acontecimentos históricos. Contudo, foi com os livros, sobretudo de biografia, que se tornou conhecido, criando um estilo muito próprio de recontar a história brasileira por meio de seus personagens públicos.

Entre as suas obras mais emblemáticas estão *Olga* (1985), biografia da militante comunista Olga Benário Prestes, que foi presa pelo governo Vargas e enviada à Alemanha nazista; e *Chatô, o Rei do Brasil* (1994), um retrato aprofundado do magnata das comunicações Assis Chateaubriand. Recentemente, publicou *Lula, volume 1: biografia* (2021):

No caso do livro-reportagem *Olga*, Fernando Morais parece rejeitar o uso da ficção e da imaginação em sua produção textual, a julgar pela primeira frase da apresentação da obra: —A história que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro (DOMINGUES, 2012, p. 203-204).

Ainda que, ora ou outra, refute a presença da “ficção” em seus livros (sobremaneira pelo seu rigor e cuidado com as entrevistas e análises documentais que antecedem a escrita), a complexidade trazida nas descrições de Morais ao reconstruir cenários distantes só é possível com alguma dose de imaginação (DOMINGUES, 2012). Isso porque os seus livros revelam uma preocupação em contar histórias reais com riqueza de detalhes que se amarram ao contexto histórico, tornando-o um dos mais importantes escritores de não-ficção do Brasil. Sobre o seu método, em entrevista ao Cândido, *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, o escritor afirmou:

Tem gente que faz o mesmo gênero que eu e se envergonha. É mais nobre dizer que é escritor, não repórter, como se isso fosse uma atividade menor. Primeiro, não acho que seja menor. Segundo, ainda que fosse, é isso o que eu faço. É esse o meu trabalho. É curioso porque acabei identificado como biógrafo, quando, na verdade, dos dez livros que publiquei, apenas quatro são biografias. Mas não me importo com isso, apesar da imprecisão. No fundo, faço o que todo jornalista gostaria de fazer no cotidiano das redações. Apurar com exatidão o assunto, dispor de tempo para escrever da melhor maneira possível, e dispor de espaço para publicar. Isso é uma ilusão, uma utopia, porque no jornalismo cotidiano você não dispõe nem de tempo para pesquisar com profundidade e nem de espaço para publicar. Hoje em dia, mesmo nos grandes jornais, matérias de mais de 80 linhas têm que ser autorizadas pessoalmente pelo dono do jornal (MORAIS *apud* CÂNDIDO, 2012, p. 6).

Gustavo de Castro (2010) lembra que tanto Moraes como Ventura assumiram um estilo de fazer jornalismo literário que acabou conhecido como *livro-reportagem*, definido por Edvaldo Pereira Lima como um:

[...] produto cultural contemporâneo bastante peculiar. De um lado amplia o trabalho da imprensa cotidiana, como que concedendo uma espécie de sobrevida aos temas tratados pelos jornais, pelas revistas e emissoras de rádio e televisão. De outro, penetra em campos desprezados ou suficientemente tratados pelos veículos jornalísticos periódicos, recuperando para o leitor a gratificante aventura da viagem pelo conhecimento da contemporaneidade (LIMA, 1993 *apud* CASTRO, 2010, p. 53).

Alguns pesquisadores, como o professor Muniz Sodré (1986), também acompanham essa definição, considerando o livro-reportagem como *a extensão de uma reportagem que nasce da proximidade entre o texto jornalístico e as narrativas ficcionais* (o que o transformariam num gênero híbrido). Contudo, conforme tenho insistido nesta obra, a principal característica do jornalismo literário é a sua função contra-hegemônica, que busca, a partir da fusão do jornalismo com a literatura, valorizar a experiência. Destarte, a ideia de que as obras de Ventura e Moraes sejam “apenas” livros-reportagem, onde a principal característica seria unicamente a maior liberdade criativa e de escrita condicionada pelo “espaço extra”, parece-me insuficiente para descrever o empreendimento jornalístico-literário de ambos, que, a meu ver, são mais bem enquadrados como representantes do *jornalismo literário*.

Eliane Brum e Caco Barcellos: dois representantes contemporâneos

Como trilha final – para leitura e proposta de novos estudos – deixo como sugestão o nome de dois dos principais jornalistas literários brasileiros na contemporaneidade: Eliane Brum e Caco Barcellos.

Repórter investigativo na TV Globo e com passagens por *Zero Hora*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, Caco Barcellos é reconhecido por seu trabalho no jornalismo literário e por suas reportagens de denúncia social, com pautas marcadas pela defesa dos direitos humanos e investigações sobre a violência policial e o crime organizado (algo que ele tem tentado levar para o telejornalismo por meio do programa semanal *Profissão Repórter*).

Entre os seus livros estão *Rota 66 – A história da polícia que mata* (1992), uma denúncia sobre a violência policial em São Paulo, e *Abusado – O dono do Morro Santa Marta* (2003), que narra a trajetória de um dos principais traficantes do Rio de Janeiro (Marcinho VP) e a realidade das favelas cariocas.

Originado de uma série de reportagens publicadas por Barcellos no início dos anos 1990, *Rota 66* traz um narrador que se alterna entre a terceira e a primeira pessoa (quando lembranças do próprio repórter surgem); e que recorre a documentos e apurações, mas também se permite descrever de forma detalhada cenas que não testemunhou e que não estão descritas em lugar nenhum, como perseguições policiais nas quais são narrados com precisão os momentos em que os diálogos e até mesmo as trocas de marcha do carro em fuga acontecem. Tudo isso, para Domingues (2012), é prova da ampla influência do *receituário do novo jornalismo* na obra de Caco Barcellos:

Estratégias como o relato de cena dramática, descrição de status social e a composição de personagens, com muita frequência, são entremeadas por diálogos que dão sustentação à narrativa, como prescreve o *receituário textual* do Novo Jornalismo. No

entanto, há diálogos complexos de serem captados. Ou porque o autor não esteve presente ao ato ou pela absoluta falta de testemunhas que pudessem relevar o conteúdo das conversas (DOMINGUES, 2012, p. 179).

Da mesma forma, em *Abusado*, Caco Barcellos conta histórias e constrói diálogos que nem mesmo a sua apuração extensa e paciente (foram aproximadamente quatro anos de trabalho) permitiria que ele acessasse. Prova de que, mais uma vez, as técnicas literárias (ficionais) de narrativa são tomadas pelo autor para compor um relato mais convincente sobre a experiência que marca o cotidiano urbano violento do Morro Dona Marta, no Rio de Janeiro. Nesse livro, Barcellos se vale, inclusive, de apelidos para modificar os nomes dos personagens (o traficante Marcinho VP, que fora assassinado em 2003, pouco tempo depois do lançamento do livro, recebe o nome de Juliano na obra):

A narrativa é um retrato do submundo da favela, da pobreza e do desregramento social e, ao mesmo tempo, da força criminosa e da disputa de poder por parte dos que ocuparam o lugar que o Estado deixou vago. O livro-reportagem de Barcellos [...] denuncia a pressão policial sobre moradores da favela, a guerra do tráfico no morro, a rotina de quem vive no meio do embate entre bandido e polícia e entre grupos criminosos rivais. Durante o período de produção, o jornalista afirma ter convivido com personagens do Morro Santa Marta. *Abusado* ganhou o prêmio Jabuti de 2004, na categoria Reportagem e Melhor Livro do Ano Não-Ficção. Para compor a narrativa, o autor admite ter omitido alguns nomes, lançado mão de apelidos – como forma de contar as histórias de crimes sem precisar mutilar a verdade (DOMINGUES, 2012, p. 188-189).

Contudo, o principal nome do jornalismo literário brasileiro na contemporaneidade – na opinião deste que aqui escreve – é a jornalista Eliane Brum, que traz como principal marca do seu trabalho a construção de uma abordagem humanizada e empática das histórias que conta.

Brum se destacou em veículos como *Zero Hora*, *Época* e *El País Brasil*. Seu estilo de escrita é envolvente e sensível, trazendo à tona personagens e temas que muitas vezes são ignorados pelo jornalismo tradicional (as famosas *vozes silenciadas*). Entre suas obras mais conhecidas estão *A vida que ninguém vê* (2006), que reúne reportagens publicadas no *Zero Hora* ao longo dos anos 1990 sobre pessoas comuns com histórias extraordinárias; e *O olho da rua* (2008), um livro-reportagem que aprofunda seu compromisso com um jornalismo que dá voz aos marginalizados.

Esses trabalhos têm sido estudados por diferentes autores por conseguirem, a partir da inserção do olhar empático da jornalista, que se permite envolver de forma subjetiva com as histórias/narrativas – algo que guarda uma rara capacidade de não-dessensibilização frente as barbáries cotidianas – construir projetos polifônicos, que são capazes de valorizar e dar lugar a vozes e experiências que historicamente foram silenciadas em nossa sociedade (MENDONÇA; CARDOSO, 2017; PEREIRA, 2022).

Em termos globais, a meu ver, projeto semelhante é encontrado na escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitch, cuja obra representa com exatidão o conceito de jornalismo literário que busquei construir neste livro. Nos próximos dois capítulos, a partir de *A guerra não tem rosto de mulher*, busco apresentar esse projeto e suas potencialidades.

