



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

AMANDA TAVARES DE MELO DINIZ

**O QUE É UM AUTOR NA REPORTAGEM: diálogos entre ética, singularização e
pontos de vista no discurso jornalístico**

Recife
2019

AMANDA TAVARES DE MELO DINIZ

O QUE É UM AUTOR NA REPORTAGEM: diálogos entre ética, singularização e pontos de vista no discurso jornalístico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Área de concentração: Mídia, Linguagens e Processos Sociopolíticos.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Isaltina Maria de Azevedo de Mello Gomes

Recife

2019

AMANDA TAVARES DE MELO DINIZ

O QUE É UM AUTOR NA REPORTAGEM: diálogos entre ética, singularização e pontos de vista no discurso jornalístico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 27/02/2018

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Isaltina Maria de Azevedo de Mello Gomes (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luiz Marcelo Robalinho Ferraz (Examinador externo)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Para e com Lígia, Carlos e Bernardo.

AGRADECIMENTOS

Não escrevo essas linhas sozinha: a verdade é que estou rodeada de afetos e de uma rede humana e institucional que tornou esse trabalho possível. Como toda produção discursiva, penso que essa dissertação é também fruto dos vários encontros e diálogos que travei ao longo dos anos, em diversos momentos. Essa é, portanto, uma construção intersubjetiva, feita por mim e por tantas outras pessoas que me inspiram, apoiam e desafiam nos mais variados sentidos. Quero, por isso, demonstrar meu reconhecimento e gratidão:

A Isaltina Gomes, orientadora que me acompanhou durante os dois anos do mestrado e enriqueceu essa dissertação com tanta generosidade e competência. Obrigada pelas opiniões pertinentes e pelo olhar crítico essenciais à elaboração desse trabalho;

A Cristina Teixeira e Marcelo Robalinho, por terem aceitado compor a minha banca de defesa e por se disporem a contribuir com este trabalho e com minha formação enquanto pesquisadora;

A Thiago Soares, por ter aceitado participar de minha banca de qualificação e por ter me orientado no Estágio-docência. Agradeço pelas trocas supervaliosas, pelos conselhos e pela confiança que sempre teve em mim como aluna, pesquisadora e professora;

À Fundação de Amparo à Ciência e à Tecnologia do Estado de Pernambuco (Facepe), pela bolsa de pesquisa concedida, a qual permitiu que eu me dedicasse integralmente a esse trabalho, com toda a imersão e o tempo necessários;

Aos funcionários do PPGCOM Cláudia Romeira, Roberta Bacelar e Zé Carlos Silva, pela convivência, pela gentileza e pelas ajudas diversas que me deram durante o mestrado. Quero agradecer também aos professores Alfredo Vizeu, Heitor Rocha e Karla Patriota por compartilharem comigo seu tempo, suas reflexões e ensinamentos;

A Lígia e Carlos, estrelas da vida inteira, pelo amor, presença e incentivo constantes. Vocês são a maior e melhor parte de mim. Agradeço especialmente por semearem em mim, desde pequena, a paixão pelas palavras e pelo conhecimento, sempre reservando espaço nas prateleiras da casa para meus livros, bloquinhos e cadernos;

A Bernardo, o leitor mais bonito e atento destas páginas, por ser meu companheiro neste e em outros percursos: fé cega no meu potencial, faca amolada nas colocações certas que teceu sobre esse trabalho. Agradeço também pelas sugestões musicais e pelas incontáveis sessões de terapia ao telefone, perseguindo estrelas ou dividindo uma cerveja nas noites de folga;

A Isadora, extensão de minha consciência, amiga há quase 20 anos, pelo apoio e pela simbiose de sempre. Obrigada também pelos sorvetes de emergência (e pelos sem nenhum motivo específico) e por nunca me deixar esquecer quem sou e quem quero ser;

Às amigas queridas Laura, Marina e Rafaela, pela força, pela inspiração e por se fazerem – cada uma a seu modo – tão presentes ao longo desses dois anos de mestrado;

Aos amigos Caio, Renata e Renato, pelas risadas, aprendizados e salas de aula compartilhados. Por dividirem comigo os pesos literais e metafóricos desse processo tão intenso que é o mestrado. Admiração e carinho imenso por cada um de vocês;

Aos alunos de Jornalismo e de Letras que dividiram comigo as aulas de Jornalismo Literário, disciplina que tive a alegria de ministrar no Estágio-docência, pela beleza e potência de nossas trocas e por me darem a certeza de que sala de aula é revolução;

Às amigas e amigos todos pela torcida, pelas várias ajudas, e, sobretudo, por entenderem minhas ausências durante o período de elaboração da dissertação.

RESUMO

Campo historicamente associado à representação simbólica do real, o jornalismo alicerçou suas práticas nos procedimentos da objetividade, precisão e da primazia do factual. Essa orientação cientificista, inspirada pela corrente positivista, defende o apagamento das marcas de subjetividade nos textos jornalísticos. Sabemos, contudo, que onde há discurso, há pontos de vista, há formas singulares de enxergar os acontecimentos. Sendo assim, nosso objetivo é investigar como o jornalista se singulariza enquanto autor na reportagem, conciliando os códigos da escrita jornalística com o caráter ético e irrepitível de sua expressão. Como referenciais teóricos, mobilizamos os estudos de Foucault (2001), Bakhtin (2003), Amorim (2008) e Maingueneau (2008). Argumentamos que a autoria se manifesta no discurso jornalístico por meio de certas modulações, de estratégias discursivas que legitimam a fala e a imagem do autor perante o público. A partir disso, discutimos como o exercício da autoria influencia as propriedades temáticas, estilísticas e composicionais da reportagem, possibilitando o aparecimento do gênero reportagem de autor. Nas análises, articulamos essas duas perspectivas: primeiramente, verificamos a aplicabilidade das hipóteses de autoria às atuações profissionais de três repórteres: Daniela Arbex, Fabiana Moraes e Natália Viana, autoras das obras *Holocausto Brasileiro*, *O nascimento de Joicy* e *São Gabriel e seus demônios*, respectivamente. Em seguida, analisamos como cada texto apresenta as características da reportagem de autor, a partir de um diálogo entre as contribuições de Bakhtin (2003), Fiorin (2011) e Kramer (1995).

Palavras-chave: Autoria. Jornalismo. Reportagem. Gêneros do discurso. Ética.

ABSTRACT

Professional field historically related to the symbolic representation of reality, journalism based its practices on the procedures of objectivity, accuracy and the primacy of the factual. This scientific orientation, inspired by the ideals of Positivism, argues for the erasure of subjectivity marks on journalistic texts. It's well-known, however, that where exists discourse, exist also points of view, singular ways of seeing events. Thus, our objective is to understand how a journalist singles out as an author in the reportage, reconciling the codes of journalistic writing with the ethical and unrepeatable character of his expression. As theoretical foundation, we employ the studies of Foucault (2001), Bakhtin (2003), Amorim (2008) and Maingueneau (2008). We argue that authorship manifests itself in journalistic discourse through some modulations, some discursive strategies to make the speech and the image of the author legitimate among its public. Next, we discuss how the exercise of authorship influences the thematic, stylistic and formal properties of the reportage, making possible the appearance of a genre we called "the author's reportage". In our analysis, we associate these two perspectives: at first, we verified the applicability of the authorship's hypothesis to the work of three reporters: Daniela Arbex, Fabiana Moraes and Natália Viana, authors of *Holocausto Brasileiro*, *O nascimento de Joicy* and *São Gabriel e seus demônios*, respectively. Then, we examined how each text shows the characteristics of the genre the author's reportage, based on a dialogue between the researches of Bakhtin (2003), Fiorin (2011) and Kramer (1995).

Keywords: Authorship. Journalism. Reportage. Speech genres. Ethics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Publicação 1 no perfil de Daniela Arbex	111
Figura 2 – Publicação 2 no perfil de Daniela Arbex	112
Figura 3 – Publicação 1 no perfil de Fabiana Moraes.....	118
Figura 4 – Publicação 2 no perfil de Fabiana Moraes	127
Figura 5 – Publicação 1 no perfil de Natália Viana.....	131
Figura 6 – Publicação 2 no perfil de Natália Viana	134

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	A AUTORIA E A CONSTRUÇÃO SOCIODISCURSIVA DE SI MESMO: DIÁLOGOS ENTRE ÉTICA, DISCURSO E PONTOS DE VISTA.....	18
2.1	A TESE INTENCIONALISTA: “DIZE-ME O QUE TU PENSAS, QUE TE DIREI QUEM ÉS”.....	18
2.2	“QUE IMPORTA QUEM FALA?”: BARTHES E O DESAPARECIMENTO DO AUTOR.....	20
2.3	AUTORIA E DISCURSO: ALGUNS ENTRECRUZAMENTOS.....	23
2.3.1	Autoria como posição discursiva: a função autor.....	23
2.3.2	O autor na atividade estética: a concepção bakhtiniana de autoria.....	26
2.3.2.1	A exotopia na criação autoral.....	29
2.3.3	O <i>ethos</i> e a construção discursiva de si mesmo: o repórter-autor.....	32
2.4	UM OUTRO OLHAR: AS HIPÓTESES DE AUTORIA.....	36
2.4.1	A autoria como posição sociodiscursiva.....	38
2.4.2	A autoria como exercício da responsabilidade ética do jornalista.....	41
2.4.3	A manifestação extensiva da autoria.....	43
2.4.4	A autoria se apoia em uma atitude exotópica.....	50
3	A REPORTAGEM DE AUTOR: GÊNERO, CARACTERÍSTICAS E INTERCÂMBIOS TEXTUAIS.....	53
3.1	AUTORIA E ASSINATURA NO JORNALISMO: DIÁLOGO POSSÍVEL.....	53
3.2	POR UM JORNALISMO DE FRONTEIRA: O APORTE DO JORNALISMO LITERÁRIO.....	56
3.3	OS GÊNEROS DO DISCURSO.....	58
3.3.1	Conteúdo temático.....	60
3.3.1.1	Conteúdo temático X assunto do texto: algumas distinções.....	61
3.3.2	O estilo.....	64
3.3.3	Construção composicional.....	67
3.4	AS CARACTERÍSTICAS SOCIODISCURSIVAS DA REPORTAGEM DE AUTOR.....	70
3.4.1	Imersão no mundo dos sujeitos.....	70
3.4.2	Foco nas histórias de vida de pessoas comuns.....	74
3.4.3	Responsabilidade ética: o cuidado de si e do outro.....	79

3.4.4	Voz autoral.....	82
3.4.5	O discurso da reportagem de autor dialoga com a produção autoral extraobra.....	84
3.4.6	Dimensão estética.....	88
4	AUTORIA, SINGULARIZAÇÃO E OS EMBATES ENTRE AS VOZES NO DISCURSO JORNALÍSTICO.....	92
4.1	METODOLOGIA.....	92
4.2	DO MUNDO DA TEORIA AO MUNDO DA VIDA: APRESENTAÇÃO DAS REPORTAGENS.....	93
4.2.1	Uma história da loucura: a exclusão social e discursiva do “louco” em <i>Holocausto Brasileiro</i>	94
4.2.2	Tornando-se mulher: diálogos entre corpo, discurso e identidade em <i>O nascimento de Joicy</i>	98
4.2.3	“O diabo na rua, no meio do ‘redemunho’”: vozes, crenças e adoecimento coletivo em <i>São Gabriel e seus demônios</i>	100
4.3	O QUE É UM AUTOR NA REPORTAGEM? HIPÓTESES DE AUTORIA E SINGULARIZAÇÃO NO DISCURSO JORNALÍSTICO.....	103
4.3.1	“O resgate da história para construir memória”: singularização pela imersão na pauta e por criar um relato plurivocal de um evento histórico.....	103
4.3.2	“O subjetivo com elemento político”: singularização pela incorporação das subjetividades à reportagem e pelo ativismo.....	113
4.3.3	“Jornalismo inovador, inspirador e independente”: singularização pela abordagem multimídia de temas ligados ao interesse público e pelo ativismo em prol do jornalismo digital independente.....	129
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
	REFERÊNCIAS.....	149

1 INTRODUÇÃO

Estocolmo, Suécia, dezembro de 2015. A jornalista bielo-russa Svetlana Aleksievitch recebe o Prêmio Nobel de Literatura, a mais tradicional distinção concedida a um autor dentro do campo literário. Existente desde 1901, o Nobel premia a obra completa de determinado escritor, suas produções mais importantes, sua forma de enxergar o mundo, seu estilo e, logicamente, suas contribuições para o cenário literário internacional. Como justificativa para a premiação de Aleksievitch - uma escritora de não ficção, o que a diferencia da maioria dos laureados com o prêmio¹ - a Academia Sueca argumentou que suas obras são “um monumento ao sofrimento e à coragem no nosso tempo” (ACADEMIA SUECA, 2015, s/p, tradução nossa²).

No discurso de aceitação do referido prêmio, a jornalista endossou o caráter histórico e coletivo de seus escritos, alegando que o seu trabalho é resultado de uma *construção intersubjetiva da realidade*, de uma reunião de centenas de vozes ouvidas por ela ao longo de quase quarenta anos de atuação profissional (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370). Transitando entre jornalismo, literatura, política e história, a repórter lançou uma pertinente provocação aos membros da Academia Sueca:

¹ A relação completa dos 116 vencedores do Prêmio Nobel de Literatura pode ser consultada no próprio site da premiação. Disponível em: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/

² “The Nobel Prize in Literature for 2015 is awarded to the Belarusian author Svetlana Alexievich ‘for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time’.” Disponível em: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/press.pdf

Sempre me atormentou o fato de que a verdade não se sustenta num só coração, num só espírito. Que ela é de algum modo fragmentada, múltipla, diversa e dispersa pelo mundo [...] O que eu faço? Recolho sentimentos, pensamentos, palavras cotidianas. Reúno a vida do meu tempo. O que me interessa é a história da alma. A vida cotidiana da alma [...] Ouvi mais de uma vez e ainda ouço que isso não é literatura, que é documento. Mas o que é literatura hoje? Vivemos mais rápido do que antes. O conteúdo rompe a forma. Ele a quebra e a modifica. Tudo extravasa das margens: a música, a pintura e, no documento, a palavra escapa aos limites do documento. Não há fronteiras entre o fato e a ficção, um transborda o outro. Mesmo a testemunha não é imparcial. Ao narrar, o homem cria, luta com o tempo assim como o escultor com o mármore. Ele é um ator e um criador. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 372-3)

Esse posicionamento da jornalista é relevante para a discussão que aqui iniciamos porque inter-relaciona alguns aspectos fundamentais para a nossa concepção de autoria na reportagem. O primeiro deles diz respeito ao trabalho do repórter – e, no presente caso, do(a) escritor(a) cuja atuação está alicerçada em práticas jornalísticas - enquanto sujeito capaz de representar discursivamente os acontecimentos do cotidiano a partir de um viés coletivo inscrito “no grande diálogo da vida vivida” (BAKHTIN, 1993).