Capítulo 7

Sobre o método de escrita de Svetlana Aleksiévitch: memória, tempo e a construção do narrador- artesão a partir do jornalismo literário⁵

Conforme apresentei no Capítulo 4, é Walter Benjamin quem sentença que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Ao apontar o escritor russo Nikolai Leskov como um dos últimos exemplos legítimos de artesãos das palavras – narradores capazes de valorizar em sua obra a memória e a tradição da

5 A base deste texto foi originalmente publicada como artigo na Revista Via Atlântica (2018) com o título: *Limites entre jornalismo e literatura em “A guerra não tem rosto de mulher”, de Svetlana Aleksiévitch: uma análise do narrador a partir do conceito benjaminiano de Erfahrung.*

experiência coletiva em contraposição aos discursos rasteiros da vivência ordinária e solitária do cotidiano, o teórico-crítico ilustra o choque entre duas categorias filosóficas que figuram em diferentes fragmentos de seu inclassificável pensamento (LÖWY, 2005): *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência), sendo, para Benjamin, evidente a sobreposição da última sobre a primeira como forma de narrativa na modernidade. “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Entre as hipóteses elaboradas pelo filósofo berlinense para explicar o fim da narrativa como arte, pode-se destacar o avanço da imprensa condicionado pela consolidação da burguesia e a consequente transformação das informações em mercadorias, sendo os jornais – com sua respectiva simplificação e/ou banalização da realidade – instrumento privilegiado para a manutenção do *status quo*.

A rigor, a associação entre a perda da experiência na sociedade moderna e o recrudescimento da incapacidade narrativa dos indivíduos a partir da expansão de informações-mercadorias não se trata de nenhuma constatação inédita de Walter Benjamin nos idos de 30, como reconhece o próprio filósofo, mas de um processo anterior, ocorrido “concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Antes dele, na segunda metade do século XIX, o filósofo Friedrich Nietzsche já denunciava em seus *Escritos sobre educação* os efeitos do jornalismo sobre a cultura na sociedade alemã, sendo a figura do especialista (jornalista) responsável por uma expansão de relatos rasteiros que pouco contribuíam para a formação dos indivíduos. “O jornalismo é de fato a confluência das duas tendências: ampliação e redução da cultura dão aqui as mãos; *o jornal substitui a cultura*” (NIETZSCHE, 2003, p. 65, grifo meu).

Nota-se, portanto, que a sensação de descrédito e desencantamento com a narrativa da realidade produzida e distribuída pelo jornalismo sob a chancela de descrição fidedigna aos fatos (ou à verdade) não é nenhum sintoma hodierno e tampouco tupiniquim, mas um processo que persistiu e se agravou ao longo da modernidade, sendo denunciado sistematicamente na Filosofia. Após Walter Benjamin, apenas para citar alguns autores que retomaram a temática com grande repercussão, podemos mencionar os escritos de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985), com o clássico *Dialética do Esclarecimento*, originalmente publicado em 1947; Guy Debord (1997), com *A Sociedade do Espetáculo*, de 1967; Vilém Flusser (2002), com *Filosofia da Caixa Preta*, de 1983; e, mais recentemente, Christoph Türcke (2010), com *Sociedade excitada*, de 2002.

Faz-se necessário, porém, constatar uma acentuação no processo de perda da capacidade narrativa a partir da supersaturação dos sentidos promovida por diferentes setores que integram a indústria cultural (IC) – aqui tomada no sentido mais amplo proposto por Adorno e Horkheimer (1985). Conforme alerta Türcke (2010), vivemos em uma sociedade que é constantemente excitada por estímulos audiovisuais travestidos de informações cada vez mais rasas, que passam a se multiplicar de forma exponencial com o surgimento das ditas mídias pós-massivas, acentuando o vício em conteúdos imagéticos e a hipertrofia na capacidade de narrar.

Chega-se, portanto, a um paradoxo. Se por um lado, com o advento da *web*, nunca foi tão fácil ter acesso às tecnologias necessárias para publicação e transmissão de nossas próprias narrativas, por outro experimentamos uma espécie de compulsão social generalizada que acentua a perda da nossa capacidade de dizer algo para além da vivência ordinária, processo estimulado pelo consumo de conteúdos cada vez mais pobres em experiências ética e estética.

Contudo, em meio ao aparente caos absoluto descrito, tensionamentos dialéticos surgem reiteradamente como movimento contra-hegemônico da (des)ordem estabelecida pelos operadores da IC.

É o caso, por exemplo, de incontáveis veículos de resistência que buscaram ao longo do último século, seja através da apropriação e subversão de modelos estabelecidos do jornalismo, seja através de gêneros híbridos como a charge e a crônica, fazer frente aos discursos dominantes, revelando contradições históricas em diferentes narrativas sobre a modernidade. Neste livro interessa, de forma especial, as investidas no jornalismo literário como saída possível ao narrador, gênero que – tal qual Walter Benjamin em relação aos colegas da Escola de Frankfurt – quase sempre caminhou à margem, nesse caso em um limbo entre jornalismo e literatura.

Assim, neste capítulo, busca-se discutir como ocorre o deslocamento e/ou tensionamento do narrador entre o jornalista, responsável por reportar a vivência imediata, e o artesão das palavras, que externa sua subjetividade contrariando a falácia objetiva que norteia a atividade da imprensa. Para isso, toma-se como objeto de estudo a obra *A guerra não tem rosto de mulher*, da escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch. Lançado no Brasil pela Companhia das Letras em 2016, um ano após a autora ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, a obra reúne relatos, coletados ao longo de sete anos, de centenas de mulheres que lutaram no exército soviético durante a Segunda Guerra Mundial (estima-se que um milhão de mulheres integraram o Exército Vermelho), construindo um apanhado que desnuda uma face oculta da guerra em todo o globo, repleto de valores ignorados ou omitidos pela imprensa ocidental e também soviética (o que marca uma contradição de grande valor à crítica presente no estudo desenvolvido).

Tomando como base filosófica a Teoria Crítica da Sociedade, propõe-se como norte para a discussão a adoção da categoria benjaminiana de *Erfahrung*, sem, contudo, que isso signifique a privação do diálogo com autores como Theodor W. Adorno. Outrossim, avalia-se os tensionamentos da narradora principal dentro da obra, verificando sua presença como norte que hierarquiza e discute as transcrições das entrevistas realizadas com as ex-combatentes, conduzindo o olhar do leitor. Para isso, recorre-se constantemente à

contraposição com características-chave do jornalismo moderno, como as supostas imparcialidade e objetividade.

A guerra não tem rosto (nem voz) de mulher: tensionamentos do narrador

Svetlana Aleksiévitx nasceu na Ucrânia em 31 de maio de 1948 e cresceu na Bielorrússia, habituando-se a conviver desde cedo com relatos feitos pelos homens sobre a vitória na Segunda Guerra. “Tudo que sabemos da guerra conhecemos por uma *voz masculina*” (ALEKSIÉ-VITCH, 2016a, p. 12, grifo da autora). Tal perspectiva começou a ser reelaborada por Aleksiévitx em 1972, quando, após concluir o curso de jornalismo, foi trabalhar em um jornal das fazendas coletivas soviéticas, o *Sel'skaja Gazeta*. Foi após essa experiência que a autora decidiu escutar as mulheres que participaram do *front* pelo Exército Vermelho, iniciando a escrita de *A guerra não tem rosto de mulher*, seu primeiro livro, publicado originalmente em 1985. Depois da obra inaugural, entre outros escritos, a autora publicou dois livros com notória repercussão pelas críticas ao período soviético: *Vozes de Tchernóbil*, de 1997, e *O fim do homem soviético*, de 2013, ambos traduzidos para o português em 2016 pela Companhia das Letras.

Tomando o tema proposto neste livro – e considerando a crítica já reiterada em estudos de diferentes áreas sobre o stalinismo e o declínio da experiência socialista no pós-guerra –, cabe pontuar que a avaliação dos tensionamentos do narrador em uma perspectiva contra-hegemônica dentro da URSS traz posição privilegiada de distanciamento para a crítica negativa proposta. Assim, ainda que não seja objetivo deste texto investigar as demais obras da escritora (sendo tarefa para futuras empreitadas), é relevante destacar que um traço comum nos três livros mencionados (e nos demais publicados) é a estrutura de organização da narrativa a partir de relatos íntimos, recheados com a subjetividade de indivíduos silenciados pela cultura

dominante, o que quebra totalmente o ciclo factual e objetivo que conduziu o jornalismo moderno ao longo do último século com seus critérios de noticiabilidade. Em outras palavras, o protagonismo não é da narradora, mas das vozes das fontes. Tal ruptura ocorre uma vez que, nas palavras da escritora, o que interessa é:

A história relatada por uma testemunha ou por um participante que ninguém notou. Sim, é isso que me interessa, é isso que eu gostaria de *transformar em literatura* [...]. Entendo que estou lidando com versões, cada um tem a sua, e delas, do volume e do cruzamento delas, nasce a imagem do tempo e das pessoas que vivem nele. Eu não gostaria que, a respeito do meu livro, dissessem: os personagens dela são reais e nada mais. Que dissessem: é a história. Apenas a história (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 18, grifo meu).

Para realizar uma análise crítica satisfatória das vozes distribuídas ao longo das 390 páginas que compõe a obra (e de como a autora as transforma em literatura), optou-se por dividir a avaliação dos tensionamentos entre a narradora-jornalista e a narradora-artesã a partir de três tópicos predominantes no labor jornalístico moderno (todos oriundos da relação fabril entre a IC e a informação): *tempo*, *fonte* e *valores-notícia*. Durante a análise, estabelece-se um movimento dialético de crítica negativa a partir da já descrita categoria benjaminiana de *Erfahrung*.

Tempo

Uma característica da obra de Aleksiévitch é sua organização extremamente polifônica e fragmentada, muitas vezes próxima do método de escrita do próprio Benjamin. Tal marca se trata, aparentemente, de uma estratégia textual em contrapartida aos recortes necessários

para filtragem do material bruto das entrevistas. Isso fica claro na narrativa quando a jornalista externa que seus critérios de seleção não seriam capazes de contemplar as “centenas de fitas cassete gravadas” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 45).

Contudo, ainda que não consiga eliminar totalmente a hierarquização que é própria do jornalismo, a reunião e o cruzamento de depoimentos – ora curtos, ora prolongados – não significa uma desvalorização da experiência em prol da vivência imediata, ao contrário. Objetivando garantir uma complementaridade entre relatos individuais que transmita a sensação de totalidade da história, a autora opta por reunir as falas em diferentes tópicos, agrupando-os por assuntos nem sempre explícitos e na maioria das vezes com materiais coletados em diferentes tempos. Para isso, a cada novo eixo temático, a voz da narradora surge em primeira pessoa para explicar o processo de apuração e tece opiniões sobre as sensações que guiaram as divisões temáticas. Nota-se, portanto, um deslocamento da narradora-jornalista (que explica objetivamente o processo de apuração e os recortes no conteúdo) em direção à narradora-artesã (que acolhe e externa com paciência as sensações de cheiros, cores e sentimentos que acompanharam a experiência da narrativa oral vivida a cada bloco de entrevistas). Confundem-se temporalmente e surgem, assim, diferentes vozes e perspectivas cruzadas, quebrando um dos principais itens engessados da narrativa jornalística: o tempo.

A se considerar os textos que povoam os noticiários dos *mass media* diariamente, pode-se observar facilmente três tempos de narrativa: o tempo do fato (T1), marcado, sobremaneira, pelo depoimento das fontes que relatam um acontecimento; o tempo da narrativa (T2), que é o tempo da notícia e está diretamente vinculado às características da mídia de divulgação, ou seja, se é um jornal impresso diário, um telejornal, um site de notícias; e o tempo do leitor (T3), que é o tempo de quem se apropria de determinada informação, estando também ligado ao meio de distribuição. Guiados pela efemeridade que o fetiche da notícia em tempo real produz, a tendência imperativa

dos meios de comunicação de massa é de tentar reduzir ao máximo a distância entre T1, T2 e T3. Ou seja, o *deadline* já nasce morto: se o fato ocorreu, o repórter já deveria ter apurado, publicado e alguém consumido aquela mercadoria-informação.

No entanto, em *A guerra não tem rosto de mulher*, a tendência é oposta: vê-se a dilatação do tempo. Não há pressa para revelar a essência do texto, tampouco uma hierarquização das informações que busque favorecer leituras e/ou assimilações ligeiras do conteúdo (como citado, a organização hierárquica ocorre para otimizar a experiência dos relatos orais). Ademais, a condução dada pela narradora-artesã ocorre justamente no sentido de respeitar os diferentes tempos históricos que convivem em cada entrevista. Isso ocorre, entre outros motivos, pela presença constante de “três pessoas” durante cada encontro, como explica a própria autora:

Pelo menos três pessoas fazem parte da conversa: a que está contando agora, a pessoa que ela era na época em que aconteceu e eu. Meu objetivo é, antes de mais nada, extrair a verdade daqueles anos. Daqueles dias. Sem falsear os sentimentos. Logo depois da guerra, a pessoa contaria uma guerra; passadas dezenas de anos, claro, algo muda, porque ela deposita nas lembranças toda a sua vida. Tudo de si. Aquilo que viveu nesses anos, o que leu, viu, quem encontrou. Por fim, se é feliz ou infeliz (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 17).

Ou seja, o T1 é rompido. Não há como falar de apenas um tempo para o fato, supostamente o tempo da guerra, pois o relato é de uma história em constante construção – e reconstrução – pelas condições objetivas e subjetivas que marcaram cada uma das mulheres e seu prolongado silenciamento, afinal “estão lembrando depois de uma vida” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 15).

Logo, se a apuração e o tempo de produção são ampliados, o próprio tempo do livro enquanto narrativa (T2) também se estende. Isso

ocorre porque o processo de investigação e escrita seguiu ao longo de sete anos, condicionando que a autora experimentasse diferentes tempos particulares nas entrevistas:

Acho que hoje eu faria perguntas diferentes e escutaria histórias diferentes. Eu teria escrito outro livro, não completamente diferente, mas mesmo assim outro. Os documentos (com que lido) são testemunhas vivas, eles não se solidificam como argila quando esfria. Não se calam. *Eles se movimentam junto conosco* (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 27, grifo meu).

Assim, não apenas as entrevistadas, mas a própria autora experimenta as mudanças naturais à passagem de sua vida. Isso é evidenciado quando Aleksiévitch mostra alternâncias de perspectiva com a evolução das reuniões de entrevistas dentro da obra, novamente descolando da narradora-jornalista para a narradora-artesã, como ilustra o trecho destacado: “Cada vez mais, o mundo da guerra revela para mim um lado inesperado. *Antes, eu não me fazia essas perguntas*” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 236, grifo meu).

Além disso existe o próprio tempo de distribuição do livro (basta pensar que até chegar ao Brasil foram necessários 31 anos de publicação do original), diferente da celeridade fabril do jornalismo moderno. Nesse sentido, a calma da narrativa oral – tão valiosa dentro do conceito benjaminiano de experiência – não está presente somente nos diálogos transcritos, mas na essência de organização da própria obra, que prima pela *Erfahrung* em relação à tendência imperativa do consumo midiático acelerado na sociedade excitada (TÜRCKE, 2010).

Fonte

Outro contraponto pertinente para análise da obra é em relação à escolha das fontes/personagens pela autora. Na contramão dos *mass*

media, as narrativas e fontes oficiais têm menor importância dentro do livro. O que importam são as narrativas individuais, tidas como menores e normalmente tomadas com desconfiança pela carga de subjetividade que carregam. “Me interessa não apenas a realidade que nos circunda, mas também aquela que está dentro de nós. Não me interessa o próprio acontecimento, mas o acontecimento dos sentimentos” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 19).

Para Aleksievitch, o que importam são os depoimentos de sapadoras, comandantes, enfermeiras, batedoras, *partisans*, padeiras, lavadeiras, médicas, pilotos, franco-atiradoras, fuzileiras, entre outras. Memórias e sensações de mulheres de diferentes patentes que abastecem a narrativa com suas experiências no *front* e no pós-guerra:

Encontram-se narradoras formidáveis, elas têm páginas na vida que rivalizam com as melhores páginas dos clássicos [...]. As lembranças não são um relato apaixonado ou desapaixonado de uma realidade que desapareceu, mas um renascimento do passado, quando o tempo se volta para trás. Antes de mais nada, é uma criação. Ao contar, as pessoas criam, “escrevem” sua vida. Acontece inclusive de “acrescentarem” e “reescreverem” passagens. Quanto a isso, é preciso ficar alerta. De guarda. Ao mesmo tempo a dor funde e aniquila qualquer falseamento. A temperatura é alta demais! (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 13).

É a partir dos limites entre ficção e não-ficção dentro do que escuta que a autora revela a crítica, por exemplo, direcionada aos produtos oficiais da história, como livros, filmes e jornais, todos masculinos e com pontos de vista vitoriosos. Isso fica claro no relato da cirurgiã militar Olga Nikititchna Zabélina: “Mas vejo um filme sobre guerra e penso: ‘mentira’, leio um livro: ‘mentira’. Não é... Não é assim...” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 260).

Nesse sentido, o tensionamento da narradora-jornalista também é percebido à medida que ela vai tecendo relações e conexões

com as diferentes mulheres ao fazer coro às vozes nas entrevistas. Assim, ainda que a voz da autora permaneça oculta na maior parte do livro, direcionando o protagonismo para as vozes até então silenciadas das mulheres, quando ela aparece como narradora-artesã sugere a evocação de diferentes sentimentos como angústia, medo, dor e empatia com as entrevistas, relação que difere de modo radical da prática cotidiana da imprensa e do que seria a postura de uma narradora-jornalista.

Outro ponto é a própria condição da autora como uma mulher que se propõe a ouvir outras mulheres silenciadas. A importância desse pertencimento está na propriedade e adequação ao lugar de fala que leva a narradora-artesã a silenciar a narradora-jornalista nos momentos mais tensos e decisivos da obra, revelando sua opinião como fio condutor dos leitores: “Os homens.... A contragosto eles deixam as mulheres entrar em sua guerra, em seu território [...]. Os homens tinham medo de que elas não contassem direito a guerra”, (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 21). Assim, com o decorrer das páginas – e das entrevistas – a narradora-jornalista se mostra extenuada pelo envolvimento com os relatos e externa o íntimo da própria experiência na produção, marcando novo deslocamento para a função de artesã. “Não vejo fim para essa estrada. O mal me parece infinito. Já não consigo me relacionar com ele apenas como uma história” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 338).

Dentro da construção contra-hegemônica de Aleksievitch ocorre um tensionamento também de contraposição às posições privilegiadas com as fontes. A partir de sua própria experiência nos processos de entrevista, ela sugere que as melhores fontes não são aquelas que ocuparam uma “posição de destaque”, mas as pessoas mais simples:

Os mais sinceros, estou convencida, são as pessoas simples – enfermeiras, cozinheiras, lavadeiras... Elas – como definir com mais precisão? – tiram as palavras de si mesmas, e não dos jornais ou dos livros que leram, não do que é alheio. Apenas dos

próprios sofrimentos e emoções. Os sentimentos e a linguagem das pessoas cultas, por mais estranho que pareça, estão mais sujeitos a ser reelaborados pelo tempo. Pela codificação geral. Contaminados pelo conhecimento indireto. Pelos mitos (ALEK-SIÉVITCH, 2016a, p. 14).

Valores-notícia

Embora apareça de forma sutil, o que marca de forma definitiva o deslocamento da narradora do papel de jornalista em direção à artesã proposta por Walter Benjamin é a categorização – quase sempre implícita – das entrevistas no livro. Apesar de temas como a morte e a dor perpassarem quase que a totalidade da obra, Svetlana Aleksiévitch permanece fiel à proposta de contar os sentimentos e as histórias “menores” da guerra.