Observamos, nesse sentido, a preocupação de Aleksiévitch com “a vida do seu tempo”, com “a história omitida”, contada a partir dos múltiplos pontos de vista das testemunhas que participaram dos acontecimentos, coadunando-se com a visão de Tuchman (1983, p. 221) de que “a notícia não espelha a sociedade, mas ajuda a constituí-la como fenômeno social compartilhado”. Essa visão de narrativa jornalística como uma elaboração intersubjetiva reforça a visão bakhtiniana de que

o tema do sujeito que fala tem um peso imenso na vida cotidiana. É suficiente prestar atenção e refletir nas palavras que se ouvem por toda parte para se afirmar que no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de parcialidade). (BAKHTIN, 2002, p.140).

Nesse excerto, Bakhtin aponta para o fato de que qualquer sujeito que fala nas interações do dia a dia o faz em grande medida a partir da retomada do(s) discurso(s) do(s) outro(s), o que é especialmente verdade quando se trata de jornalismo, uma atividade de natureza sociodiscursiva relacionada à realidade concreta das pessoas e às estruturas sociais de que elas fazem parte.

Sabemos, no entanto, que, para desempenhar esse papel de forma legítima e mercadologicamente rentável, o jornalismo estruturou suas leis de funcionamento na cartilha

positivista da objetividade, da primazia do factual, da clareza e da concisão. Essas diretrizes passaram a nortear o que Edvaldo Pereira Lima (2009, p. 23) definirá como a “fórmula básica de comunicar: a notícia, que se transforma, em termos sistêmicos, no catalisador do sistema jornalismo”.

É preciso reconhecer, contudo, que o edifício filosófico em que está alicerçada a ideia de uma objetividade absoluta, constituída prioritariamente por fórmulas assépticas que estruturaram o “sistema jornalismo”, já apresenta algumas rachaduras. Em poucas palavras, esse fenômeno pode ser explicado por duas razões: i) pela crise institucional e financeira vivenciada pelo jornalismo contemporâneo, potencializada pela modernização e popularização das novas tecnologias da informação e comunicação (TICs); ii) pelos duros golpes que a noção de “neutralidade” jornalística vem sofrendo nesses séculos XX e XXI. Não faz parte do escopo deste trabalho analisar a primeira questão, a qual já vem sendo amplamente pesquisada dentro da Academia³ nos últimos anos. Interessa-nos seguir a direção mencionada no segundo ponto: a partir dessas fissuras nos modelos cristalizados de se fazer jornalismo, queremos pensar em *modos alternativos de olhar* e de representar discursivamente os acontecimentos dentro do campo jornalístico.

Esse direcionamento central de nossa pesquisa nos impele a retomar o discurso de Aleksiévitich, com foco sobre a atuação do homem enquanto “ator e criador” em seu fazer narrativo, destacando o trabalho de um *sujeito ativo*, que age na e sobre a realidade a partir de um olhar único, singular: o autor. Todavia, não podemos esquecer que grande parte daquilo que se diz é, como vimos, o discurso de outras vozes sociais reelaborado na fala do autor, o que o coloca como um produtor de sentidos que atua sempre “em relação com os sujeitos-fontes de informação e os sujeitos fruidores de informação” (MEDINA, 1991, p. 196). Isso nos faz refletir sobre o potencial criador do repórter não como uma subjetividade autônoma, mas como alguém imerso no caldo cultural do seu tempo:

O homem é um ser que predomina e compreende o mundo simultaneamente e, nessa medida, transforma a si mesmo e amplia o seu universo. A comunicação está no âmago da atividade prática coletiva, da produção social do conhecimento que emana dessa atividade e, ao mesmo tempo, a pressupõe. Portanto, está no âmago da produção histórica da sociedade e da autoprodução humana (GENRO FILHO apud MEDITSCH, 2010, p.36).

A partir desse contato permanente com as demais vozes sociais, o sujeito-jornalista escreve suas narrativas e se inscreve no real, singularizando-se enquanto criador que expressa

³ Cf. ANDERSON, C. W; BELL, Emily; SHIRKY, Clay (2013); JENKINS (2009); LACERDA (2016).

suas intenções discursivas por meio de um trabalho ético e consciente sobre as ferramentas discursivas de que dispõe. Aprofundando essa discussão, nosso trabalho pensará o exercício da autoria no discurso jornalístico, mais precisamente no gênero reportagem de autor, que apresenta características temáticas, estilísticas e composicionais próprias, conforme discutiremos ao longo da dissertação.

Com isso, queremos refletir sobre uma produção jornalística que, sem abrir mão das técnicas de apuração e redação que asseguram a legitimidade e a relevância das informações publicadas, possa abrir-se a uma atuação mais autônoma do repórter, em que traços de sua subjetividade não sejam apagados e, sim, incorporados às narrativas que ele constrói. Isso, claro, deve estar apoiado em uma postura ética e em elementos cronotópicos⁴ que relacionem o jornalista à vida de seu tempo, às demandas intelectuais e políticas da época em que vive, ainda que recrie acontecimentos do passado.

Entendemos que o trabalho do repórter sempre precisará articular elementos de ordem social, cultural, espaço-temporal, axiológica e, principalmente, relacional, considerando o outro em sua integralidade e a igualmente partir de seu *lugar único no mundo* (BAKHTIN, 2003). Precisar dialogar, também, com outras esferas do conhecimento como a literatura, a história, o cinema e algumas tecnologias da informação e da comunicação para buscar uma compreensão mais profunda e humanizada da realidade, capaz de romper com enquadramentos midiáticos estereotípicos e reducionistas.

Esse e outros diálogos teóricos serão travados ao longo de toda a dissertação, cujo percurso conceitual e analítico será organizado em três capítulos. No primeiro, sobrevoamos algumas importantes perspectivas sobre a autoria ao longo da história, visando refletir sobre como as transformações artísticas e sociais influenciaram a maneira de enxergar a figura do autor nos textos escritos. Como referenciais teóricos, mobilizamos as contribuições de Compagnon (1999), Foucault (2001), Bakhtin (2003) e Amorim (2008) para reconstruir uma breve linha do tempo da autoria. Empregamos, também, os estudos de Mainueneau (2008) sobre o *ethos* para inscrever a atuação do autor em um registro sociodiscursivo.

Em seguida, com bases nessas leituras e em nossos objetos de pesquisa, propusemos algumas hipóteses de manifestação da autoria dentro da reportagem. Tais hipóteses geralmente coexistem umas com as outras, podendo expressar-se em maior ou menor grau em cada reportagem de autor. São elas:

⁴ No que toca à dimensão espaço-temporal ou cronotópica dos discursos, explica Amorim (2008, p. 105) que “o conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem”.

- i) A autoria é uma posição sociodiscursiva;
- ii) A autoria pressupõe a responsabilidade ética do jornalista;
- iii) A autoria pode se manifestar de forma extensiva;
- iv) A autoria se apoia em uma atitude exotópica.

Levantadas essas hipóteses, passamos ao segundo capítulo da dissertação, em que buscamos estabilizar – nos termos em que se pode estabilizar algo tão dinâmico quanto os gêneros do discurso – o gênero reportagem do autor, no qual essas modulações de autoria podem ser verificadas. Para tal, utilizamos como pilares teóricos os estudos de Bakhtin (2003) e de Fiorin (2011) sobre os elementos constitutivos dos gêneros do discurso – conteúdo temático, estilo e construção composicional –, articulando-os, primeiramente, à reportagem “tradicional” e, em seguida, à reportagem de autor, detentora de estruturas composicionais próprias. Investigamos essas propriedades à luz dos trabalhos de Kramer (1995), Lima (1998; 2009) e Martinez (2016), relacionando-as também às hipóteses de autoria pensadas no Capítulo 1.

Se, nos termos de Bakhtin (1993 apud FARACO, 2009, p. 18), o dualismo entre o mundo da teoria - “o mundo do juízo teórico” - e o mundo da vida – “o mundo da historicidade viva” - só pode ser superado “quando se subsumir a razão teórica na razão prática, entendida esta como a razão que se orienta pelo evento único do ser e pela unicidade de seus atos efetivamente realizados” (BAKHTIN, 1993 apud FARACO, 2009, p. 19), nosso esforço teórico precisa amparar-se na análise de um material discursivo concreto, único, inscrito no mundo da vida: o nosso *corpus*. Assim, no terceiro capítulo aplicaremos as características da reportagem de autor e as modulações de autoria propostas no Capítulo 1 às três reportagens que compõem o nosso objeto de estudo: *Holocausto Brasileiro*, *O nascimento de Joicy* e *São Gabriel e seus demônios*, de autoria de Daniela Arbex, Fabiana Moraes e Natália Viana, respectivamente.

Com isso, nossa pesquisa se lança à persecução de dois objetivos que se complementam, atuando de forma sinérgica: i) pensar em como a atuação autoral do repórter permite a estabilização do gênero *reportagem de autor* e observar como as suas características aparecem dentro das três reportagens aqui estudadas; ii) entender como as hipóteses de autoria propostas se aplicam ao trabalho de cada uma das jornalistas, isto é, como cada uma delas se singulariza enquanto autora dentro do discurso jornalístico, mais precisamente dentro da reportagem.

É importante esclarecer que nossa ideia não é inaugurar um novo gênero do discurso à parte da expressão jornalística clássica. O que intentamos, com esta dissertação, é pensar em como os pilares já consolidados do jornalismo e da reportagem se reconfiguram a partir do contato com outras subjetividades e com esferas da cultura humana para produzir outras expressões, outros formatos, sem perder sua essência, nem se descaracterizar. Partilhando da concepção de Bakhtin citada por Fiorin (2011, p. 100) de que “novos modos de ver e de conceituar a realidade implicam o aparecimento de novos gêneros e a alteração dos já existentes”, queremos pensar em um outro modo de organização discursiva, uma variação dentre as tantas possíveis em um campo tão complexo quanto o jornalístico.

O resultado consubstancia, acreditamos (e esperamos), uma contribuição para refletir sobre formatos alternativos de reportagem em que se destaque o trabalho do jornalista-autor enquanto “princípio de organização discursiva” (FOUCAULT, 2001), enquanto uma posição sociodiscursiva a partir da qual os discursos se encadeiam para produzir determinados efeitos de sentido. Outro traço marcante desses textos é a atuação do autor para além das margens de uma obra específica, estendendo o seu discurso e inserindo-o em um contínuo diálogo com diversos discursos circulantes.

Acreditamos que discutir expressões alternativas para a prática da reportagem adquire uma importância ainda maior frente à onda conservadora que ascende no horizonte das democracias contemporâneas. Isso porque, ao recriar os acontecimentos a partir de uma atitude exotópica em relação aos “retratos” que elabora de seus personagens, o repórter-autor confere espaço e visibilidade a grupos sociais historicamente alijados da cobertura midiática, inserindo-os na pauta do debate coletivo. Tal movimento contribui para democratizar – ainda que de forma isolada - o tratamento jornalístico das diversas subjetividades que integram o nosso tecido social.

2 A AUTORIA E A CONSTRUÇÃO SOCIODISCURSIVA DE SI MESMO: DIÁLOGOS ENTRE ÉTICA, DISCURSO E PONTOS DE VISTA

2.1 A TESE INTENCIONALISTA: “DIZE-ME O QUE TU PENSAS, QUE TE DIREI QUEM ÉS”

Para alguns estudiosos da teoria literária, como Compagnon (1999), o tema da autoria é um dos aspectos mais relevantes e controversos da história das letras. Com efeito, as tensões entre autor e texto, intenção e ação e entre o autor e a sua responsabilidade sobre o que escreve extrapolaram o domínio da literatura e se fizeram centrais nos discursos filosófico, jurídico e linguístico ao longo dos séculos.

De acordo com Compagnon, o debate em torno da questão do autor remonta aos tempos da retórica clássica, em que filósofos como Platão e Aristóteles estabeleceram uma “distinção pragmática entre intenção (*intentio*) e ação (*actio*)” (1999, p. 53) ou, em outras palavras, entre as ideias em si mesmas e as palavras empregadas para expressá-las. Essa separação delimitou fronteiras bem marcadas entre, de um lado, o pensamento e a vontade do autor e, de outro, aquilo que ele executa materialmente, a “corporificação” de suas ideias.

Segundo essa tradição teórica - dominante no universo da criação verbal até o século XIX -, um texto deve ser interpretado à luz da *intenção do autor*, pois ela

é o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se o sentido literário. Seu resgate é, ou pelo menos foi por muito tempo, o fim principal ou mesmo exclusivo da explicação de um texto. Segundo o preconceito corrente, o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer (COMPAGNON, 1999, p. 49).

Esse olhar sobre a relação entre o autor e o significado de sua obra permite concluir que, para os adeptos dessa concepção, o sentido de um texto repousa em sua *origem*, no lugar de onde ele parte para ser materializado em um código escrito: o autor. Ora, se é assim, o autor acumula, em seu trabalho criativo, duas funções: conceber uma obra a partir de seus pensamentos, de seu repertório intelectual e de suas intenções, conferindo-lhe sentido(s) e legitimidade, e efetuar escolhas discursivas e estilísticas para concretizá-los.

Como corolário disso, consolidou-se o que Zilberman (2000) chamou de “hipertrofia do autor”, na qual o escritor “passa a constituir o elemento mais valorizado do sistema literário”, sedimentando a ideia de que o nome do autor se sobrepõe à sua própria obra e atribuindo a ele plena responsabilidade sobre os sentidos que o seu texto engendra. Para a autora, essa supervalorização do escritor foi fomentada pela profissionalização da indústria

gráfica e o fortalecimento da noção capitalista de “propriedade intelectual”. Isso porque, para receber os proventos da circulação de sua obra - bem como ampliar seu capital econômico e social -, o autor tinha de ser identificado, tinha assinar sua própria produção.

Mais tarde, essa ideia de propriedade intelectual também ganhará contornos jurídicos, uma vez que o autor passa a poder ser responsabilizado civil e penalmente pelo que publicar, bem como a ser indenizado pelo uso indevido de sua obra. Esse aspecto legal da autoria também corrobora a ênfase dada à figura do autor na sociedade burguesa, na medida em que, de um lado, regulamenta os vínculos entre autor, obra, leitor(es), reproduções e interpretações possíveis e, do outro, protege suas ideias e seu patrimônio contra a apropriação por terceiros.