Assim, surgem blocos temáticos alinhados em torno de narrativas das mulheres sobre questões da juventude, da vaidade no meio da batalha, dos animais mortos na guerra, da saudade das mães, dos filhos e maridos distantes, da primeira menstruação ou do primeiro beijo no *front*, da recepção no pós-guerra pelas demais mulheres, da necessidade de lavar as fardas sujas de sangue no frio negativo, da vergonha de morrerem de cuecas, do tamanho desproporcional das botas, do surgimento dos cabelos brancos ainda na mocidade, de pequenos gestos de carinho e de uma outra multiplicidade de temas que jamais seriam reportados nos *mass media* por se tratarem do trivial da nossa existência cotidiana, afinal, nas palavras da autora, “mesmo na guerra mais da metade da vida é composta de afazeres banais” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 210).

Contudo, é justamente ao se afastar dos resumos sobre os assuntos com maior valor-notícia na perspectiva dos *mass media* (por exemplo, o número total de mortos ou um confronto decisivo) que a narradora se desloca definitivamente para a posição de

artesã, condicionando uma denúncia muito mais potente e vívida da barbárie presente na guerra. Logo, ao lembramos que o simples fato de transformar vidas em números já constitui a própria barbárie em si (ADORNO, 1995), é possível perceber a primazia da obra de Aleksiévitich enquanto narrativa. Ao recontar individualmente e pacientemente as histórias tidas como menores a partir dos sentimentos compartilhados pelas fontes, a autora permite a verdadeira experiência (*Erfahrung*) da dor e do sofrimento que marcam cada uma das mulheres.

Considerações sobre a escrita de Aleksiévitich

A obra de Aleksiévitich se trata de um exemplo vivo da experiência coletiva na narrativa. Tentou-se, nos limites deste capítulo, apontar as principais características que diferem a narradora-artesã presente no livro analisado dos narradores aos quais nos habituamos dentro da brevidade do jornalismo praticado pelos *mass media*. Cabe, portanto, reiterar o jornalismo literário como necessária alternativa aos produtos hegemônicos da imprensa, seja por sua capacidade de denunciar contradições nas representações da modernidade, seja porque ele atesta a falência de diferentes categorias que definem labor jornalístico.

Outrossim, ainda que possa parecer contraditório tomar como exemplo, dentro de um contexto capitalista, a análise de uma obra que se coloca como contra-hegemônica a uma sociedade que se autodeterminava socialista, vale inferir e registrar como hipótese que a replicação dos modelos ocidentais de representação – no jornalismo, por exemplo – pode ter sido, junto às condições objetivas de existência, um dos motivos de falência do homem soviético. Ressalta-se, porém, a necessidade (e o convite) a novos estudos, não apenas sobre as demais obras de Aleksiévitich, mas sobre outras perspectivas paradoxais que possam responder tal contradição.

Ao fim do percurso, relembramos a pequenez e insignificância que o próprio pensamento pode tomar perante a dor que só pode ser narrada a partir da experiência. Afinal, até mesmo a celebre constatação de Adorno (1995) sobre a impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz nos parece bárbara quando se lê relatos como o da operadora de artilharia antiaérea Klara Vassílievna Gontcharova: “Depois da guerra, ficamos sabendo de Auschwitz, de Dachau... Como ia dar à luz depois disso? E eu já estava grávida.. (ALEKSIÉ-VITCH, 2016a, p. 336).

No próximo capítulo, último deste livro, a tentativa é de mostrar a potência do jornalismo literário de Aleksiévitch como [re]construção da experiência a partir do feminismo.

Capítulo 8

Svetlana Aleksiévitich empresta voz ao movimento feminista: sobre a espiral do silêncio e o jornalismo contra-hegemônico⁶

A construção simbólica de gênero é uma das principais estratégias que permitem que as sociedades patriarcais ainda perpetuem na contemporaneidade. Na prática, isso ocorre a partir da elaboração de representações sociais que são ditadas predominantemente pela voz masculina, que se empenha em criar adjetivos que naturalizem alguns comportamentos como tipicamente femininos, compondo como destino desejável e/ou inevitável para as mulheres condições de

6 A base deste texto foi originalmente publicada como artigo na Revista Pauta Geral (2019) com o título: *Vozes femininas silenciadas: o jornalismo literário de Svetlana Aleksiévitich como resistência à espiral do silêncio produzida pelo patriarcado.*

inferioridade ou servidão, como, por exemplo, a famosa tríade “bela, recatada e do lar” (utilizada pela *Veja* em perfil escrito sobre Marcela Temer, esposa do presidente-golpista Michel Temer). Essa lógica é responsável não apenas por emudecer um sem-fim de vozes femininas, estabelecendo uma verdadeira espiral do silêncio frente o ciclo perverso de violência e dominação do discurso do homem, como também por criar inúmeras narrativas históricas que não passam de simulacros ou sombras distorcidas da realidade, vez que a “versão oficial” dos fatos quase sempre é contada pelo ponto de vista masculino, relegando às mulheres um papel menor ou secundário.

É Simone de Beauvoir quem, já nas primeiras páginas de *O Segundo Sexo*, publicado originalmente em 1949, denuncia essa construção simbólica que persiste como estratégia sob a batuta patriarcal: “Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em *demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra*” (BEAUVOIR, 1970, p. 16, grifo meu). Tomando as características e os desafios das sociedades hodiernas, pode-se incluir com segurança nessa lista – sem qualquer prejuízo à intenção da filósofa francesa – agentes da indústria cultural como produtores fonográficos, diretores de cinema, publicitários e, sobretudo, *jornalistas*, sendo esses últimos, através dos *mass media*, responsáveis diretos pela construção da imagem que cada indivíduo projeta no seu íntimo sobre os papéis e expectativas que a sociedade lhe reserva a depender de sua classe, cor, orientação sexual e gênero.

Considerando o cenário supramencionado, é importante destacar que as possibilidades do jornalismo moderno [e dos jornalistas] se encerram em dois caminhos opostos. O mais fácil deles tem sido adotado ao longo da história brasileira por incontáveis veículos hegemônicos que se apressam em prestar serviços a um sistema de representação social misógino (MÉNDEZ, 2007), fortalecendo as estratégias discursivas responsáveis por criar um campo ideológico que legitima a subordinação das mulheres. Contudo, existe o caminho da resistência na mídia alternativa (WOITOWICZ, 2008, 2012),

onde a liberação das vozes femininas – e feministas – passa a ser o principal objetivo de um jornalismo contra-hegemônico, baseado em práticas dialógicas e libertadoras.

O livro *A Guerra não tem rosto de mulher*, da jornalista bielorrussa Svetlana Aleksiévitch, é uma das obras que ilustram esse jornalismo de resistência (neste livro conceituado como *jornalismo literário*) que busca garantir que as múltiplas vozes femininas consigam espaço e meio para se propagar. Com o livro, publicado originalmente em 1985, a jornalista objetivou contar a história silenciada pelos homens que, em suas narrativas de guerra, se esforçaram para destinar papéis de enfermeiras zelosas ou mães e esposas preocupadas às ex-combatentes, eliminando o que chamavam (os homens) de “ninharias de mulher” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 22).

Ao reunir em uma só obra relatos silenciados por décadas, Aleksiévitch nos traz “um exemplo vivo da experiência coletiva na narrativa” (GONÇALVES; LOUREIRO, 2018, p. 209). A partir de tensionamentos entre tempos distintos de apuração, entrevistas e a reunião dos relatos no livro, a autora consegue, pelas vias do jornalismo literário, contribuir para a emancipação de mulheres que viviam presas dentro de uma história fictícia, justificada por argumentos absurdos, como o medo masculino “de que elas não contassem direito a guerra” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 21).

Tomando o jornalismo literário de Svetlana Aleksiévitch como um marco de resistência e um modelo de produção contra-hegemônica, busca-se neste capítulo discutir quais estratégias presentes em *A guerra não tem rosto de mulher* podem contribuir para a resistência à espiral do silêncio produzida pelo patriarcado que *insiste em persistir* de diferentes formas na sociedade brasileira.

Espiral do silêncio e feminismo na imprensa brasileira: breves apontamentos

De forma resumida, a teoria da espiral do silêncio proposta pela pesquisadora alemã Elisabeth Noelle-Neuman aponta que, com medo da solidão social que se propaga em espiral, os indivíduos tendem a buscar abrigo nas opiniões hegemônicas, ainda que em seu íntimo discordem das ideias predominantes na opinião pública e precisem silenciar sua própria voz, o que favorece que o *status quo* (de machismo, sexismo, misoginia) perpetue, tornando mais difíceis as mudanças em tópicos sensíveis ao grupo dominante (no caso, a sociedade patriarcal) (NOELLE-NEUMAN, 1995; PENA, 2018):

A ameaça de isolamento funciona sobretudo em períodos revolucionários e de mudança, quando um valor, um costume, um hábito ou uma constelação de poderes ficam sob ataque na sequência de uma descoberta, de mudanças nas condições de vida, de crises, de mudanças de poder ou de um despertar da consciência. É neste tipo de situações que a espiral do silêncio é desencadeada, quando a ideologia, a agitação e as emoções entram em jogo (ALEXANDRE, 2018, p. 187).

Trata-se, trocando os termos, de reconhecer que os indivíduos se importam consideravelmente com as opiniões do grupo, a ponto de abrirem mão da própria autonomia discursiva quando a espiral é formada, já que, nas palavras de Noelle-Neuman (1995), “nossa natureza social nos faz temer a separação e o isolamento dos demais, bem como desejar que sejamos queridos por eles” (NOELLE-NEUMAN, 1995, n.p., *tradução minha*). Ou seja, para não se tornar uma unidade isolada do conjunto, paradoxalmente se renuncia à própria singularidade e voz.

No processo supracitado, os mass media – enquanto espaço privilegiado para formação da opinião pública – surgem como um aliado

fundamental. Isso porque, segundo propõe Noelle-Neuman (1995), cada indivíduo possui a capacidade de perceber o “clima de opinião” em determinado momento histórico, mas para isso depende de uma mediação com os diferentes tópicos e assuntos que servirão de pauta para o grupo. Assim, para conseguir sondar e monitorar esse clima, as pessoas “dependem em grande parte dos media” (ALEXANDRE, 2018, p. 187), ficando totalmente dependentes deles “quando se trata de questões e assuntos com os quais não têm uma relação direta” (ALEXANDRE, 2018, p. 187). E é a partir dessa dependência que a mídia hegemônica molda as perspectivas que predominam nos debates na opinião pública, silenciando (ou abafando) as demais vozes a partir de três mecanismos principais: *acumulação* (ou exposição constante de um determinado tema na mídia); *consonância* (ou trato semelhante às notícias sobre esse determinado tópico); e *ubiquidade* (ou presença massiva das mídias em múltiplos espaços/lugares) (PENA, 2018, p. 156).

Partindo da teoria proposta por Noelle-Neuman (1995) e tomando os três mecanismos dos quais a mídia se serve, não é tarefa hercúlea compreender a dinâmica de funcionamento que condiciona a formação de uma espiral do silêncio a partir da construção simbólica de gênero no jornalismo hegemônico brasileiro, uma vez que, historicamente, a voz masculina (ou, ao menos, a versão/visão masculina dos fatos) tem predominado nas narrativas da imprensa. Isso ajuda a compreender o porquê de muitas mulheres, ainda que alijadas de condições de igualdade no âmbito do trabalho ou na vida privada (e aqui citando apenas dois exemplos possíveis), optarem por se alinhar discursivamente a um discurso antifeminista.

Para verificar o poder de emudecimento condicionado por essa espiral do silêncio, basta rememorar brevemente o percurso histórico de construção da imagem da mulher na imprensa nacional. Isso porque é possível afirmar de forma inequívoca que o discurso misógino já faz parte do jornalismo hegemônico brasileiro desde a sua gênese, ainda no Brasil Império. É Rachel Soihet (2001) quem, no

artigo *Sutileza, Ironia e Zombaria: instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela emancipação*, lembra que os primeiros movimentos ocorridos no século XIX foram ridicularizados pela imprensa, sendo a “utilização de discursos cômicos para desmoralizar a movimentação feminina quanto à obtenção de direitos [...] um instrumento de potencial inegável, com vista à reconstrução cotidiana dos mitos da inferioridade e domesticidade feminina” (SOIHET, 2001, n.p.):

Assim, o comportamento feminino reivindicador de uma participação mais plena na sociedade é visto como uma ameaça à ordem estabelecida, sob o signo dos interesses masculinos, na qual se teme a perda de seu predomínio nas relações de poder entre os gêneros. Inclusive, tais pressupostos adquiriam naquele momento legitimidade nos saberes hegemônicos da época (SOIHET, 2001, n.p.).

No mesmo caminho, em seus estudos sobre feminismo, poder e jornalismo, Mendéz (2007) observa que, ao longo da história, a “imprensa brasileira tem apresentado (de forma majoritária) um comportamento refratário aos ideais feministas, utilizando-se de diversos mecanismos discursivos para desqualificá-los” (MENDÉZ, 2007, p. 270). Contudo, a autora pontua que essa história não caminhou de forma linear, tampouco a partir de uma relação sempre vertical. Ao contrário, ao longo do século XX, diferentes movimentos de aproximação e afastamento (entre feminismo e imprensa) marcaram a tentativa de incorporação de vozes femininas – e feministas – nos veículos hegemônicos, o que poderia condicionar, conseqüentemente, uma cisão na espiral do silêncio promovida pelo patriarcado.

Méndez (2007) destaca que durante os primeiros anos do século XX, na esteira da luta das mulheres por uma participação mais ativa e igual na sociedade, com a busca pela afirmação dos direitos civis, houve profunda resistência na imprensa, que se encarregou de

propagar um discurso conservador (e masculino), que buscava reafirmar o “espaço doméstico” como ambiente natural da mulher:

Assim, nas primeiras décadas do século XX, assiste-se aos esforços do feminismo liberal em afirmar os direitos civis das mulheres. Igualmente importante foi a contribuição das mulheres anarquistas, organizadas em associações e sindicatos, para a emancipação no mundo do trabalho e a afirmação dos direitos das trabalhadoras. Todavia, em que pesem essas ações de resistência, o poder do discurso misógino configurava um impasse para a ruptura dos papéis sociais historicamente construídos para as mulheres (MÉNDEZ, 2007, p. 273).

Durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, contudo, ocorre uma mudança de perspectiva, com uma aproximação mais significativa do discurso feminista dos maiores jornais em circulação. Todavia, essa maior proximidade não garantiu uma mudança capaz de quebrar a espiral, seja porque o Brasil atravessava uma ditadura militar, com cerceamento da liberdade de expressão, seja porque essa relação entre feminismo (enquanto pensamento e movimento social) e imprensa foi marcada por proximidades, afastamentos e resistências (MÉNDEZ, 2007).

Citando a pesquisa de Simone Schmidt, Méndez (2007) destaca que, enquanto o cenário de resistência à ditadura nos anos 1970 proporcionou a entrada do discurso feminista nas páginas dos grandes jornais, a partir dos anos 1980 houve “um recuo dessa simpatia ao feminismo pelos meios de comunicação” (MÉNDEZ, 2007, p. 275) :

De acordo Schmidt (2000), haveria a interferência de um contexto histórico marcado nos anos 70 pela rebeldia, pela contestação aos governos militares, pelas revoluções sociais e a emergência de novos movimentos, que tornaria a intelectualidade brasileira mais simpática ao feminismo. Já nos anos 80, a autora

identifica um recuo de tais pensamentos e um agrupamento da intelectualidade em torno dos ideais neoliberais, o que justificaria uma tentativa de apagar o feminismo das páginas dos jornais (MÉNDEZ, 2007, p. 276).

Entre idas e vindas na relação entre imprensa e feminismo, o fato é que a espiral do silêncio persiste, ainda que sob novos moldes com a chegada das redes sociais *online*. Isso porque, por mais que o avanço das pautas pela igualdade de gênero seja considerável (e aqui tomando pauta nos sentidos de luta social e de objeto de interesse da imprensa), com coberturas sobre assédio, condições iguais de trabalho, entre outros, o tipo de discurso que é produzido sobre temas sensíveis como o feminicídio, o aborto e a liberdade sexual na maior parte da mídia hegemônica não traz a profundidade e amplitude necessárias para quebrar o silenciamento que alimenta a sociedade patriarcal. Da mesma forma, as ações de grupos feministas dentro das redes sociais *online*, ainda que importantes, não conseguem uma dimensão que ofereça risco ao discurso dominante:

A naturalização da opressão se dá pela invisibilidade do debate a respeito. Nesse sentido, acredito que o feminismo nacional conseguiu viabilizar por meio das disputas de redes sociais muitas de suas pautas. Contudo, não é possível deixar de fazer a auto-crítica, que a aceitação se dá em pautas menos sensíveis. Falar de assédio e cantadas de ruas, por mais que compreendam um ponto muito relevante para a discussão sobre o direito de escolha sobre nossos corpos, é mais aceito e palatável que falar abertamente de aborto e lutar pela garantia desse direito de forma segura e legalizada (RIBEIRO, 2018, p. 105).

Jornalismo de resistência e a literatura como caminho contra a espiral

Karina Woitowicz (2012) destaca que “o movimento feminista desde cedo reconheceu o papel da mídia na produção de estereótipos de gênero” (WOITOWICZ, 2012, n.p.). De acordo com a autora, a percepção da continuidade dessa representação estereotipada da mulher a partir do olhar masculino foi fundamental para que se cultivasse a importância da criação ou reapropriação de espaços discursivos que podemos descrever como contra-hegemônicos, de resistência ou alternativos:

É nesse sentido que as experiências dos grupos feministas e de mulheres no Brasil, durante a chamada “segunda onda” do feminismo, apontavam cada vez mais para a necessidade de criar um discurso próprio, capaz de fazer questionamentos e promover mudanças (WOITOWICZ, 2012, n.p.)

Em seu estudo, Woitowicz (2012) lista importantes veículos alternativos que desempenharam esse papel de resistência no Brasil a partir dos anos 1970, como os jornais *Brasil Mulher* (1975-1979), *Nós Mulheres* (1976-1978) e *Mulherio* (1981-1987). A pesquisadora ainda apresenta experiências contemporâneas de organizações feministas no jornalismo impresso, desenvolvidas a partir dos anos 1990. Dado o objetivo deste livro, contudo, ainda que reconhecendo a importância ímpar dessas iniciativas e, também das ações de jornalismo desenvolvidas nas redes sociais *online*, opta-se por lançar o olhar para um formato cuja eficiência muitas vezes é colocada em xeque pelos próprios jornalistas: o *jornalismo literário*.

Tenho insistido nesta obra sobre a dificuldade que é falar do traçado que divide literatura e jornalismo. Em parte, pode-se argumentar que isso ocorre pela impossibilidade de estabelecer fronteiras precisas entre as duas áreas no que se refere a forma e conteúdo, uma

vez que assim como a ficção busca elementos na realidade para a sua narrativa, o jornalismo (tido como relato da realidade) também cria fatos totalmente fantasiosos ao privilegiar determinadas fontes de discurso em detrimento do silêncio de outras. É o que ocorre na sociedade patriarcal com o discurso a mulher.