Tal visão, contudo, não escapa a algumas críticas. Essa hipertrofia do autor confere a ele o *status* de centro único de criação e organização discursiva e achata o papel do leitor no processo de exegese e de produção de sentidos em um texto. Instaura-se, assim, uma relação unívoca e verticalizada entre os interlocutores, indo de encontro ao caráter dialógico da linguagem, ao “entendimento de que qualquer desempenho verbal é constituído numa relação, numa alternância de vozes” (MARCHEZAN, 2008, p. 117).

De fato, a comunicação entre os sujeitos se processa por uma via de mão dupla, por uma troca que ocorre no horizonte intersubjetivo entre pontos de vista, o que inviabiliza a tese monológica de que apenas um dos participantes da relação de comunicação – o autor – produz significados enquanto o outro – o leitor - os assimila passivamente, sem executar nenhum gesto de compreensão e/ou de resposta.

Em segundo lugar, imaginar que os sentidos de um texto se constroem somente em um dos polos da situação de comunicação – o do escritor, da pessoa que fala -, restringiria consideravelmente as possibilidades de interpretação da obra e dissolveria o caráter polissêmico dos enunciados concretos, que são o lugar em que as palavras e as unidades da língua adquirem vida, dinamismo e significado, ou nos termos de Bakhtin, onde é “gerada a centelha da expressão” (2003, p. 292). Se a perspectiva vertical autor-leitor se aplicasse na prática, o autor seria o “dono” do sentido, o detentor de todas as suas significações possíveis e a interpretação de uma obra jamais poderia ser ressignificada, refutada ou entendida de outra maneira por quem a lê.

O incômodo gerado pelo teor monológico e restritivo dessa supervalorização do autor não se esgota nas linhas anteriores. A bem da verdade, a visão maniqueísta de um autor todo-poderoso cujas intenções determinam integralmente o significado de suas obras falando para um leitor passivo, que não desempenha função alguma no processo de construção de sentidos, foi duramente criticada ao longo do século XX.

Uma das mais veementes críticas a essa concepção veio da vanguarda literária do Nouveau Roman, que alcançou considerável sucesso na França, nos anos 1950 e 1960. Essa corrente era herdeira direta do Antirromance, que afastava de sua prosa alguns elementos considerados estruturais na narrativa romanesca clássica, como a progressão temporal, os personagens e até mesmo a figura do narrador. Inspirada pelas obras de escritores como Proust, Beckett, Valéry e Mallarmé, a atuação desse movimento literário deslocava o foco que recaía sobre a pessoa do autor para o código escrito, para “a maquinaria da linguagem, como se ela estivesse dissociada dos sujeitos que a usam (e são constituídos por ela)” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 147).

2.2 “QUE IMPORTA QUEM FALA?⁵”: BARTHES E O DESAPARECIMENTO DO AUTOR

Essa mudança do foco sobre o pensamento do autor para a linguagem em si mesma ganhou ainda mais força a partir de 1968, quando Roland Barthes publica um dos mais famosos – e controversos – artigos sobre a questão da autoria na obra escrita: *A morte do autor*. Nele, o pesquisador argumenta que a autoria é, em primeira instância, uma construção burguesa, alicerçada nos ideais da propriedade privada, do *cogito* cartesiano e do individualismo, ou, no sotaque do próprio autor, “no prestígio da pessoa humana” (BARTHES, 1984, p. 61-2) em detrimento de sua relação com a coletividade.

Com isso, Barthes ataca a crença em uma certa “obrigatoriedade” de se procurar o sentido de uma obra em seu criador, mostrando que o vínculo supostamente indissociável entre escritor e texto não é mais do que uma construção de linguagem, algo que serve mais a propósitos ideológicos – e, por que não dizer, econômicos – do que a uma característica estrutural dos textos escritos. “Neste contexto, a morte do autor se apoiava numa oposição a uma crítica tradicional (aquela que endeusava o autor) e a uma clara adesão à vanguarda literária (que apagava, anulava, dissolvia o autor)” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 146).

Barthes fundamenta sua teoria em alguns princípios teóricos do Estruturalismo e do Pós-estruturalismo, para os quais “o autor, a obra são apenas o ponto de partida de uma análise cujo horizonte é a linguagem” (BARTHES apud COMPAGNON, 1999, p. 67). Contrariamente ao que defendia a tese intencionalista, o sentido de um texto não estaria mais

⁵ “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala?”, questionamento feito por Samuel Beckett e retomado por Foucault em “O que é um autor?” (2001), que se refere à dissolução progressiva do autor dentro da escrita contemporânea.

em sua origem, na intenção do seu autor, e, sim, na própria linguagem, na sua concretização enquanto código escrito. Isso modifica radicalmente a maneira de se interpretar um texto, de se procurar sua significação, ao mesmo tempo em que desliza o lugar do autor de consciência criadora para o de sujeito da enunciação, cuja existência só começa quando se materializa o texto.

O autor cede, pois, o lugar principal ao texto, à escritura, ou ainda, ao escritor, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora. Donde se segue, ainda, que a escritura não pode ‘representar’, ‘pintar’ absolutamente nada anterior à sua enunciação, e que ela, tanto quanto a linguagem, não tem origem [...] Quanto à explicação, ela desaparece com o autor, pois que não há sentido único, original, no princípio, no fundo do texto (COMPAGNON, 1999, p. 50-1).

Outro desdobramento importante da tese da morte do autor é o papel conferido ao leitor na interpretação da obra. Se não existe um sentido fundador em um texto, ampliam-se significativamente as suas formas de significação, as suas interpretações possíveis: a polissemia é elevada à máxima potência. O sentido de um texto deixa de ser responsabilidade – e reflexo imediato – da intenção do autor e passa a se construir no trabalho do leitor, naquele ponto em que os diversos fragmentos do texto se alinhavam e passam a ter significado:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo [...]; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] O texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso. (BARTHES, 2004, p.64-67).

Assim como ocorre com a hipertrofia do autor, a supervalorização do texto e de seu leitor também é passível de questionamentos. Em primeiro plano, como já dissemos, a comunicação e o processo de produção de sentido são fundamentalmente dialógicos: o discurso de um sujeito reage continuamente ao do outro, manifestando-se em adesão, refutação, assimilação ou mesmo indiferença totais ou parciais ao que se diz.

Desse modo, uma obra só engendra significados a partir do embate entre os vários pontos de vista sobre ela, os quais advêm do(s) autor(es), do(s) editor(es) e dos vários leitores que travam contato com o texto. Isso porque a essa perspectiva bakhtiniana de diálogo, à qual nos filiamos, “interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e

heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antecipadas” (MARCHEZAN, 2008, p. 123).

A partir disso, entendemos que não faz sentido pensar na existência de uma “gangorra intelectual”, em que autor e leitor se alternam na posição de quem tem o poder de determinar os sentidos de um texto ou de quem está “em cima” ou “embaixo” no processo de significação. Para nós, o sentido de uma obra é constituído ininterruptamente por uma miríade de aspectos: as suas condições históricas de produção e de recepção, os pontos de vista dos participantes do diálogo com o texto, bem como os seus repertórios intelectuais e afetivos.

Desse modo, o autor confere, sim, certa organização discursiva ao que escreve e desempenha escolhas temáticas, ideológicas e estilísticas em sua obra, ao passo que o leitor também desempenha um papel ativo na decodificação, assimilação e ressignificação de um texto. Os sentidos, então, não são dados *a priori* nem na intenção do autor, nem no código escrito: eles vão sendo construídos ao longo do tempo e das leituras que se fazem das obras. Compagnon arremata essa ideia ao afirmar que

extrair uma obra de seu contexto literário e histórico e dar-lhe uma outra intenção (um outro autor: o leitor) é fazer dela uma outra obra e não mais a que interpretamos [...] A responsabilidade crítica, frente ao sentido do autor, principalmente se esse sentido não é aquele diante do qual nos inclinamos, depende de um princípio ético de respeito ao outro. Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é o suficiente (COMPAGNON, 1999, p. 95-6).

Terminada essa breve retrospectiva sobre algumas concepções relevantes de autoria ao longo da história, passaremos ao estudo de duas visões centrais para a nossa maneira de enxergar a atuação autoral no discurso: a de Foucault (2001) e de Bakhtin (2003). Por fim, discutiremos o olhar de Maingueneau sobre a questão do *ethos* e de que formas ele está relacionado ao trabalho do autor no discurso jornalístico.

2.3 AUTORIA E DISCURSO: ALGUNS ENTRECruzAMENTOS

2.3.1 Autoria como posição discursiva: a função autor

Um ano após a acalorada publicação de *A morte do autor*, Foucault expõe a sua visão sobre a autoria durante a conferência intitulada *O que é um autor?*, apresentada à Société Française de Philosophie em 1969⁶. O texto vem como uma resposta à discussão proposta por Barthes, aproximando-se de suas ideias em alguns pontos, contradizendo-as em outros e trazendo uma nova perspectiva para se pensar o lugar do autor na sociedade contemporânea: a *função autor*. Segundo Foucault, é inútil estender o debate sobre o desaparecimento do autor, visto que ele já foi repetidas vezes discutido dentro dos campos filosófico e literário. Para ele, o que realmente importa é saber o que permaneceria vivo depois da morte do autor: quais vácuos seriam deixados pela sua dissolução? De que maneiras eles seriam preenchidos? O código escrito, a materialização em uma obra é suficiente para suprir todas as lacunas deixadas pelo desaparecimento do autor?

Foucault estrutura sua argumentação em quatro eixos básicos: o nome do autor e os regimes de visibilidade que ele instaura; a relação de apropriação entre o autor e os seus textos; a relação de atribuição do que foi dito ou escrito a seu autor; a posição que o autor ocupa nos vários tipos de discurso. Para ele, a autoria deve ser entendida como uma *posição de sujeito*, uma *função* a ser desempenhada por um indivíduo que confere certa unidade, certo modo de organização ao seu discurso. A seguir, o pensador elenca os quatro traços mais visíveis e importantes da função autor:

[Ela] está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente nem da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001, p. 284).

⁶ Após ser ministrada, a conferência foi publicada pelo Bulletin de la Société Française de Philosophie nº 3 no mesmo ano. Posteriormente, Foucault apresentou essa mesma conferência na Universidade de Búfalo (EUA), com acréscimo de novas informações, publicadas em 1979. A versão brasileira desse material está em Ditos & Escritos (Volume 3), lançada em 2001, edição que citamos neste trabalho.

Ao definir a autoria como uma *função* a ser ocupada por sujeitos diversos e ressaltar as diferenças em seu exercício a depender do momento histórico e de quem toma a palavra, Foucault desconstrói a visão de sujeito homogêneo, que se enxerga como a consciência fundadora de um discurso, “porque reforça o seu caráter múltiplo, clivado, dinâmico. Ser autor é uma dimensão possível nas tantas que ser sujeito comporta” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 156). Essa proposta nos permite entender o sujeito não como um indivíduo real, uma pessoa “em carne e osso”, mas como alguém que ocupa determinada posição em um discurso e que pode exercer uma função completamente distinta em outro contexto ou em outra relação de comunicação.

Podemos notar, nesse sentido, pontos de contato entre o pensamento de Foucault e o de Barthes no que toca à ideia de autor como posição discursiva, como expressão do sujeito na materialidade textual que se constitui com a enunciação (“a instância do eu-aqui-agora”, nos termos de Benveniste). Ambas as perspectivas atingem em cheio a tese intencionalista da autoria que discutimos no tópico anterior ao levarem em consideração *o autor no discurso*, independentemente de sua existência “concreta” e de seus gostos/características pessoais. Os dois pensadores rompem com a lógica clássica de encontrar o sentido de uma obra na intenção do seu autor: a significação, assim, passa a ser matéria do discurso, dos efeitos de sentido que aquele modo de organização discursiva é capaz de produzir em uma materialidade discursiva.

Existe, por outro lado, uma diferença fundamental entre o olhar de Barthes e o de Foucault: enquanto o primeiro enxerga o autor apenas como o sujeito da enunciação, minando qualquer sinal de “consciência criadora” no fundo do texto, o último atribui ao autor o papel de *centro de coerência* de certo conjunto de textos. Significa dizer que, para Foucault, quando o sujeito exerce a função autor, ele confere àquela obra certo estilo e unidade, opera regularidades e silencia outros aspectos, *fornecendo pistas* sobre o seu discurso, pois “o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2001, p. 284).

Assim, o autor foucaultiano não está morto como o de Barthes: de fato, ele não é mais considerado uma subjetividade autônoma, uma inteligência “superior” que define *a priori* o significado de sua obra, mas não é, tampouco, “um homem sem história, sem biografia, sem psicologia” (BARTHES, 1988, p. 70). Embora não interesse a Foucault a vida do autor para além do seu discurso, o pesquisador entende que a função autor é exercida por um indivíduo inevitavelmente imerso em diretrizes sócio-históricas e que pertence a determinada posição de classe, o que confere certas propriedades específicas à sua obra. O nome do autor, portanto,

exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’ indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2001, p. 277).

Ao agrupar determinados blocos de textos e/ou discursos a partir de suas propriedades comuns e dizer que “isso foi escrito por tal pessoa” (e não por outra qualquer), Foucault confere um *caráter singular* a esse conjunto discursivo, atribui-lhe contornos próprios, rompendo com certas formas expressivas de outros discursos e confiando-lhe “um certo modo de existência, de circulação e de funcionamento no interior de uma sociedade” (2001, p. 278). Essa atribuição de autoria pode, também, determinar em que lugares o discurso pode ou não circular, por quem ele pode/deve ser lido e quem tem condições de enunciar em certos espaços de produção de conhecimento/conteúdo.

Por fim, sublinhamos o último ponto da concepção foucaultiana de autoria que interessa à nossa discussão: a distinção entre o autor no discurso e o autor “na vida vivida” (BAKHTIN, 2003). Na visão de Foucault, é falso procurar o autor na pessoa que produz determinada obra porque o que deve levado em conta são as maneiras como aquele indivíduo desempenha a *função autor*, como ele *exerce o papel de princípio organizador de um discurso*, e não os traços da personalidade de um indivíduo real, “exterior” ao que diz ou escreve. Essa lógica pode ser explicada pela natureza complexa da função autor, que

é o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor [...] O que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam (FOUCAULT, 2001, p. 280-1).

Isso está de acordo com a ideia foucaultiana de autoria como uma das várias posições-sujeito que os indivíduos podem ocupar simultaneamente e que variam conforme a época, as esferas da atividade humana, os gêneros discursivos, os lugares em que determinado discurso circula, etc.