O objetivo deste capítulo final não é aprofundar o debate sobre essa relação entre jornalismo e literatura, tarefa já realizada de forma mais detida e com mais vigor nos capítulos anteriores. Trata-se, efetivamente, de um esforço para colocar as produções realizadas pelo jornalismo literário (uma importante forma de representação social) como novos pontos de resistência que se somam àqueles apresentados por Woitowicz (2008, 2012) em diferentes estudos.

Mais precisamente, busca-se inserir a obra *A guerra não tem rosto de mulher*, de Svetlana Aleksiévitch, como um importante marco de resistência, vez que dá voz às mulheres mais simples, quebrando (ao menos no espaço de sua narrativa) o ciclo perverso promovido pela espiral do silêncio fomentada pelo patriarcado.

A guerra não tem rosto de mulher: uma análise hermenêutica

A Segunda Guerra Mundial tem rosto de homem e voz masculina. Isso é: os discursos produzidos sobre a Segunda Guerra Mundial têm rosto de homem e voz masculina. E não é difícil perceber isso. Em quase todas as suas representações, seja no jornalismo, seja no cinema, seja na literatura, as histórias sobre o conflito sempre relegaram às mulheres um papel secundário: de enfermeiras zelosas ou mães e esposas preocupadas. Por outro lado, as grandes estratégias, as batalhas épicas, o sofrimento e as provações no *front*, as vitórias e o retorno triunfal ao lar sempre foram reservados aos homens, apontados como protagonistas e donos da história.

Destarte, com o passar das décadas, comprovou-se o poder do dito popular e uma mentira contada incansavelmente (ou um conjunto delas propagado em múltiplos espaços de representação social) acabou ganhando traços de “verdade”, formando na memória coletiva uma imagem que não condiz com a realidade do evento:

Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no *front* estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. Seguem o cânone (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12).

Quem desvenda essa distorção masculina da história é a escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitch que, com seu jornalismo literário, reuniu os relatos de centenas de mulheres que participaram da Segunda Guerra Mundial como combatentes do Exército Vermelho, dando origem ao livro *A guerra não tem rosto de mulher*.

Em traços gerais, o jornalismo literário de Svetlana se diferencia de outras abordagens do gênero (como aquelas desenvolvidas por autores do *new journalism*) no que se refere à incorporação de elementos de ficção na obra. Isso porque a principal característica do estilo não surge pelo enriquecimento dos cenários e/ou enredo a partir de composições do imaginário da autora, mas da subjetividade que emerge dos diferentes tempos de narrativa que marcam todo o processo produtivo durante as entrevistas e coletas dos relatos: as memórias afetivas das ex-combatentes, a pressão do discurso hegemônico que confunde as memórias das entrevistadas três décadas após a guerra, o afeto dos encontros entre a própria autora e as mulheres, a presença ou não de homens nos ambientes durante as conversas, entre outros:

Vozes... Dezenas de vozes... Elas desabaram sobre mim, revelando uma verdade insólita, e ela, essa verdade, já não cabia naquela estreita fórmula que eu conhecia desde a infância: nós vencemos. Uma reação química instantânea aconteceu: a retórica se diluiu no tecido vivo dos destinos humanos; ela se revelou a substância com menor tempo de vida. Destino é quando há algo mais por trás das palavras (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 61).

Na análise realizada no Capítulo 7, tomando os estudos benjaminianos sobre o narrador e a experiência como prisma de observação, defendi que uma das características centrais da obra de Aleksiévitich é a sua organização extremamente polifônica e fragmentada, pois foi a partir dessa reunião de vozes que estavam silenciadas que a jornalista conseguiu construir um “exemplo vivo da experiência coletiva na narrativa” (GONÇALVES; LOUREIRO, 2018, p. 209).

Neste capítulo, porém, o objetivo não é retomar a discussão sobre o papel do narrador na obra, mas, a partir de uma análise hermenêutica, buscar quais características presentes no jornalismo literário de Aleksiévitich contribuem para a luta contra a espiral do silêncio constituída pelo patriarcado. Assim, tomando a teoria de Noelle-Neuman (1995), é possível extrair três contribuições principais que podem auxiliar na propagação das vozes femininas e feministas na contemporaneidade, sendo elas: i) a *valorização das histórias “menores”* e das pessoas mais simples diante de toda a “pseudo-grandiosidade” dos relatos dos homens; ii) também a partir das pessoas mais simples, a *elucidação do processo de apuração e dos choques discursivos* como parte integrante da própria história; e iii) a *convergência de elementos factuais* nos fragmentos que colocam em xeque a versão hegemônica a partir de uma reunião de vozes que estavam silenciadas.

Valorização das histórias “menores”

Uma das principais contribuições para romper a espiral do silêncio trazidas por Aleksievitch é a apropriação das histórias tidas como “menores” – as “ninharias de mulheres” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 22) –, sobretudo aquelas contadas pelas ex-combatentes mais simples que, na visão da autora, estariam menos influenciadas pelo discurso hegemônico masculino, se aproximando, portanto, com mais precisão da realidade. Ao trazer elementos tidos como corriqueiros da vida e do cotidiano no *front*, como a dificuldade das mulheres em conseguirem fardas e botas adequadas ao seu tamanho, o sofrimento pelo abatimento de um animal ou por ter que raspar o cabelo e as dificuldades de se lavar um casaco com sangue congelado em meio à neve, a jornalista liberta as vozes sobre uma parte da guerra desconsiderada pelo discurso hegemônico, que opta por esquecer que “mesmo na guerra mais da metade da vida é composta de afazeres banais” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 210).

É claro que as histórias do sofrimento da guerra contadas ao longo das décadas pelo ponto de vista masculino também estão presentes, com incontáveis mortes, cirurgias e amputações em meio ao fogo cruzado no *front*, emboscadas nas estradas, atentados com as minas terrestres, entre outros. A diferença é que as mulheres aqui também são protagonistas dessas narrativas (e não apenas enfermeiras zelosas). Assim como são protagonistas das tarefas cotidianas, atuando como “lavadeiras, cozinheiras, mecânicas, carteiras” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 210). Porém, como diferenciar as faces da guerra quando todas elas trouxeram sofrimento e silêncio às mulheres? Como optar por contar uma história em detrimento da outra em meio a tantas vozes emudecidas? Como escolher para qual pauta permitir a voz? É essa a primeira lição/contribuição da autora para o jornalismo de resistência à espiral do silêncio aqui proposto: não diferenciar o sofrimento a partir dos critérios objetivos do relato masculino, mas dar a todas as vítimas de barbáries direito de voz. “Como

chamar o pequeno de pequeno, e o grande de grande, quando um e outro são igualmente infinitos? Já faz tempo que não os diferencio” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 190).

Choques discursivos como parte da história

Outra contribuição da autora está na incorporação do discurso hegemônico como contraponto à sua própria narrativa. Isso é, ao invés de optar por contar apenas a história das mulheres, cedendo espaço exclusivo às vozes silenciadas, Aleksiévitich realiza um verdadeiro movimento dialógico, externando ao longo do texto os choques desses discursos femininos com a “versão oficial” propagada pelos homens e, também, pelas mídias hegemônicas. Essa estratégia permite ao leitor desvendar por si só os sofismos que marcam as narrativas masculinas da guerra, muitas delas já incorporadas no repertório das pessoas mais cultas através da acumulação, consonância e ubiquidade (mecanismos que, conforme mencionado, levam à formação da espiral do silêncio).

A estratégia da autora é importante uma vez que dentro de cada lar visitado por ela na URSS existiam pelo menos “duas guerras”. Uma exposta em quadros e medalhas nas paredes, motivo de relatos entusiasmados, e outra, silenciada frente o discurso dominante. E é estabelecendo esse choque de discursos que a autora desvela a razão principal da espiral do silêncio formada pelas narrativas do patriarcado: a guerra não era coisa de mulher, portanto, melhor seria – na visão imposta pelos homens – esquecer ou amenizar a participação feminina:

Para quem eu ia dizer que estava ferida, lesionada? Você experimenta dizer, depois quem vai lhe dar um emprego, quem vai casar com você? [...] No começo nós escondíamos, não usávamos nem as medalhas. Os homens usavam, as mulheres não. Os homens eram vencedores, heróis, noivos, a guerra era deles; já para nós,

olhavam com outros olhos. Era completamente diferente... Vou lhe dizer, tomaram a vitória de nós. Na surdina, trocaram pela felicidade feminina comum (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 156).

Nós, as garotas do *front*, já tínhamos aguentado o suficiente. E depois da guerra ainda tivemos mais uma guerra. Terrível também. Os homens de alguma forma nos largaram (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 388).

Convergência de elementos

Outro ponto forte da narrativa construída pela autora está na convergência de elementos factuais em diferentes relatos. Assim, em discursos de ex-combatentes que jamais se conheceram ou se encontraram surgem elementos narrativos comuns, que endossam a força de verdade do discurso. Nessa multiplicação de vozes femininas surgem novas faces de barbárie do horror da guerra, apresentando-se desde relatos sobre a ausência de menstruação e o embranquecimento precoce dos cabelos durante os anos no *front*; até os casos de violência contra as mulheres alemãs, com os estupros coletivos cometidos nas vilas ocupadas:

Eu me lembro... Claro, lembro de uma alemã estuprada. Ela estava deitada nua, com uma granada enfiada no meio das pernas... [...] Cinco jovens alemãs vieram falar com nosso comandante. Elas choravam. O ginecologista examinou: elas tinham feridas lá. Feridas rasgadas. Todas as calcinhas ensanguentadas... Tinham sido estupradas por toda a noite. Os soldados faziam fila... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 364-365).

Nuances do horror de uma guerra que – como todas as guerras – não teve vencedores, mas que não podia ser contada a partir

de um olhar feminino, afinal a denúncia de estupro, da humilhação sofrida pelas mulheres que participaram do *front* e de suas preocupações com “pormenores” poderiam “atrapalhar” o relato hegemônico masculino dos “vencedores”. Nessa toada, para não se dar qualquer chance de que alguma voz se levantasse afirmando o contrário, tratou-se de produzir pelas vias da indústria da cultura – não apenas na URSS, mas entre todos os Aliados – um relato épico (e masculino) da batalha, silenciando as vozes femininas.

Sabendo que o relato isolado de uma mulher faria pouca diferença frente todo o desserviço misógino já feito, Aleksievitch tratou de reunir centenas delas, sendo a construção de um discurso coletivo contra-hegemônico sua grande contribuição para estabelecer uma resistência ou mesmo quebrar de alguma forma espiral do silêncio, ainda que ao custo de longos anos. E isso, embora pareça pouco perante todo aparato dos *media*, já é uma conquista significativa para contestação da sociedade patriarcal, afinal “[...] é terrível lembrar, mas é mais terrível ainda não lembrar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 159).

Últimas considerações

O objetivo principal com esta obra foi sistematizar – ao meu modo – as principais trilhas para quem deseja estudar (do ponto de vista teórico) ou conhecer e praticar (como instrumento de sua práxis profissional) o jornalismo literário. Para isso, busquei reunir neste livro alguns dos principais nomes que têm se debruçado sobre o tema no Brasil e no mundo, trazendo contribuições de professores que possuem ampla trajetória na área, como Edvaldo Pereira Lima, Monica Martinez, Felipe Pena, Gustavo de Castro, Mark Kramer e John C. Hartsock. Também tentei reunir algumas das experiências narrativas mais notórias realizadas por meio do jornalismo literário, trazendo, sobremaneira, as contribuições dos estadunidenses do novo jornalismo, como Tom Wolfe, Truman Capote e Gay Talese; e de brasileiros situados em diferentes contextos, como Euclides da Cunha, Zuenir Ventura, Fernando Morais, Caco Barcellos e Eliane Brum. Mais do que trazer a minha leitura pessoal das obras, intencionei referenciar todas essas experiências a partir de pesquisadores que se debruçaram de forma mais detida sobre o trabalho de cada autor, a fim de externar caminhos possíveis para quem deseje de aprofundar em cada um deles.

De forma secundária, com este livro também objetivei delimitar o meu próprio conceito sobre jornalismo literário. Isso é importante, pois traz a minha contribuição – como pesquisador e jornalista – para uma tentativa de avanço no estado da arte. Ao fim, a minha

proposição guarda coerência com a minha própria formação como leitor da Teoria Crítica da Sociedade e estudioso de Walter Benjamin, ainda que, de forma mais ampla, também guarde grande aproximação com Filosofia da Linguagem de Mikhail Bakhtin. Logo, parece-me importante reafirmar aqui que, com esta obra, defendo a concepção de que podemos chamar de jornalismo literário toda prática contra-hegemônica que, rompendo com os limites do tempo e do espaço preconizados pelo jornalismo convencional, e se valendo de recursos e técnicas narrativas do jornalismo e da literatura, consegue costurar, dialogicamente e com uso da polifonia, histórias que são capazes de valorizar a experiência/*Erfahrung* da narrativa no sentido proposto por Walter Benjamin.

Ao fim, ao retomar nos dois últimos capítulos discussões já publicadas em periódicos sobre a obra de Svetlana Aleksiévitch, mirei, com este livro, marcar a minha posição de predileção, neste recorte de tempo, pelos estudos sobre a obra da autora bielorrussa, que, como já mencionado, representa com grande afinidade o conceito que busquei construir como definição possível para o jornalismo literário. Isso é importante não apenas por registrar, do ponto de vista histórico, as discussões que, desde 2015, venho tentando construir dentro da Ufes por meio de disciplinas (na graduação e pós-graduação), mas para estabelecer a presença de uma linha de pesquisa que busca estudar e discutir o jornalismo literário e a obra de Svetlana Aleksiévitch dentro do PósCom/Ufes e em meu grupo de pesquisa, o LPC CulTE/Fames.

Referências

ACUÑA, M. E. **Conceptos fundamentales:** posición occidental del sujeto teórico, tensiones sobre la idea biologicista de la mujer. Material do curso Introducción a las teorías feministas. Santiago: Universidad de Chile, 2019.

- ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **A dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALEKSIÉVITCH, S. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- ALEKSIÉVITCH, S. **O fim do homem soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.
- ALEKSIÉVITCH, S. **Vozes de Tchernóbil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- ALEXANDRE, J. C. **Uma genealogia da espiral do silêncio**: a expressão da opinião sobre as praxes acadêmicas. Covilhã: Lab-Com.IFP, 2018.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 277-326.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, M.; VOLÓSHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BARCELLOS, C. **Abusado**: o dono do Morro Santa Marta. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BARCELLOS, C. **Rota 66**: a história da polícia que mata. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: v. 1: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, W. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BENJAMIN, W. **Diário de Moscou**. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).
- BORGES, R. **Jornalismo literário**: teoria e análise. Florianópolis: Insular, 2013.
- BRUM, E. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- CAPOTE, T. **A sangue frio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASTRO, G. de. **Jornalismo literário**: uma introdução. Brasília, DF: Casa das Musas, 2010.
- CASTRO, G. de. **O enigma Orídes**. São Paulo: Hedra, 2015.
- CASTRO, G. de *et al.* Jornalismo literário, transdisciplinaridade e campo de complexidade: os saberes jornalístico-literários de João Guimarães Rosa. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, DF, v. 14, n. 3, p. 850-871, 2018.
- CAVALCANTI, D. de H. O jornalismo literário na América Latina: notas sobre um gênero fronteiro. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 11., 2020, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Realize Editora, 2020. p. 1-4.
- COSTA, C. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil – 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CUIAIS, P. B. P. **A grande reportagem**: o jornalismo literário de Zuenir Ventura. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- CUNHA, E. da. **Os Sertões**. São Paulo: Trê, 1984.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEMENECK, B. Gustavo de Castro: em busca do poema-reportagem. **Revista Observatório**, [s. l.], v. 4, n. 6, 2018.

- DOMINGUES, J. de M. **A ficção do novo jornalismo nos livros-reportagem de Caco Barcellos e Fernando Moraes**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- DUARTE, R. Esquematismo e semiformação. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 24, n. 83, p. 441-457, ago. 2003.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FIGUEIRA, J. A denúncia política na origem do *new journalism*: o caso pioneiro de Rodolfo Walsh. **Observatório (OBS) Journal**, [s. l], p. 172-191, 2019.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GALARÇA, S. L. da S. A sangue frio: jornalismo diversional em Truman Capote. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 16., 2015, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Intercom, 2015. p. 1-15.
- GONÇALVES, E. C. **Convergência de mídias**: uma análise da união de linguagens em notícias do Portal Uai. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- GONÇALVES, E. C. **Jornalismo como antifilosofia e a formação de indivíduos fascistas no golpe de 2016**. São Paulo: Dialética, 2022.
- GONÇALVES, E. C. **Jornalismo como antifilosofia e a formação de indivíduos potencialmente fascistas na sociedade excitada**: uma análise dos comentários sobre o golpe de 2016 em Veja e Carta Capital. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.
- GONÇALVES, E. C. Jornalismo literário em dois tempos: diálogos teórico-críticos entre Svetlana Aleksíevitch e Euclides da Cunha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA

- COMUNICAÇÃO, 46., 2023, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Intercom, 2023. p. 1-15.
- GONÇALVES, E. C. Literatura e ensino do jornalismo: uma experiência pedagógica histórico-crítica. In: DALVI, M. A. *et al.* (org.). **Literatura e educação: gêneros, políticas e propostas**. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2018. p. 110-118.
- GONÇALVES, E. C. Vozes femininas silenciadas: o jornalismo literário de Svetlana Aleksievitch como resistência à espiral do silêncio produzida pelo patriarcado. **Pauta Geral: Estudos em Jornalismo**, Ponta Grossa, v. 6, n. 2, p. 3-19, jul./dez. 2019.
- GONÇALVES, E. C.; LOUREIRO, R. Elaboração do passado e literatura como resistência: a negação determinada do jornalismo hegemônico na sociedade excitada. In: SERRANO, A. L. M. *et al.* (org.). **Literatura, biopolítica e indústria cultural do imperialismo norte-americano**. Vitória: PPGL/Ufes, 2019. v. 1, p. 49-56.
- GONÇALVES, E. C.; LOUREIRO, R. Limites entre jornalismo e literatura em A guerra não tem rosto de mulher, de Svetlana Aleksievitch: uma análise do narrador a partir do conceito benjaminiano de *Erfahrung*. **Via Atlântica**, [s. l.], n. 34, p. 193-210, 2018.
- HARTSOCK, J. C. **A history of American literary journalism: the emergence of a modern narrative form**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
- KONDER, L. Benjamin e o marxismo. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 165-174, jul./dez. 2003.
- KONDER, L. **Walter Benjamin: marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- KRAMER, M. Breakable rules for literary journalists. In: SIMS, N.; KRAMER, M. (ed.). **Literary journalism: a new collection of the best American nonfiction**. New York: Ballantine Books, 1995. p. 21-34.
- LIMA, E. P. **Jornalismo literário para iniciantes**. São Paulo: Edusp, 2014.