De fato, o pesquisador francês atribui indistintamente a Hipócrates, Hermes Trismegisto e Balzac o *status* de autores, afirmando que a imputação de seus nomes a certos blocos de textos “estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante” (FOUCAULT, 2001, p. 277), independentemente de os dois primeiros autores não terem existido no mundo real, “no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe” (p. 277).

Assim, a concepção foucaultiana de autor independe do corpo ou da “aparência” que esse autor pode assumir no “mundo real”, relacionando-se muito mais a uma *instância discursiva*, uma posição a ser ocupada por um sujeito que se expressa de diferentes maneiras a depender da função que exerce em cada discurso.

2.3.2 O autor na atividade estética: a concepção bakhtiniana de autoria

A escolha teórico–metodológica por estudar a perspectiva de Bakhtin sobre a autoria se justifica por mobilizarmos a abordagem dialógica e as ideias propostas pelo pensador russo e seus pares⁷ ao longo de toda a dissertação para discutir as relações entre o autor, suas obras e sua inegável filiação ao mundo da vida, mais especificamente, ao campo do jornalismo e da reportagem.

Destacamos que apresentamos as contribuições teóricas de Compagnon, Foucault, Maingueneau e Christofolletti, entre outros autores, de forma articulada à linha de força central do nosso trabalho – o pensamento bakhtiniano e de seus contemporâneos –, inter-relacionando esses conceitos entre si e trazendo-os para a realidade do nosso objeto e das questões que guiam nossa pesquisa. Sabemos que, ao trazer múltiplos olhares sobre o mesmo objeto, divergências fatalmente emergirão, contudo tentamos, à luz da ideia bakhtiniana de *diálogo como arena*, como espaço de tensão e/ou de influência recíproca entre pontos de vista, encontrar nesse grande quebra-cabeça teórico pontos de contato entre o que nos diz cada um desses pesquisadores acerca da problemática do autor na obra escrita.

⁷ Referimo-nos ao chamado Círculo de Bakhtin, “grupo de intelectuais que se reuniu regularmente de 1919 a 1929, primeiro em Nevel e Vitebsk e, depois, em São Petersburgo” (FARACO, 2009, p. 13). Embora tivesse um caráter multidisciplinar, o grupo concentrou seus estudos em dois pilares: i) A crítica ao que Bakhtin chamou de teoreticismo, a uma razão teórica que se pretende apartada da prática, do mundo concreto; “contribuir para a construção de uma teoria marxista da chamada criação ideológica, ou seja, da produção e dos produtos do ‘espírito humano’; ou, para usar um termo mais corrente num certo vocabulário marxista, uma teoria das manifestações da superestrutura” (FARACO, 2009, p. 17). Esse último projeto intelectual é especialmente visível nas obras de Volochínov e Medvedev, os autores mais profícuos do Círculo juntamente com Bakhtin.

Partindo desse princípio, podemos traçar um paralelo entre a perspectiva de Foucault (2001) e a de Bakhtin no que se refere à distinção entre o autor pessoa e o autor criador, isto é, o autor que efetivamente atua no discurso. Como vimos, Foucault defende uma separação clara entre o autor enquanto posição a ser exercida no discurso (*a função autor*) e o autor enquanto pessoa, isto é, como indivíduo “real”, encarnado. Bakhtin adota uma perspectiva semelhante, diferenciando “o *autor pessoa* (isto é, o escritor, o artista) do *autor criador* (isto é, a função estético-formal engendradora da obra, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado)” (FARACO, 2009, p. 89, grifos do autor). Em outras palavras,

essa voz criativa (isto é, o autor criador enquanto elemento estético-formal) tem de ser sempre, segundo insiste Bakhtin, *uma voz segunda*, ou seja, o discurso do autor criador não é a voz direta do escritor (autor pessoa), mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético (FARACO, 2009, p. 92, grifo do autor).

Desse modo, Bakhtin também entende o autor criador como uma função discursiva, uma “posição estético-formal” (FARACO, 2009, p. 89) a ser ocupada por um indivíduo em determinado discurso. Segundo ele, o leitor enxerga o autor “não como pessoa, não como outro homem, mas como um *princípio* que deve ser seguido” (BAKHTIN, 2003, p. 191, grifo do autor).

É interessante notar que, embora Foucault e Bakhtin estabeleçam fronteiras nítidas entre o autor pessoa e o autor enquanto função discursiva, ambos reconhecem a influência do mundo do ato, da vida vivida, na atuação do autor. Se Foucault enxerga o sujeito como alguém que se constitui na e pela história, um indivíduo inserido em certos regimes de pensamento que se consolidam e se dispersam ao longo do tempo, Bakhtin, por sua vez, direciona o seu olhar à *unicidade do ponto de vista do sujeito*, ao exercício consciente de sua posição autoral, construída a partir do encontro entre sua vida concreta e sua produção estética.

O homem é o centro organizador do conteúdo-forma da visão artística, e ademais que é um dado homem em sua presença axiológica no mundo. Essa orientação axiológica e essa condensação do mundo em torno do homem criam para ele uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular do existir), mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas [...] A diretriz axiológica da consciência não ocorre só no ato, na verdadeira acepção do termo, mas em cada vivenciamento e até na sensação mais simples (BAKHTIN, 2003, p.173-4).

Com efeito, essa distinção pensada por Bakhtin entre a realidade estética e a realidade do ato se manifesta na forma como a vida vivida é “transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra)” (FARACO, 2009, p. 90). Como assinala o pensador russo, o plano da vida vivida – o da “realidade ética do acontecimento único e singular do existir” – e o da obra – a realização estética – não são indiferentes um ao outro; ao contrário, eles se relacionam continuamente por meio da atuação do autor criador. É ele quem, “materializado como certa posição axiológica frente a certa realidade vivida e valorada, realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo e sustentando essa nova unidade” (FARACO, 2009, p. 90). É a partir de seu modo de ver o mundo, de suas lentes singulares, que o autor seleciona, interpreta e “reordena esteticamente os eventos da vida” (p. 91).

Esclarecido esse ponto, cabe discutir uma divergência marcante entre as concepções de autoria de Foucault e Bakhtin: a circunscrição (ou não) ao universo estético-artístico. A ideia foucaultiana é mais ampla: com efeito, em *O que é um autor?*, o filósofo francês menciona diversas esferas do conhecimento humano – como a literatura, a medicina, a gramática, a ciência política - em que a função autor pode operar, extrapolando os limites do texto, da obra enquanto produto mais ou menos acabado. “Ora, é fácil ver que, na ordem do discurso, pode-se ser o autor de bem mais que um livro - de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar” (FOUCAULT, 2001, p. 284).

Essa ideia está relacionada ao que Foucault chamará de “instauradores de discursividades” (2001, p. 285), que são determinados autores que exercem a função autor para além dos contornos materiais de sua obra, inaugurando uma certa maneira de pensar e reconfigurando o olhar sobre determinada disciplina ou campo de estudo, pois “eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (FOUCAULT, 2001, p. 285).

Isso significa que esses autores passaram a influenciar todo o conhecimento que se produziu após a publicação de seus trabalhos em determinada área do saber, constituindo uma forma extensiva de exercício da autoria. Como exemplos de fundadores de discursividades, Foucault cita Marx e Freud por serem “ao mesmo tempo os primeiros e os mais importantes” porque “não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram” (FOUCAULT, 2001, p. 286).

Para Bakhtin, por outro lado, o autor criador desempenha “uma função imanente ao todo estético” (FARACO, 2009, p. 94), isto é, ocupa uma posição valorativa dentro do discurso literário:

por definir-se como uma posição axiológica, o autor criador (a voz segunda) é, para Bakhtin, *pura relação*: não se trata de um ente físico (não é possível encontrar nas ruas Dom Casmurro como tal), mas de uma função narrativa imanente que condensa, num todo estético, determinado feixe de relações valorativas [...] A posição axiológica do autor criador é um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do todo estético e direciona o olhar do leitor (FARACO, 2009, p. 94, grifo do autor).

O autor criador na visão bakhtiniana é o narrador do texto em questão, “é o orquestrador das vozes” (FIORIN, 2011, p. 118), aquele que desempenha uma função narrativa interna ao romance, adstrita ao contexto da criação estética. Assim, a visão que o pensador russo tem da autoria está focada na criação literária, na produção artística de ficção, mais especificamente na prosa romanesca, como verificamos nos seus textos *O autor e o herói na atividade estética*, *O discurso no romance* e em *Problemas da poética de Dostoiévski*, no qual Bakhtin investiga como esse escritor constrói seus personagens ao mesmo tempo em que dialoga com eles.

Isso mostra que a posição autoral idealizada por Bakhtin só se materializa nessa transposição das vozes sociais do plano da vida para o plano da obra, isto é, neste diálogo permanente que se processa no interior da obra literária, do todo estético organizado por esse autor criador. Com efeito, “o autor se torna individualidade propriamente dita somente onde lhe atribuímos o mundo das personagens enformado e por ele criado ou onde ele está parcialmente objetivado como narrador” (BAKHTIN, 2003, p. 191).

2.3.2.1 A exotopia na criação autoral

Como vimos, para Bakhtin (2003), o autor se constitui dentro da obra artística a partir de sua *relação criadora* com a personagem, conferindo-lhe certo acabamento e construindo sua imagem externa. Isso dialoga com o princípio da exotopia, que se refere a “um *lugar exterior*” (AMORIM, 2008, p. 96, grifo da autora), a um olhar externo sobre determinada pessoa ou objeto. Seguindo essa noção, a atuação autoral está ligada a “uma relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no

espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar ‘integralmente’ a personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 12).

Esse distanciamento em relação à personagem é o que permite ao autor executar um *duplo movimento*: em primeira instância, o autor criador observa a maneira como a personagem encara determinado fenômeno da realidade e tenta descrever o que ela vê, como ela enxerga o objeto; depois, o autor abandona a perspectiva do personagem e retorna ao seu ponto de vista, relatando como ele próprio enxerga a personagem em seu processo de olhar. Amorim (2008) emprega a metáfora do retrato para ilustrar o que denomina “gesto exotópico do autor” (p. 96):

O retratista tenta entender o ponto de vista do retratado, *mas não se funde com ele*. Ele retrata o que vê do que o outro vê, o que olha do que o outro olha. De seu lugar exterior situa o retratado em um dado ambiente, que é aquilo que cerca o retratado, e em relação ao qual é situado pelo artista. O ambiente é uma delimitação dada pelo artista, uma espécie de moldura que enquadra o retratado. A delimitação do artista dá um sentido ao outro, fornece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível. Não posso me ver com totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir o todo que me define (AMORIM, 2008, p. 96, grifo nosso).

Essa atuação exotópica acarreta alguns desdobramentos fundamentais. Em primeiro lugar, ela nos permite entender que a visão global e acabada do indivíduo sempre passa por um olhar externo, por um *excedente de visão*⁸ (BAKHTIN, 2003) que somente um outro, só alguém exterior a ele, é capaz de fornecer por ter acesso a acontecimentos anteriores e posteriores que dão sentido à sua existência. Em se tratando de um autor que exerce uma atividade estética, isso significa que o personagem de uma obra literária só se constitui a partir do momento em que o autor se instala no horizonte concreto desse outro e, depois, retorna a si mesmo para “dar [esse acabamento] de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender” (AMORIM, 2008, p. 97).

Assim, o olhar que o autor lança à personagem – e a forma como ele a representa discursivamente – é também afetado pela posição que ele ocupa no mundo, pela *empatia* que se estabelece entre o ele e o outro indivíduo. É isso que permitirá ao autor “criar para o outro um ambiente concludente a partir do excedente de sua visão, do seu conhecimento, de sua

⁸ Simas, Prado e Domingo (2018, p. 115) sintetizam o excedente de visão como “a visão que o outro tem do eu e à qual o eu não tem acesso. Por exemplo, o outro é capaz de ver a expressão facial do eu em determinada situação, como está arrumado o cabelo do eu, entre outros aspectos, enquanto o eu só poderá alcançar esses excedentes por meio da devolutiva do outro que o vê”.

vontade e de seu sentimento” (BAKHTIN, 2003, p. 23). O autor, portanto, não é neutro em relação ao que narra: ao assumir posicionamentos valorativos em sua fala/escrita,

o autor ocupa um lugar singular e único que o constrange a se responsabilizar, face ao outro, pelo seu pensamento. Ao assinar seu pensamento ou sua obra, o autor a torna não indiferente: dota-a de valor no contexto [...] A assinatura em Bakhtin é algo que designa a singularidade do autor na relação com a alteridade colocada por um dado contexto social. Ela é, ao mesmo tempo, originalidade e responsabilidade (AMORIM, 2008, p. 101).

Essa singularização do autor no discurso nos leva a entender que “o conceito de exotopia trata da criação individual” (AMORIM, 2008, p. 105) porque aciona, ao mesmo tempo, a sua responsabilidade ética – enquanto indivíduo que fala de si e do outro a partir de um lugar único, porém em permanente interação social – e estética – enquanto criador que constrói um todo artístico de maneira criativa, original. Amorim (2008) corrobora essa tese ao argumentar que o princípio da exotopia implica que “a criação é sempre ética, pois do lugar singular do criador derivam-se valores” (p. 105).

Assim, para Bakhtin, *o autor* só consegue atuar de forma ética e responsável se houver esse distanciamento entre as duas partes: *ele está condicionado a uma atitude exotópica, a uma cisão clara entre quem olha e quem é olhado*. Esse viés exotópico da produção autoral é tão relevante para o seu exercício que “se refere à atividade criadora em geral, inicialmente à atividade estética e, mais tarde, à atividade de pesquisa em Ciências Humanas” (AMORIM, 2008, p. 95).

Chamamos a atenção para o fato de que essa interpretação extensiva do princípio da exotopia reverbera no próprio domínio de atuação do autor, antes circunscrito à atividade estética em sentido estrito. Essa extensão reconfigura o pensamento do próprio Bakhtin, tensionando seus limites, e abrindo possibilidades para enxergar o autor criador para além do universo artístico-literário. Assim, entendemos que o exercício da autoria pressupõe a supracitada atitude exotópica também em outras áreas de atuação, como na pesquisa acadêmica em Ciências Humanas, “entendidas por Bakhtin como ciências do texto, pois o que há de fundamentalmente humano no homem é o fato de ser um sujeito falante, produtor de textos” (AMORIM, 2008, p. 98).

Isso nos permite estender a noção de exotopia ao jornalismo, por sua inscrição no grande guarda-chuva das “ciências do texto”, da comunicação interpessoal. Com efeito, quando pensamos nas narrativas jornalísticas, é fundamental enxergar essa separação entre a visão do repórter e a do personagem, essa perspectiva exotópica, para que o texto do jornalista

não silencie o da fonte, nem que o dessa última faça desaparecer o texto do repórter, “como se este se eximisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado” (AMORIM, 2008, p. 98).

Finalizamos, por ora, o debate sobre a concepção de autoria em Bakhtin, adiantando que a responsabilidade ética e estética do autor atravessará todo o nosso trabalho como um dos pilares da atuação autoral dentro do campo jornalístico e da reportagem, de maneira mais específica. No momento oportuno, retomaremos a discussão sobre a forma como cada autora aqui estudada se singulariza enquanto tal, levando em conta sua obra e sua produção discursiva enquanto sujeito que fala de si e do outro a partir de um lugar único e responsável, sem deixar de estar inscrito, porém, em um contexto social, espacial e temporal próprios.

2.3.3 O *ethos* e a construção discursiva de si mesmo: o repórter-autor

A última parada de nosso percurso teórico pelos feixes de relações entre a autoria e o discurso será sobre a questão do *ethos*. O conceito é fundamental para este estudo porque articula o discurso do autor ao seu comportamento, à sua forma de se mostrar aos outros, pois “as ideias são apresentadas através de uma maneira de *dizer* que é também uma maneira de *ser*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 53, grifos do autor). Ora, se estamos pensando a autoria como uma construção discursiva, como um *modo singular* de organização do discurso com o objetivo de produzir determinados efeitos de sentido e não outros possíveis, é importante entender como o autor conquista a adesão/confiança de seu leitor a partir da maneira como se expressa, o que aponta exatamente para a noção de *ethos*.

Disso decorre um atributo essencial desse conceito: na visão de Maingueneau, “o *ethos* é uma noção *discursiva*; ele se constitui por meio do discurso, não é uma ‘imagem’ exterior à fala” (2008, p. 63, grifos do autor). Isso significa que o *ethos* está sempre relacionado a um locutor, a alguém que fala ou escreve, construindo uma imagem de si mesmo a partir do próprio discurso, de um ato de comunicação. Essa imagem, por sua vez, *exerce uma influência sobre o outro*, sobre o interlocutor que participa da interação com o falante, podendo atraí-lo, rechaçá-lo, intrigá-lo ou persuadi-lo, total ou parcialmente, de determinado ponto de vista.

É importante ressaltar que o *ethos* não se apresenta no que o locutor fala sobre si mesmo, mas, sim, nos seus argumentos, nas manobras discursivas que executa, no tom que adota ao se expressar e na articulação de elementos verbais e não verbais para provocar

efeitos no destinatário. Com efeito, “o *ethos* se mostra no ato da enunciação, ele não é dito no enunciado. Ele permanece no segundo plano da enunciação: ele deve ser percebido, mas não deve ser objeto do discurso” (MAINGUENEAU, 2008, p. 59).

Contudo, embora o *ethos* seja uma noção discursiva, existem casos em que aparece o que Maingueneau chamará de *ethos* pré-discursivo, que se refere a uma representação que o público elabora do enunciador “*antes* mesmo que ele fale” (2008, p. 60, grifo do autor). Esse *ethos* pré-discursivo funciona como uma espécie de “imagem esperada” da pessoa que fala, uma caracterização que preexiste à expressão do locutor em um discurso concreto. Esse conceito interessa à nossa reflexão sobre a atuação autoral porque joga em dois registros que se inter-relacionam: a produção discursiva do autor fora dos limites imediatos da obra e o seu pertencimento a um domínio de atividade e/ou a um gênero do discurso específicos, os quais constroem, de antemão, “expectativas em matéria de *ethos*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 60).

O primeiro registro refere-se ao corpo de discursos produzidos pelo autor que podem endossar, relativizar ou contradizer a imagem que determinado texto projeta de quem o escreveu, antes ou até mesmo independentemente de sua leitura efetiva. Ao travar contato com o acervo criativo de um autor, é comum criar uma representação do seu *ethos*, a qual atravessará a relação triangular autor–obra–leitor e influenciará, dali em diante, a credibilidade/capacidade de persuasão do autor perante seu público.

Abrimos um parêntese para pensar a relevância da credibilidade do autor em um cenário midiático de insegurança e erosão da credibilidade das instituições jornalísticas. Esse panorama informativo torna-se ainda mais problemático quando levamos em conta a avalanche de informações distorcidas e/ou deliberadamente falsificadas com o intuito de confundir a opinião pública acerca de algum assunto de interesse de determinados grupos políticos, econômicos ou sociais, as chamadas notícias falsas (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017, p. 213⁹). Tais publicações atacam dois elementos estruturais da atividade jornalística: a credibilidade e a independência das informações, abalando diretamente a confiança do público na ética e no papel social do jornalismo no mapa midiático contemporâneo.

Um exemplo emblemático do impacto das *fake news* na derrocada da confiabilidade das instituições tradicionais de mídia¹⁰ vem das eleições norte-americanas de 2016. Um

⁹ Para Allcott e Gentzkow, as notícias falsas são “artigos noticiosos que são intencionalmente e comprovadamente falsos, e que podem enganar os leitores” (2017, p. 213. Tradução nossa). No original em inglês, lê-se “We define ‘fake news’ to be news articles that are intentionally and verifiably false, and could mislead readers”.

¹⁰ Entendemos que a expressão “mídia tradicional” engloba os jornais, as revistas, a televisão e o rádio, bem como os portais de notícias na internet que pertencem a grandes grupos de comunicação. Esses grupos estão associados às produções jornalísticas que existiam antes do uso comercial da internet e que dominaram o cenário

estudo publicado pela Universidade de Stanford (2017) concluiu que as *fake news* mais populares foram amplamente compartilhadas no período pré-eleitoral – mais do que as notícias mais populares produzidas por empresas da mídia tradicional – (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017) e eram fortemente inclinadas a favor de Donald Trump, o que, na visão de pesquisadores como Parkinson (2016), Read (2016) e Dewey (2016), foi determinante para a ascensão do republicano à presidência dos Estados Unidos (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017¹¹). “A base de dados da pesquisa encontrou 115 histórias falsas pró-Trump, as quais foram compartilhadas no Facebook 30 milhões de vezes; já Hillary Clinton teve 41 notícias falsas publicadas a seu favor, compartilhadas 7,6 milhões de vezes” (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017, p. 212).

Esses dados ilustram o expressivo crescimento das notícias falsas no contexto midiático atual tanto no que se refere à sua quantidade/alcance, quanto à influência que exercem sobre o público. É precisamente esse cenário midiático que baliza o interessante prognóstico de Kovach e Rosenstiel: “No novo século, uma das mais profundas questões para as sociedades democráticas é se o jornalismo pode sobreviver como uma fonte de informação independente e confiável” (2014, s/p, tradução nossa¹²).

Relacionamos essa discussão ao estudo do *ethos* porque esse conceito está intrinsecamente ligado à *credibilidade* e a *capacidade de persuadir* que determinado locutor possui. Implica dizer que, em um quadro informativo tão instável, cercado de distorções e de desconfianças, torna-se cada vez mais importante saber *quem fala, como fala e que efeitos pretende alcançar* com o seu discurso. Fortalece-se, assim, o foco sobre a figura do autor, sua imagem e a “força” de seu discurso como uma fala credível, socialmente relevante e capaz de mobilizar a experiência intelectual e/ou afetiva do público.

jornalístico no século XX. “Parte da simplicidade conceitual de meios de comunicação tradicionais vinha da clareza garantida pela divisão quase total de papéis entre profissionais e amadores. Repórteres e editores trabalhavam ‘*upstream*’: ou seja, como fonte da notícia. Criavam e burilavam o produto, decidiam quando estava pronto para consumo e, nessa hora, o difundiam. Já a audiência ficava ‘*downstream*’. Éramos receptores do produto, que víamos apenas em seu formato final, processado.” (ANDERSON; BELL; SHIRKY, 2013, p. 70). Em relação à estabilidade financeira, “a maior fonte de subsídio no meio jornalístico sempre foi indireta e privada, vinda de anunciantes” (ANDERSON; BELL; SHIRKY, 2013, p. 34) e do capital privado de grupos familiares e empresariais, que investiam em veículos de mídia para manter seu prestígio e influência sobre as decisões políticas (ANDERSON; BELL; SHIRKY, 2013, p. 34).

¹¹ “Recent evidence shows that: the most popular fake news stories were more widely shared on Facebook than the most popular mainstream news stories (Silverman 2016) and the most discussed fake news stories tended to favor Donald Trump over Hillary Clinton (Silverman 2016). Putting these facts together, a number of commentators have suggested that Donald Trump would not have been elected president were it not for the influence of fake news (for examples, see Parkinson 2016; Read 2016; Dewey 2016)”. (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017, p. 212).

¹² “In the new century, one of the most profound questions for a democratic society is whether news can survive as a source of independent and trustworthy information” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2014).

Essa representação do autor, como já dissemos, não se restringe a um único texto escrito por ele: está relacionada a um conjunto de discursos que podem ser associados a ele, a uma certa “voz autoral”, que contribuem para a construção de sua imagem, de uma “performance esperada” desse autor. Em jornalismo, essa performance quase sempre está relacionada à confiabilidade, à ética e ao efeito de sentido de verdade que pretende produzir com sua fala/escrita, pois “a maneira de dizer, de certa forma, é também a mensagem; o *ethos*, que se considerava funcionar à parte, constitui sem qualquer dúvida uma condição essencial do processo de adesão dos leitores ao que é dito” (MAINGUENEAU, 2008, p. 67).

Se, ao longo de todo o século XX, o que atestava a confiabilidade das informações era o capital simbólico e financeiro das empresas midiáticas de grande porte, no atual cenário jornalístico esse poder desliza-se aos poucos para a atuação do jornalista, para o seu comportamento que emana do discurso, o qual pode exercer uma influência decisiva na conquista do leitor.

Retomando a discussão propriamente dita sobre o *ethos* pré-discursivo do autor, outro fator que influencia sua elaboração diz respeito à sua filiação a determinada área de atividade e/ou gênero do discurso. Em que pese se refira, em princípio, a um locutor, a noção de *ethos* pode ultrapassar a dimensão individual e se relacionar a um enunciador social, coletivo. Isso ocorre porque a inscrição em determinado campo de atividade também projeta expectativas sobre o *ethos* daqueles que a integram, antes mesmo de eles proferirem um discurso efetivo.

Pode-se, de fato, supor razoavelmente que os diferentes comportamentos de uma mesma comunidade obedecem a alguma coerência profunda, e esperar que sua descrição sistemática permita extrair o ‘perfil comunicativo’, ou *ethos*, dessa comunidade (isto é, sua maneira de se comportar e de se apresentar na interação – mais ou menos calorosa ou fria, próxima ou distante, modesta ou imodesta, ‘inconveniente’ ou respeitosa do território do outro, susceptível ou indiferente à ofensa etc.) (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996 apud MAINGUENEAU, 2008, p. 62).

Trazendo essa ideia de *ethos* coletivo para a esfera do jornalismo, podemos pensar que as diretrizes coletivas do campo interferem na representação prévia que o público elabora dos membros da comunidade jornalística. Tais diretrizes fundamentam-se nos cânones historicamente legitimados da objetividade, neutralidade, concisão e checagem rigorosa de documentos e dados, valores até hoje presentes no discurso da profissão e entendidos como “exigências técnicas e vitais que formam o lastro do jornalismo” (MORAES, 2015, p. 27).

O ponto central dessa representação do campo – e do comportamento esperado dos jornalistas – é construir e consolidar, perante o público, o *ethos* de atividade profissional

digna de credibilidade e legitimidade para desempenhar a função de selecionar, organizar e narrar os acontecimentos. Como falamos anteriormente, isso se torna ainda mais pertinente em um cenário de perda progressiva de prestígio e de faturamento por parte das empresas jornalísticas, pois é exatamente a partir dessa imagem que se edifica e se retroalimenta o “sistema jornalismo” (LIMA, 1995, p. 23) na sociedade contemporânea.

Essas diretrizes são tão arraigadas ao imaginário coletivo que povoam as expectativas dos leitores em relação à “imagem esperada” de um texto jornalístico, ainda que não o tenham lido efetivamente ou que não conheçam as propriedades composicionais e estilísticas dos gêneros jornalísticos. Cabe salientar, contudo, que esse “perfil comunicativo” do grupo social, no caso os jornalistas, não é uma classificação fechada em si mesma e, sim, uma representação *relativamente* estável, passível de flexibilização. Todo discurso vem carregado de certo *ethos*, o qual pode vir mais ou menos preestabelecido e que pode se confirmar ou não à medida que o destinatário vai construindo a imagem de quem fala. Como pondera Maingueneau (2008, p. 62), “de fato, é evidente que existem, para um grupo social dado, *ethé* fixos, relativamente estáveis, convencionais. Mas não é menos evidente que existe também a possibilidade de jogar com esses *ethé* convencionais”.

Esse jogo com os *ethé* clássicos do jornalismo opera precisamente na tensão entre o *ethos* pré-discursivo da comunidade jornalística e o *ethos* discursivo do repórter, que se constrói em seu discurso concreto, em seu ato único e ético de comunicação. O seu *ethos* efetivo, então, assume uma natureza dupla: um caráter singular, relacionado a quem é e como se apresenta esse autor no discurso, e também coletivo, uma vez que esse autor está inscrito em uma comunidade discursiva e, como tal, fala a partir de um lugar social e de uma conjuntura sócio-histórica específica.

2.4 UM OUTRO OLHAR: AS HIPÓTESES DE AUTORIA

Encerrada, por ora, a remissão teórica a alguns pontos que consideramos fundamentais para analisar a autoria de forma pertinente e plural, concentramos nossos esforços em propor algumas interfaces entre os pensamentos de Foucault, Bakhtin e Maingueneau sobre a

questão. Sabemos que não é uma missão fácil discutir as ideias desses estudiosos, nem muito menos relacioná-las, pois cada um deles tem uma maneira única de pensar, uma extensa produção científica e contextos de vida e de pesquisa bastante distintos entre si.