- LIMA, E. P. O jornalismo literário e a academia no Brasil: fragmentos de uma história. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 23, out. 2016.
- LIMA, E. P. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LIMA, E. P. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LIMA, E. P. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4. ed. Barueri: Manole, 2009.
- LIMA, F. Q. M. **Zuenir Ventura, jornalismo e testemunhos**: interpretações da cultura. 2017. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LONGHI, R. R.; WINQUES, K. The place of longform in online journalism: quality versus quantity and a few considerations regarding consumption. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, DF, v. 11, n. 1, p. 104-121, 2015.
- LÖWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARCHETTO, A. Vozes anônimas da União Soviética: o trajeto estilístico de Svetlana Aleksievitch. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO DA SBPJOR, 16., 2018, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: SBPJor, 2018.
- MARCONDES FILHO, C. **Ser jornalista**: o desafio das tecnologias e o fim das ilusões. São Paulo: Paulus, 2009.
- MARTINEZ, M. Edvaldo Pereira Lima: referência em jornalismo literário no Brasil. In: MORAIS, O. J. de et al. (org.). **Fortuna crítica da Intercom – Visionários**. São Paulo: Intercom, 2014. v. 5. p. 65-84.
- MARTINEZ, M. Jornalismo literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom)**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 21-36, 2017.
- MARTINEZ, M. **Jornalismo literário**: tradição e inovação. Florianópolis: Insular, 2016.

- MARTINEZ, M. **Jornalismo literário: um gênero em expansão. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom)**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 199-215, 2009.
- MARTINEZ, M. Reflexões sobre jornalismo literário e cotidiano. **Mídia e Cotidiano**, Niterói, v. 16, n. 1, p. 248-267, jan./abr. 2022.
- MARTINEZ, M. Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt, pioneira na cobertura de guerra no Brasil. **Sur le journalisme**, [s. l.], v. 13, p. 118-133, 2024.
- MARTINEZ, M. *et al.* Mapeamento do jornalismo literário como disciplina: regiões do Brasil. **INICIACOM: Revista Brasileira de Iniciação Científica em Comunicação Social**, São Paulo, v. 12, p. 59-69, 2023.
- MARTINEZ, M.; FERREIRA, A. L.; OLIVEIRA, M. Os outros nomes do jornalismo literário pelo Brasil – referenciais teóricos e práticos. **Revista Brasileira de Estudos da Mídia**, Natal, v. 1, p. 1-9, 2022.
- MARTINEZ, M.; HELLER, B. A guerra não tem rosto de mulher: Svetlana Aleksievitch reescreve a Segunda Guerra Mundial. **E-compós**, Brasília, DF, v. 23, p. 1-16, 2020.
- MARTINEZ, M.; LEWIS, M. Educators? Experiences teaching literary journalism in Brazil: a comparative study with international community. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom)**, São Paulo, v. 47, p. 1-15, 2024.
- MÉNDEZ, N. Feminismo, imprensa e poder no Brasil contemporâneo. **Métis: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 269-288, 2007.
- MENDONÇA, L. P.; CARDOSO, A. Z. O jornalismo literário em Eliane Brum: estudo das vozes nas colunas do site El País Brasil. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 18., 2017, Caxias do Sul. **Anais [...]**. Caxias do Sul: Intercom, 2017.

- MONTELLO, J. A origem de Os Sertões. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 8-19, jan./mar. 2002.
- MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORAIS, F. **Olga**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NIETZSCHE, F. **Escritos sobre educação**. São Paulo: Loyola; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2003.
- NOELLE-NEUMANN, E. **La espiral del silencio: opinión pública – nuestra piel social**. Barcelona: Paidós, 1995.
- OLIVEIRA, Â. P. S. **Os Sertões de Euclides da Cunha: uma (re)leitura estético-política da Guerra de Canudos**. 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- OLIVEIRA, É. A. Jornalismo e criação ficcional em Euclides da Cunha. **Revista Guará**, Vitória, v. 3, p. 90-98, jan./dez. 2013.
- OLIVEIRA, F. **Jornalismo científico**. São Paulo: Contexto, 2002.
- OLIVEIRA, I. C. **Jornalismo literário em pulsação social: Cidade partida de Zuenir Ventura**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2010.
- ORMANEZE, F. Edvaldo Pereira Lima: mentor de uma proposta transdisciplinar. **Revista Observatório**, [s. l.], v. 4, n. 6, 2018.
- PASSOS, M. Y. P.; ORLANDINI, R. A. Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do jornalismo literário. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 1, p. 75-96, 2008.
- PENA, F. Jornalismo literário como gênero e conceito. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília, DF. **Anais [...]**. Brasília, DF: Intercom, 2006a.
- PENA, F. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2006b.
- PENA, F. **Teoria do jornalismo**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- PEREIRA, N. G. **O (extra)ordinário da vida comum: literatura e jornalismo na obra A vida que ninguém vê, de Eliane Brum**. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2022.

- PINTO, M. O. O jornalismo como gênero literário. **Contexto:** Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da UERN, Mossoró, v. 3, n. 3, p. 59-72, jan./jul. 2008.
- REZENDE, M. J. Os Sertões e os (des)caminhos da mudança social no Brasil. **Tempo Social:** Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 201-226, nov. 2001.
- RIBEIRO, S. Feminismo: um caminho longo à frente. *In:* GALLEGOS, E. S. (org.). **O ódio como política:** a reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 130-137.
- RITTER, E. New Journalism: o livre amor entre o jornalismo e a literatura. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 1, n. 1, 2013.
- SANTOS, R. V. A obra de Euclides da Cunha e os debates sobre mestiçagem no Brasil no início do século XX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 237-254, 1998.
- SCHLESENER, A. H. Educação e infância em alguns escritos de Walter Benjamin. **Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 21, n. 48, p. 129-135, jan./abr. 2011.
- SILVA, D. S.; AZEVEDO, N. P. G.; FILGUEIRAS, A. A. Bela, recatada e do lar: uma análise discursiva das posições-sujeito da mulher na revista *Veja*. **Entretextos**, Londrina, v. 17, n. 1, p. 209-229, jan./jun. 2017.
- SODRÉ, M. **A narração do fato:** notas para uma teoria do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.
- SODRÉ, M.; FERRARI, M. H. **Técnica de reportagem:** notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.
- SOIHET, R. Sutileza, ironia e zombaria: instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela emancipação. *In:* MURARO, R. M.; PUPPIN, A. B. (org.). **Mulher, gênero e sociedade.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 99-111.
- TALESE, G. **Fama e anonimato.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TALESE, G.; LOUNSBERRY, B. **Writing creative nonfiction:** the literature of reality. New York: HarperCollins College, 1995.

- TERESA, M. **Biografia**: o jornalismo literário de Fernando Morais. Maceió: Edufal, 2011.
- TÜRCKE, C. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- VENTURA, Z. **1968**: o ano que não terminou. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- VENTURA, Z. **Chico Mendes**: crime e castigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VENTURA, Z. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WEINGARTEN, M. **A turma que não escrevia direito**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- WOITOWICZ, K. J. Imprensa feminista no contexto das lutas das mulheres: ativismo midiático, cidadania e novas formas de resistência. **Revista Ação Midiática**, Curitiba, v. 2, n. 1, 2012.
- WOITOWICZ, K. J. Páginas que resistem – a imprensa feminista na luta pelos direitos das mulheres no Brasil. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 6., 2008, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: Alcar, 2008.
- WOLFE, T. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- XAVIER, B. G. *et al.* Fragmentos benjaminianos e quatro caminhos para a pesquisa em educação: experiência, infância, arte e poder. **Pró-Discente**: Caderno de Produção Acadêmico-Científica, Vitória, v. 22, n. 2, p. 64-90, jul./dez. 2016.

Sobre o autor

Emerson Campos Gonçalves é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (PósCom/Ufes) e professor titular de Letras e Linguística na Faculdade de Música do Espírito Santo (Fames). É doutor em Educação (PPGE/Ufes) e mestre em Estudos de Linguagens (Posling/Cefet-MG), com pós-doutorado em Letras (PPGL/Ufes). É bacharel em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo (PUC Minas) e licenciado em Letras com habilitação em Português (Ifes/UAB). É líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) *Laboratório de Pesquisa Crítica em Cultura, Tecnologia e Educação (LPC CulTE/Fames)*. Desenvolve pesquisa nas áreas da Comunicação Social e da Educação, sempre com mediação da Teoria Crítica da Sociedade. É autor dos livros *Jornalismo como antifilosofia e a formação de indivíduos fascistas no golpe de 2016* (Editora Dialética, 2023); *Convergência infinita de mídias: um manual para não jogar seu conteúdo jornalístico no lixo* (Editora Oyá, 2020) e *A morte do jornalista: causos poéticos* (Edição independente, 2020). Pela Edufes, foi um dos organizadores da obra *Educação, experiência e formação estética: diálogos com a teoria crítica da sociedade* (2022), publicada na Coleção Pesquisa Ufes I.

Índice remissivo

D

dialogismo 27-28

E

Erfahrung 13, 17, 49, 53-54, 57-59,

84-85, 87, 89, 92, 96, 115, 119

Erlebnis 13, 57-59, 85

espiral do silêncio 15, 17, 98-103, 105,

107, 109-111, 113, 116, 119

G

gênero 6, 16, 18, 21-25, 27-31, 34-35,

42, 47, 52, 73, 76, 79-80, 87, 98-99,

102, 105-106, 108, 117, 122-123

J

jornalismo

convencional 29, 48, 51, 53-54, 64,

115

hegemônico 16, 31, 102, 119

literário 6, 16-22, 25-29, 31-44,

47-54, 60-61, 66, 71, 73-77,

80-81, 83-84, 87, 96-98, 100, 106-

109, 114-115, 117, 119-122, 124

N

narrativa 13-17, 19, 22, 24-26, 40,

42-44, 46, 48-49, 51-54, 57, 60-61,

65-68, 70-72, 74, 76-77, 81-82,

85-86, 88, 90-93, 96, 100, 107-109,

111-112, 115, 123

S

Sociedade excitada 86, 124