Em linhas gerais, Foucault direciona seu olhar ao mundo dos discursos e às relações do homem com os saberes – subjetivação pelo conhecimento –, com os poderes – subjetivação pela ação, pela disciplina dos corpos e dos comportamentos – e com o cuidado de si e do outro – subjetivação pela ética e por uma estética da existência. O sujeito moderno, na concepção do filósofo, se constitui a partir de um emaranhado de relações sempre tensivas e complexas com as ciências, as diversas instituições políticas, religiosas, educativas e judiciais, os valores morais e legais de cada época e com as liberdades e coerções que todos eles mobilizam. É, portanto, um sujeito heterogêneo, camaleônico, pois, “antes de origem e fonte, o sujeito é produto e efeito” (Fonseca, 1995, p.75) do movimento contínuo da história. Como resume Barros da Mota na edição brasileira do segundo volume de *Ditos e Escritos, Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*,

construída sob o signo do novo, a obra de Michel Foucault subverteu, transformou, modificou nossa relação com o saber e a verdade. A relação da filosofia com a razão não é mais a mesma depois da *História da loucura*. Nem podemos pensar da mesma forma o estatuto da punição em nossas sociedades. A intervenção teórico-ativa de Michel Foucault introduziu também uma mudança nas relações de poder e saber da cultura contemporânea, a partir de sua matriz ocidental na medicina, na psiquiatria, nos sistemas penais e na sexualidade. Pode-se dizer que ela colabora para efetuar uma mutação de episteme, para além do que alguns chamam de pós-estruturalismo ou pós-modernismo (MOTA, 2013, p. V).

Dominique Maingueneau, por sua vez, foca suas pesquisas na análise do discurso, no estudo de *corpora* concretos e historicamente determinados, em especial do que ele chamou de “discursos constituintes, isto é, discursos (religioso, literário, científico, filosófico etc.) que, em determinada sociedade, gerenciam os fundamentos da imensa massa de palavras sem serem fundados por elas” (2008, p. 33). O autor também trabalha com alguns conceitos centrais para os estudos do discurso como o de gêneros, o de interdiscurso e de interlíngua e o de *ethos*, que estudamos há pouco.

Deslizando o olhar para as pesquisas de Bakhtin e de seus pares, podemos dizer que elas tinham como eixo principal “o caráter intersubjetivo e a constituição sócio-histórica da linguagem” (CORDEIRO, 2017, p. 61). Como nos lembra a autora,

de acordo com a perspectiva adotada pelo grupo [o Círculo de Bakhtin], o ser humano não é algo dado *a priori* ou primário, dotado de uma essência, mas constituído nas relações (FARACO, 2006, 2013), produzido e significado nelas. As relações sociais, a alteridade, os outros são o ponto de partida, a saber, o primado de constituição do homem na vida vivida; pois o homem não existe fora da relação com o outro, que, por sua vez, se dá por meio da linguagem (CORDEIRO, 2017, p. 61).

Fiorin (2011, p. 25) complementa essa explicação ao apontar que, dentro desse grande arcabouço teórico, “há três eixos básicos do pensamento bakhtiniano: a unicidade do ser e do evento; a relação eu/outro; a dimensão axiológica. São essas coordenadas que estarão na base da concepção dialógica da linguagem”. Outro núcleo intelectual essencial para Bakhtin e seus parceiros Volochínov e Medvedev era a reiterada crítica feita por eles à separação radical entre o mundo da teoria, isto é, o mundo abstrato, o mundo da cultura, e o mundo da vida, a experiência única e irrepetível da existência de cada pessoa (FARACO, 2009).

A unicidade do ser na história e a eventicidade da vida vivida são os postulados bakhtinianos que nos permitem pensar que todo discurso, ainda que o negue, é atravessado por convicções pessoais, por retomadas de outros discursos, por marcas representativas de uma determinada época e por posicionamentos valorativos de seu autor, perspectiva com a qual concordamos neste trabalho.

Diante das semelhanças e divergências entre os pontos de vista desses pesquisadores, enfrentamos algumas dúvidas e dificuldades para compor nosso corpo conceitual. Os riscos de se trabalhar com contribuições teóricas tão heterogêneas é alto, porém reforçamos a nossa tentativa de retomar o trabalho de cada um desses teóricos em suas particularidades e “partindo sempre, sem concessões, da inseparabilidade do texto e do quadro social de sua produção e circulação” (POSSENTI; SOUZA-E-SILVA, 2008, p. 07).

Agimos à luz da perspectiva bakhtiniana do diálogo e do enfrentamento permanente entre os pontos de vista pensando que é nessa articulação que os estudos se constituem e avançamos em nossas pesquisas, sem, contudo, “forçar aproximações ou converter uma teoria em outra” (SARGENTINI, 2006, p. 184). Assim, buscamos promover aproximações entre o pensamento desses três teóricos no que se refere às relações entre o autor, sua produção (e, ao mesmo tempo, sua autoconstituição) discursiva e sua responsabilidade ética consigo e com o outro dentro da esfera jornalística, mais precisamente do gênero reportagem.

2.4.1 A autoria como posição sociodiscursiva

A primeira articulação que propomos é entre a perspectiva de Foucault e a de Maingueneau no que se refere ao *caráter discursivo da autoria*. Como vimos, o primeiro entende o autor na obra escrita como um princípio a ser seguido, como um sujeito que confere unidade e um certo *status* a determinados conjuntos de textos (FOUCAULT, 2001).

Configura-se, então, um *processo de subjetivação pelo discurso, uma forma de ser e estar no mundo que se constitui pelo que se diz ou escreve*, por uma ação no âmbito

discursivo. Entretanto, para o pesquisador, esse sujeito que se constrói pela linguagem não guarda relações com um indivíduo exterior, que possui “um corpo, um rosto ou uma voz; [ele] é, sim, uma posição ocupada em tantas que o sujeito pode firmar” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 157). O que se interpreta dessa concepção foucaultiana é que a função autor está circunscrita às fronteiras do discurso, dos ditos e escritos concretos, materializados em obras específicas, e não se liga a um universo externo ao que o autor cria em sua produção discursiva, nem a algum traço físico ou psicológico de seu criador.

Maingueneau, por seu turno, embora não fale explicitamente em autoria, também discorre sobre a construção de si mesmo por meio do discurso quando menciona uma “maneira de dizer que é também uma maneira de ser” (2008, p. 53). Todavia, ele amplia a perspectiva de Foucault ao acionar uma noção de *ethos* que, “além da persuasão pelos argumentos, permite refletir sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a determinado posicionamento” (MAINGUENEAU, 2008, p. 64).

Esse processo mais amplo de atração e convencimento de um sujeito por outro extrapola a perspectiva estritamente discursiva proposta por Foucault (2001), mobilizando corpo e discurso, comportamento verbal e não verbal, singularidade e representações coletivas, na construção da imagem do sujeito que fala. Maingueneau sustenta esse ponto de vista ao assinalar que

o *ethos* é uma noção fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela própria integrada a uma conjuntura sociohistórica determinada (MAINGUENEAU, 2008, p. 63).

Significa que, ao se expressar a partir de um lugar, de uma maneira e em um momento específicos, o comunicador elabora uma representação de si mesmo que também conversa com o mundo socialmente avaliado, com “estereótipos que a sua enunciação contribui para reforçar ou transformar” (MAINGUENEAU, 2008, p. 65). À luz desse posicionamento, edificamos nossa primeira hipótese sobre a autoria: a de que se trata de uma *posição sociodiscursiva*, de uma forma de subjetivação que engendra elementos discursivos e sociais na fala de um indivíduo, singularizando-o na e pela linguagem.

Para desenvolver esse aspecto mais “social” da atuação do autor, recorreremos novamente às teorizações de Maingueneau, particularmente à figura do *fiador*. Segundo ele,

qualquer texto escrito, mesmo se ele o nega, tem uma ‘vocalidade’ específica que permite relacioná-la a uma caracterização do corpo do enunciador (e não, bem entendido, o corpo do locutor extradiscursivo), a um ‘fiador’ que,

por meio de seu ‘tom’, atesta o que é dito [...] Isso quer dizer que optei por uma concepção mais ‘encarnada’ do *ethos*, que, nessa perspectiva, recobre não somente a dimensão verbal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas associadas ao ‘fiador’ pelas representações coletivas (MAINGUENEAU, 2008, p. 64).

Entendendo que o autor, isto é, a pessoa que fala ou escreve, assume o papel de *fiador* de determinado texto, percebe-se que essa singularização pela fala também passa por uma *caracterização de si mesmo*, de sua própria voz enquanto enunciador: pode-se ser mais ou menos cortês, rude, emotivo, brincalhão, sensacionalista, crítico, mais ou menos próximo de suas personagens etc. Isso não significa, como já discutimos (ver item 1.2.3), que o autor falará explicitamente sobre si próprio em seu discurso; ao contrário, ele deixará que o leitor entreveja seus traços psicológicos, o que Maingueneau (2008, p. 65) chamará de “caráter”, por meio de sua maneira de se expressar.

Essas “determinações físicas e psíquicas” do enunciador também se mostrarão no discurso por meio do seu *tom*, isto é, do *acento* dado ao discurso no momento da fala. É precisamente esse acento valorativo, esse direcionamento que o autor empresta ao seu discurso que marca a sua singularidade e confere (ou não) legitimidade ao que ele diz. O *fiador* é, assim, *aquele que responde por determinado discurso*: é quem assume aquilo que fala, que dá *certa voz a um texto*, tentando produzir determinado efeito e não outros possíveis.

Chamamos a atenção agora para a segunda articulação conceitual que propomos para pensar a autoria, desta vez entre os olhares de Maingueneau e de Bakhtin. Na mesma linha levantada por Maingueneau, Bakhtin também reforça, em diversos escritos, a pertinência do *tom* que o enunciador adota como um elemento essencial para apreender o sentido de seu discurso e/ou persuadir o interlocutor. Com efeito,

o pensamento, a palavra, o discurso sempre vem acompanhado de um tom, de um valor axiológico. Uma palavra pensada, pronunciada, um ato realizado, recebe um acento e adquire um tom emotivo-volitivo em cada situação e relação entre o *eu* e o *outro*: ‘viver significa ocupar uma posição axiológica *em cada momento da vida*, significa firmar-se axiologicamente’ (BAKHTIN, 2003 apud CORDEIRO, 2017, p. 16, grifos da autora).

Essa concepção é pertinente para a pesquisa porque entendemos que, se a autoria é constituída por fatores sociais que atravessam ininterruptamente o discurso do autor, construindo-o e modificando-o, é no tom que ele adota que melhor aparece o componente afetivo e relacional da sua fala. Em nossa opinião, a entonação dada por um sujeito ao seu

discurso está diretamente ligada ao seu movimento no espaço social: através dela, é possível entrever o horizonte espaço-temporal, a posição defendida pelo autor, de que provável lugar ele enuncia, que efeitos quer produzir com seu discurso e de que maneira(s) o que ele diz difere do que diz outra pessoa.

Todas essas particularidades, a seu modo, constituem formas de se singularizar no discurso, modulações possíveis de expressão autoral, pois “ao se perceber único (de dentro de sua própria existência e não como um juízo teórico), este sujeito não pode ficar indiferente à sua unicidade; ele é compelido a se posicionar, a responder a ela: ‘não temos alibi para a existência’(BAKHTIN, 1993)” (FARACO, 2009, p. 21).

2.4.2 Autoria como exercício de responsabilidade ética do jornalista

Esse caráter “compulsório” da expressão do sujeito carrega um desdobramento essencial: o da responsabilidade do falante sobre sua produção discursiva. Essa responsabilização do autor por suas criações repousa no axioma bakhtiniano de que “aquilo que pode ser feito por mim não pode ser jamais feito por outro alguém” (BAKHTIN apud FARACO, 2009, p. 21), o que confere a todo ato de fala um viés individual e insubstituível, que se realiza no *âmbito ético da vida* de cada sujeito.

Abrimos um parêntese para discutir a tensão entre a singularidade do ser e de sua produção criativa e o campo jornalístico, historicamente caracterizado por rituais estratégicos que visam esvaziar os textos informativos de “marcas de subjetividade enunciativa” (MAINGUENEAU, 2008, p. 69), criando um simulacro de que “ninguém fala por eles” (p. 69). Essa representação social de um enunciador objetivo, isento, “que ouve os dois lados” e que “relata os fatos sem opiniões de cunho pessoal” corresponde ao *ethos* historicamente legitimado do jornalista, ao *autor “ideal” dos textos informativos*, sobre o qual se estruturou a credibilidade da atividade e do profissional que a exerce. Assim, na prática jornalística diária,

[...] mesmo ao apresentar pontos de vista opostos sobre um acontecimento, tais posicionamentos são comumente conduzidos por uma *práxis* estratégica e ritualizada por pressupostos ‘explícitos’ ou ‘implícitos’ dos valores-notícia; e por máximas como ‘objetividade’, ‘neutralidade’ e ‘imparcialidade’ que pressionam o jornalista a produzir e a representar a informação dentro de uma dada estrutura [...] Sem mencionar, ainda, a organização e a política editorial de cada empresa, a qual influencia marcadamente esse inventário de condições, seja ao organizar espaços temáticos dentro do produto jornalístico, como a abertura de seções, seja dando prioridade a certo assunto. Tudo isso torna mais difícil, em especial na ‘grande’ mídia, a tarefa daquele que pretende introduzir interpretações,

digamos, ‘fora do olhar comum; e apresentar ‘olhares’ mais distantes da ordem do ‘legitimado’ sobre os acontecimentos midiáticos (CORDEIRO, 2017, p. 85).

O que a autora coloca não quer dizer, contudo, que os textos jornalísticos são inalienáveis dos ditames do lide e dos valores-notícia. Como em toda esfera discursiva, há resistência, há discursos-trincheira, que se manifestam justamente na capacidade que cada sujeito-jornalista possui – e só ele – de dizer algo de determinada maneira, de acessar o horizonte concreto de sua singularidade. Essa unicidade, como dissemos, está adjacente à responsabilidade do sujeito sobre sua fala, ao estatuto de confiança que ela pode ou não fazer surgir a depender de uma “ética própria” que emana do seu discurso, do seu modo de ser e atuar no mundo.

Essa ética própria pode ser associada a uma forma de se expressar no espaço social levando em conta a si mesmo – seus interesses, desejos, pontos de vista e afetos – e o outro em suas particularidades, em suas condições de vida e de existência, igualmente únicas e insubstituíveis. É por meio dessa “ética de si mesmo”, de uma atitude discursiva consciente, ativa e responsável, que o indivíduo exerce sua autonomia criativa e argumentativa e se subjetiva enquanto autor. Emerge daí nossa *segunda hipótese* sobre a autoria no jornalismo: para nós, *ser autor implica uma responsabilidade ética e estética sobre si mesmo* (o seu agir valorativo), *sobre o outro* (aqueles que são retratados ou cujas vozes participam do diálogo com o texto) e *sobre o universo ao qual ele dá acesso* a partir de seu discurso.

Tal perspectiva dialoga com a noção de fiador idealizada por Maingueneau (2008) ao evocar um sujeito que atesta a potência ou a credibilidade de seu discurso por meio de sua postura ética, da atitude valorativa que adota em relação aos estereótipos culturais retratados em seus textos. No artigo *Problemas de ethos*, Maingueneau pondera a ativação de diversos mundos éticos pelo discurso publicitário, o qual “apoia-se maciçamente em estereótipos (o mundo ético dos executivos, dos esnobes, das estrelas de cinema etc.)” (2008, p. 65), representados pelo *ethos* de um fiador. Para o autor, o mesmo se aplica ao campo musical, visto que “notaremos que passagem da simples inclusão de um cantor em um *clip* (sic) teve o efeito de inserir o fiador em um mundo ético específico” (MAINGUENEAU, 2008, p. 65).

Pensamos que um processo semelhante ocorre no campo jornalístico: ao colocar-se como autor de um texto, o *jornalista* se apresenta como *fiador do mundo ético que constrói discursivamente*, fazendo o leitor entrar no quadro recriado em sua fala. Também é interessante lembrar que o *ethos* é uma noção essencialmente discursiva, que emana do

mostrado na fala/escrita, o que significa que não é necessário ao jornalista pertencer concretamente, fisicamente, ao mundo ético que ele faz surgir.

Isso remonta à discussão sobre a influência do *ethos* do fiador sobre o público: até que ponto se estende a imagem dessa pessoa que fala em um cenário midiático complexo, heterogêneo e hiperconectado? Como ela trafega em meio às representações individuais e sociais construídas por outros discursos do mesmo autor?

2.4.3 A manifestação extensiva da autoria

Alinhavando a ideia bakhtiniana de responsabilidade ética à influência do *ethos* do fiador sobre o público, pensamos sobre *uma construção discursiva de si que pretende legitimar modos de ser e estar no mundo*. Vejamos: se qualquer ato de fala, independentemente de seu alcance ou complexidade, é intrinsecamente um ato único e responsável, podemos entender essa responsabilidade do autor em sentido lato, isto é, como aplicável à sua produção discursiva para além das fronteiras de uma obra específica.

A partir disso, entendemos que a construção discursiva do autor se processa em pelo menos duas instâncias, apontando, simultaneamente, para dentro e para fora de uma obra particular. Existe a representação do sujeito que se deixa entrever em um determinado texto (*ethos* discursivo, mostrado) e há a representação que se faz do autor devido às suas escolhas temáticas, às suas manobras discursivas, ao seu posicionamento ideológico e a outras recorrências observadas em seus outros discursos. Esses dizeres – anteriores, concomitantes e posteriores a uma obra específica – orientam a sua constituição enquanto sujeito e “dão pistas” sobre quem ele é e que questões norteiam sua produção discursiva. Diante disso, lançamos a nossa *terceira hipótese de pesquisa*: a de que *autoria pode se manifestar de forma extensiva*, caso em que “o *ethos* efetivo [do autor], o que tal ou qual destinatário constrói, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia segundo os gêneros do discurso” (MAINGUENEAU, 2008, p. 71).

Outro fator que interfere no *ethos* efetivo do autor é a sua visibilidade midiática. Com efeito, essa extensão da imagem do autor é mais fácil de ser observada quando se trata de um autor cujos discursos são amplamente vistos e compartilhados, pois sua imagem e seus pontos de vista circulam com maior alcance e rapidez. Isso chama a atenção para o necessário debate sobre as relações – e as fronteiras – entre o autor e sua obra dentro de um cenário midiático

que vem acionando novas formas de interação e de sociabilidades, o que Lemos denominou “esfera comunicacional pós-massiva” (2009, p. 03).

Esse panorama comunicacional vem ganhando corpo à medida que se intensifica a crise estrutural vivenciada pelo ecossistema jornalístico desde o início dos anos 2000. Para Anderson, Bell e Shirky (2013, p. 32-3), esse cenário aponta para duas direções: de um lado, assistimos ao declínio das instituições, dos modelos de negócio e das práticas tradicionais de grande mídia; de outro, vemos emergir um horizonte informativo amparado nas novas tecnologias da informação e da comunicação (TICs), nas parcerias entre entidades sem fins lucrativos e nas redes sociais digitais. Nesse contexto,

com o uso social das redes telemáticas e das novas tecnologias digitais, [...] emerge uma cultura das mídias mais conversacional que informacional, já que a troca se dá mais próxima do diálogo do que da recepção [...] Aqui a lógica comunicacional, cada vez mais banal e planetária, não se baseia apenas no consumo massivo para posterior conversação em uma esfera pública, como na estrutura massiva clássica. Ela se constrói na nova esfera pública que é o ciberespaço, em se fazendo, através da produção, do compartilhamento e da distribuição de conteúdo. Ao se desenrolarem, elas convocam uma esfera social pública que se baseia na conversação, nos laços sociais e na partilha de ideias e informações, no diálogo e na ‘comunicação’ (mesmo que sempre improvável – Luhmann, 2001). Assim, as funções pós-massivas, por serem mais conversacionais do que informacionais podem resgatar algo da ação política, do debate, do convencimento e da persuasão, outrora desestimulados pela cultura de massa (LEMOS, 2009, p. 03-4).

Um ponto relevante da fala do pesquisador refere-se ao caráter “mais conversacional do que informacional” da comunicação midiática no ecossistema digital. Esse foco no diálogo, no compartilhamento de ideias em um fluxo horizontal, “aberto, [de] ‘todos – [para] todos’, independente” (LEMOS, 2009, p. 02) adquire ainda mais força dentro das redes sociais, em que as fronteiras entre quem produz informação e quem a consome são, ao menos em teoria, borradas, postas em tensão.

Sem ter de passar pelos filtros – técnicos e editoriais – das grandes empresas de mídia, dá-se uma aproximação maior entre jornalista e leitor, materializada em comentários, réplicas, compartilhamentos e até mesmo denúncias dos conteúdos veiculados pelo repórter em suas redes sociais. Essas, aliás, desempenham um papel importante no aumento da visibilidade do jornalista-autor porque promovem o seu acervo criativo, levando ao conhecimento do público a produção autoral anterior, concomitante ou posterior ao trabalho atualmente desenvolvido.

Tornam-se, nesse cenário, menos nítidos os contornos entre o discurso que circula em um texto específico e a produção extraobra: em um texto, o autor pode retomar, endossar,

retificar e até se contrapor ao seu próprio discurso, aos seus posicionamentos anteriores. O mesmo pode fazer o leitor em relação ao acervo criativo do autor, pois a experiência que determinado texto provoca pode reiterar, modificar ou romper com a lógica instaurada pelos trabalhos anteriores daquele autor. Isso ocorre porque “o ponto de vista é, além de contingencial, relacional [...] e pode ser elaborado heterogeneamente pelo mesmo sujeito diante do mesmo escritor, texto e objetos do discurso” (CORDEIRO, 2017, p. 363).

Neste ponto, abrimos parênteses para uma rápida observação. Quando falamos em “acervo criativo”, enfrentamos uma dificuldade semelhante à antecipada por Foucault em *O que é um autor?* (2001): estabilizar o significado e o alcance exato da noção de *obra*.

Será que tudo o que ele [o autor] escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse ‘tudo’? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado (FOUCAULT, 2001, p. 280).

Frente a esse “problema teórico e técnico”, Foucault opta por deslocar o eixo de sua investigação sobre a obra para o estudo dos “discursos que são providos da função autor” (2001, p. 285), aqueles sobre os quais o nome do autor faz operar certas formas de pertencimento. Isso não ocorre, por exemplo, com um bilhete, um caderno de rascunhos ou um contrato, que até podem ser assinados e associados a quem os escreveu, mas não têm um autor. Para o filósofo, os textos que apresentam a função autor são aqueles aos quais o autor confere certo tratamento, opera certas aproximações, admite algumas continuidades e pratica outras exclusões (FOUCAULT, 2001, p. 280-1). São aqueles em que o autor também estabelece um regime de propriedade, podendo ser juridicamente responsabilizado pelo que está escrito.

Assim, embora Foucault não determine especificamente o que compõe a obra de determinado autor, ele nos leva a considerar, em nossas análises, os textos que mantêm certa unidade, pertinência ou semelhanças com o corpo de discursos em que opera a função autor, isto é, que possuem “um modo de existência, de circulação e de funcionamento no interior da sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 281).

Esclarecemos que, para fins de recorte analítico, consideraremos como parte do acervo criativo das autoras estudadas na dissertação, além das reportagens que serão detalhadas no Capítulo 3, trechos de livros–reportagens nos quais as repórteres descrevem o processo de produção dos textos, alguns posts em redes sociais e participações em eventos de jornalismo em que elas discutem questões relacionadas às suas produções discursivas e ao seu compromisso ético enquanto autoras.

Essa escolha metodológica se justifica pela tese de que alguns dizeres fora das margens de uma obra específica também participam da construção discursiva do autor, o que chamamos acima de *forma extensiva de autoria*. A nosso ver, tudo isso permite que a presença do jornalista seja “estendida” e sua produção discursiva acessada para além das grades de programação ou da periodicidade de uma publicação impressa. Isso significa que, no terreno da comunicação digital, o discurso do autor esgarça os limites de uma obra específica, de um produto acabado e pode, inclusive, atingir dimensões extradiscursivas.

Encontramos um exemplo disso no caso narrado pela repórter Fabiana Moraes em seu livro *O nascimento de Joicy* (2015). A publicação traz o texto completo da reportagem homônima, os bastidores da sua elaboração, com foco no relacionamento entre a jornalista e a sua personagem, e um ensaio–manifesto intitulado “Por um jornalismo de subjetividade¹³”. Na segunda parte do livro, a repórter recria o contexto de publicação da reportagem impressa no *Jornal do Commercio*, em abril de 2011, e em um site especial do jornal hospedado no portal *UOL*. Escreve Moraes sobre a repercussão do texto à época:

Ela [Joicy] ainda não fazia ideia (nem eu) de como sua vida geraria tanto interesse Brasil afora. Um instrumento fundamental para a dispersão da reportagem pelo país foi o Twitter, rede social da qual nunca fui uma usuária *hard*. Donos de perfis com milhares de seguidores, como a historiadora Conceição Oliveira (@maria_fro) e a jornalista Cynara Menezes (@cynaramenezes), além de coletivos como o *Blogueiras Feministas* passaram a comentar e a replicar a reportagem. Em poucas horas, centenas de postagens falavam sobre a cabelereira de Alagoinha. É claro que vários comentários vinham carregados de preconceito [...], mas, para minha surpresa e alegria, a maioria das pessoas havia se sensibilizado com a trajetória daquela mulher tão especial. Além de Recife, Rio de Janeiro, Fortaleza e São Paulo foram as cidades que mais buscaram o link da série.

[...] Como citado, comentários negativos e preconceituosos chegaram, assim como aqueles que tratavam Joicy como algo estranho, *freak*. Desde que iniciei a pauta, sabia que essa reação aconteceria, afinal estava lidando com temas sensíveis à alma (e à moral) humana: sexualidade e gênero. Leitores enviaram e-mails e cartas para o jornal – alguns afirmando que iriam

¹³ Desenvolveremos essa proposta no terceiro capítulo da dissertação, quando falarmos sobre o processo de singularização de cada autora.

cancelar suas assinaturas por causa da abordagem da pauta e também pela nudez de Joicy, que foi entendida como sensacionalista.

[...] Enquanto isso, várias pessoas procuravam a redação ou a mim para saber como poderiam ajudar a transexual. Como muitos queriam enviar dinheiro, decidi publicar o número da conta bancária da cabelereira nas minhas redes sociais. Colegas jornalistas, tanto do *Jornal do Commercio*, quanto do *Diario de Pernambuco* e da *Folha de Pernambuco*, também sensibilizados com o relato, juntaram dinheiro e roupas e os enviaram para mim. Arrecadamos pouco mais de R\$ 800 (R\$ 130 depositados na conta, mais R\$ 570 enviados por vários doadores, mais doações da equipe de reportagem). (MORAES, 2015, p. 132–138).

Alguns pontos chamam atenção no relato da jornalista. Em primeiro lugar, a projeção que as redes sociais conferiram à reportagem: como afirmou Moraes, em algumas horas, o texto já havia sido compartilhado por centenas de pessoas em vários estados brasileiros. Não é o foco desta pesquisa discutir o alcance nem a velocidade em que conteúdos são compartilhados nas redes sociais digitais (isso por si só daria outro trabalho), contudo interessa-nos pensar essa viralização no que toca ao discurso da autora e, por conseguinte, à imagem que se constrói dela a partir do que diz ou escreve.

Nesse sentido, o intenso compartilhamento de *O nascimento de Joicy* implica uma também intensa circulação do discurso da repórter, de seus pontos de vista, escolhas narrativas e, sobretudo, do tratamento que ela confere à vida do outro, imersa em um diálogo com representações sociais tão numerosas quanto conflitantes.

Ao dar acesso ao “mundo ético” (MAINGUENEAU, 2008) de uma transexual que enfrenta um processo de redesignação sexual em um contexto de pobreza (financeira e afetiva), preconceito e descaso por parte de profissionais/instituições de saúde pública, Moraes entra em contato com uma miríade de estereótipos¹⁴ que povoam o imaginário coletivo quando se trata de sexualidade: a binaridade feminino–masculino, o alegado “desconforto” perante a nudez masculina e/ou transexual e até os padrões de “feminilidade explícita” associados às mulheres transgênero como forma de reiterar sua adequação ao gênero feminino.

Em sua narrativa, a repórter retoma esses discursos estereotípicos justamente para se contrapor a eles, para ressignificá-los, a começar pelo título e imagem de capa da reportagem: *O nascimento de Joicy* faz referência à pintura renascentista *O nascimento de Vênus*,

¹⁴ Como lembra Cordeiro (2017, p. 18), “estereótipos são discursos que circulam e se inscrevem como verdadeiros, marcando a existência de um objeto de discurso a partir de apenas um ponto de vista que foi construído como o legítimo, o único, o certo; e, depois de um longo tempo, parecem se tornar estáveis, canônicos, verdades”.

elaborada por Sandro Botticelli no século XV, e que simboliza o imaginário clássico da feminilidade. Mas o quê, exatamente, constitui esse imaginário? O que pode ou não pode fazer parte dele? Moraes justifica a referência à obra:

Quando voltávamos para o Recife e vi as imagens, reparei que Joicy escondia-se da mesma maneira que a Vênus de Botticelli, não contando, porém, com a ajuda de longos cabelos para tornar o corpo menos exposto, tampouco com anjos trazendo flores ou uma dama prestes a cobri-la com um manto. Joicy estava nua, uma nudez essencialmente política, de um corpo continuamente questionado [...] Mais ainda: Joicy tinha imenso orgulho daquele corpo que ia pouco a pouco construindo, um corpo que não precisava se ancorar no feminino socialmente construído para se fazer valer. Não para ela. Assim, *para mim, aquela capa era essencial, era necessária, era um manifesto*, era Joicy olhando de frente e nos olhos de todos aqueles que, durante toda a sua vida, estranharam sua presença no mundo. (MORAES, 2015, p. 129, grifo nosso).

A opção por abordar um tema que divide opiniões e toca em questões historicamente silenciadas já revela, por si só, um *posicionamento*, uma *atitude valorativa* da repórter. Neste caso, Moraes adota uma *postura crítica* em relação ao preconceito, à exclusão social e aos maus tratos experimentados por Joicy devido à sua transexualidade, à tensão entre sua condição feminina e o corpo masculino. As críticas tecidas pela repórter não só jogam luz sobre uma realidade ainda pouco discutida no mapa midiático atual, como a legitimam na pauta do debate público, tensionando arquétipos e questionando alguns discursos dominantes como o discurso médico-científico, a lógica binária homem-mulher, o discurso moral-religioso, a adequação “compulsória” entre corpo e gênero e o consequente alijamento de quem foge a ela.

Por sua força e urgência social, o discurso de Moraes *continuou, estendeu-se* após a publicação e a repercussão inicial da obra: seus ecos levaram a Fabiana e Joicy à Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, em 2011, conferiram à reportagem o Prêmio Esso de Melhor Reportagem publicada em 2011 e levaram a jornalista a diversas participações em eventos para discutir a questão da transexualidade e da maneira como a mídia aborda o assunto.

Em todos esses eventos, a participação de Moraes estava ligada ao seu trabalho como jornalista-autora de *O nascimento de Joicy*, como a *responsável* por aquele produto discursivo. Assim, instaurou-se uma relação entre a obra em questão e a performance autoral da repórter: como discutimos anteriormente (ver item 1.2.3), dá-se uma negociação entre o *ethos* que é construído a partir de uma obra específica e o *ethos* elaborado a partir das características, da profissão, do posicionamento ideológico ou de outros atributos do autor.

Tal ponto de vista pode, inclusive, ser entendido como mais uma manifestação do caráter sociodiscursivo da autoria, pois reflete sobre uma ética de si e do outro que aponta para algo externo ao autor, algo que faz parte de suas relações sociais extratextuais e é por ele discursivizado, simbolizado em código escrito. O autor entende que seu lugar é único no mundo, assim como o é o lugar das pessoas que retrata em suas reportagens e nisso repousa a sua responsabilidade com o “mundo ético que ele supostamente faz surgir” (MAINGUENEAU, 2008, p. 72).

Nesse processo, a abordagem que a jornalista confere à sua narrativa alterna entre tons mais críticos, incisivos; momentos de maior empatia e aproximação em que a repórter chegou a mobilizar sua rede de relacionamentos para ajudar Joicy, além de comprar alimentos e roupas para a cabelereira; e outros de teor mais distanciado, com reforço dos limites entre repórter e fonte: “o desafio era escrever sobre aquela batalha sem vitimizar sua protagonista [...] O fato é que certas histórias – acredito que a maior parte daquelas das quais me aproximei nos últimos anos – já são feitas de muito sofrimento, tornando-se desnecessário sensacionalizar, espezinhar essa condição” (MORAES, 2015, p. 133).

Tudo isso aciona a dimensão *ética* do trabalho da repórter, que está ligada a uma *ética intersubjetiva* na qual a escrita sobre o outro também revela muito sobre o autor. Em suas reflexões sobre a figura do escritor¹⁵, Bakhtin afirma que “somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o ‘homem no homem’, para os outros ou para si mesmo” (BAKHTIN apud MARCHEZAN, 2008, p. 122). Isso significa que o autor também se constitui enquanto sujeito ético nessa relação permanente (e tensiva) com o outro, pois, para o filósofo russo, “a identidade do sujeito se processa por meio da linguagem, na relação com a alteridade” (MARCHEZAN, 2008, p. 123).

Assim, pensamos que, ao abordar a história particular de Joicy, o discurso de Moraes ressoa em outras vivências de natureza semelhante, dialoga com experiências absolutamente distintas, mas que se relacionam com os dizeres da repórter, ou mesmo engendra outras formas de olhar para a diferença. Passa-se a entender os sujeitos envolvidos na criação autoral como seres complexos, não categorizáveis, capazes de afetar e de serem continuamente afetados pelo outro para além do que prega a cartilha do jornalismo asséptico, imparcial.

¹⁵ Cf. *Problemas da obra de Dostoievki* (Bakhtin, 1981) e *Estética da criação verbal* (Bakhtin, 2003).

2.4.4 A autoria se apoia em uma atitude exotópica

Essa discussão aponta para a última hipótese que levantamos sobre a atuação autoral: a sua *propriedade exotópica*. Como falamos no item 1.2.1.1, a posição exotópica do autor é o que permite a ele enxergar como o outro observa determinado fenômeno, o que ele vê quando encara outra pessoa, outro objeto ou outro “quadro” da realidade. Não se trata de sentir o que outro sente, de viver a experiência completa do outro, pois, retomando Bakhtin (2003, p. 21-2), os sujeitos são historicamente singulares e insubstituíveis, não podendo uma pessoa ocupar o espaço de outra na existência concreta. A postura exotópica está mais próxima do que propõe a famosa expressão idiomática americana “*to walk a mile in someone else’s shoes*”, traduzida como “*caminhar uma milha com os sapatos do outro*”, uma metáfora que simboliza a necessidade da prática permanente da *empatia* nas relações interpessoais.

Bakhtin estende essa visão para a atividade criadora, falando sobre a relação entre autor e personagem na obra artística:

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele (BAKHTIN, 2003, p.23).

É nesse registro que joga a exotopia: na coexistência entre a visão singular do autor e a do outro (seu personagem), em que somente a perspectiva externa é capaz de dar uma visão global do sujeito observado. Lembramos que, nos termos de Amorim (2008), a atitude exotópica não se restringe ao domínio estético e deve alcançar outras esferas da cultura, como a pesquisa em Ciências Humanas e o campo jornalístico, funcionando como uma matriz norteadora da relação repórter-personagem.

Desenvolvendo essa ideia, entendemos que a postura exotópica aplicada à prática jornalística mantém o mesmo funcionamento que possui dentro da atividade estética (relação autor – personagem) e da pesquisa em Ciências Humanas (relação pesquisador – sujeito pesquisado). Significa dizer que existem, no texto jornalístico, pelo menos duas consciências distintas: a do jornalista e a de sua fonte, as quais não se fundem e mantêm “o caráter de diálogo, revelando sempre as diferenças e a tensão entre elas” (AMORIM, 2008, p. 100). Se é assim, é somente por meio de sua posição exterior ao que retrata, materializada em uma narrativa exotópica, que o jornalista consegue “emprestar um suplemento de visão” (AMORIM, 2008, p. 101) à sua fonte, dando a ela uma imagem acabada e fixando, ainda que precariamente, certa visão sobre aquela pessoa ou fenômeno da realidade.

É importante dizer que, ainda que tenha consciência de sua posição exotópica em relação ao personagem, o jornalista-autor precisará trabalhar o tempo todo um difícil e frágil equilíbrio entre as suas singularidades e as de suas fontes, de forma que ele exponha seus pontos de vista, a sua visão, mas também – e principalmente - seja capaz de mostrar o outro em suas complexidades, sem deturpar suas ideias, nem espetacularizar suas vidas.

No embate entre as vozes, a tendência é que a voz do autor, da pessoa que fala, se sobreponha às dos personagens, as pessoas sobre quem se fala. Instaure-se, assim, um regime de visibilidades que frequentemente reproduz as hierarquias existentes no mundo extradiscursivo, no “mundo da vida”: quem tem o direito/poder de dizer o faz, vira *sujeito* e invade a esfera do outro com seu discurso; quem não, vira *objeto* de fala, é falado, em voz passiva.

Essa tensão entre autor e personagem se coloca como um dos aspectos mais delicados para se pensar em uma “ética do autor” na contemporaneidade, porque conserva desigualdades, silencia vozes dissonantes e endossa formatos históricos de representação dos sujeitos nas narrativas midiáticas. Na maioria dos casos, estes não são representados discursivamente como indivíduos únicos, complexos e insubstituíveis (independentemente de sua vulnerabilidade financeira, afetiva ou social), mas, sim, como meras extensões ou instrumentos de comprovação do ponto de vista do autor. Também são comumente representados na forma dos já citados estereótipos, dos modelos cristalizados de representação discursiva do sujeito pelas vozes sociais.

Esse desafio de “orquestrar as vozes” em seu discurso torna urgente a prática da exotopia em qualquer exercício autoral que se pretenda ético e responsável. É nessa pluralidade de egos, nesse painel de subjetividades que o autor delinea o seu espaço e o do outro no mundo, na vivência coletiva. Reflete, também, sobre *outras subjetividades possíveis*, dissidentes, não hegemônicas. Isso porque

o modo como *eu* vivencio o eu do outro difere inteiramente do modo como vivencio meu próprio eu; isso entra na categoria do outro como elemento integrante, e essa diferença tem importância fundamental tanto para estética quanto para a ética [...] Para o ponto de vista estético é essencial o seguinte: para mim, eu sou o sujeito de qualquer espécie de ativismo: do ativismo da visão, da audição, do tato, do pensamento, do sentir etc.; é como se eu partisse de dentro de mim nos meus vivenciamentos e me direcionasse em um sentido adiante de mim, para o mundo, para o objeto (BAKHTIN, 2003, p. 36, grifo do autor).

Esse direcionamento para o outro exige uma abordagem exotópica e que entenda a alteridade – em poucas palavras, “o horizonte intersubjetivo que funda a relação, qual seja, do *eu para mim*, do *eu para o outro* e do *outro para mim*” (CORDEIRO, 2017, p. 27, grifos da autora) - como um traço fundamental para a construção sociodiscursiva de si mesmo. Sabendo disso, é preciso enxergar esse outro com olhos “estrangeiros”, porém abertos a uma troca efetiva, a um encontro no sentido primeiro do termo, o de confluência, de descobrimento de algo ou alguém.

3 A REPORTAGEM DE AUTOR: GÊNERO, CARACTERÍSTICAS E INTERCÂMBIOS TEXTUAIS

3.1 AUTORIA E ASSINATURA NO JORNALISMO: DIÁLOGO POSSÍVEL

Uma questão que se coloca quando pensamos a autoria gira em torno do peso que se atribui ao “nome do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 284). O filósofo francês argumenta que o nome do autor confere certo *status* ao material produzido, além de funcionar como um princípio unificador dos textos que se encontram sob sua “marca”. Para Foucault (2001), com efeito, o nome do autor assume maior relevância do que a sua existência “concreta”, a sua inscrição efetiva no mundo da vida porque passa por ele a atribuição de características e de uma unidade ao discurso autoral.

Isso nos remete à discussão sobre a forma de positivar o nome do autor em uma obra ou acervo criativo: a assinatura. Embora a conceituação de obra permaneça imprecisa (ver item 1.3.3), o nosso foco recai sobre a relação de apropriação que o nome do autor instaura, sobre a indicação de um trabalho discursivo na e sobre a linguagem feito por quem escreve.

Ancorando o pensamento de Foucault (2001) à esfera jornalística, pensamos que se o jornalista – como qualquer enunciador – seleciona, interpreta e empreende escolhas discursivas a partir de sua posição singular na existência, nada mais lógico do que atribuir sua assinatura ao material produzido, o que Christofolletti define como “a mais evidente forma canônica de fixação de um discurso, de um texto” (2004, p. 132). Assim, a imputação de um ou mais nomes a um produto jornalístico funcionaria como um elemento que atribui responsabilidade ao produtor e que confere certas propriedades ao texto, como, por exemplo, uma imagem de credibilidade e a “permissão” para circular em determinados espaços midiáticos.

Esse movimento de assumir responsabilidade pelo conteúdo produzido contraria o que Moretzsohn (2007, p. 119) definiu como “um processo de mediação que se legitima ao ocultar-se a si próprio, resultando no que poderia ser classificado de ‘jornalismo de mãos limpas’”, em que se recorre ao “costumeiro recurso à metáfora do ‘mensageiro’, através da qual o jornalista procura isentar-se de responsabilidades sobre o noticiário que produz” (MORETZSOHN, 2007, p. 119).

Com efeito, nos termos de Christofolletti, a assinatura atua “como uma impressão digital, um traço da identidade. A metáfora da impressão digital não é gratuita, já que se trata aqui de criminalização ou responsabilização penal por produtos de criação autoral” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 155), retomando o que Zilberman (2000) e Foucault (2001) já

havam antecipado sobre a relação entre a autoria e o direito de propriedade intelectual, mais tarde denominado direito autoral¹⁶.

Foucault (2001, p. 278) observa que “os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores”. Logo, o nome do autor em um texto representaria não apenas a delimitação de um ponto de vista único e insubstituível sobre determinado tema, como também um mecanismo que “atua como *instrumento de responsabilização* do autor frente a possíveis consequências da difusão de sua obra” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 134, grifo do autor).

Contudo, existe um obstáculo a essa atribuição de uma assinatura à reportagem: o alegado “caráter coletivo” que diversos produtos jornalísticos assumem. Em boa parte dos veículos midiáticos, predomina uma divisão de trabalho bastante estratificada: o repórter é responsável pela apuração, pela captura de entrevistas e pela redação do texto; o fotógrafo, pela captação de imagens e vídeos; o designer, ilustrador ou programador visual, pela concepção estética e direção de arte; o editor, por eventuais modificações que julgar necessárias; o programador, pela concepção e organização dos recursos multimídia na página, no caso de uma reportagem feita para uma plataforma digital de conteúdo.

Logicamente, existe interação entre esses segmentos durante a confecção do material – especialmente em se tratando de reportagens que se propõem a misturar diferentes linguagens como forma de potencializar suas narrativas –, porém, nas palavras de Christofolletti, a autoria é, frequentemente, atribuída apenas aos profissionais que possuem maior legitimidade junto ao corpo profissional e não a todos os envolvidos no processo, “sendo considerada uma distinção ao jornalista, uma deferência ou prêmio que ateste os méritos do profissional ou do seu trabalho” (2004, p. 134). Ademais,

as cúpulas editoriais dos veículos costumam ater-se a critérios não tão claros para decidir quando um texto deve ou não ser assinado. Entre esses critérios, leva-se em conta a qualidade da peça produzida, se a reportagem traz informações exclusivas ou um tratamento inédito dos fatos, considera-se ainda a experiência do jornalista e sua trajetória pessoal e o destaque que a matéria tem dentro da edição a que pertence. Isto é, ter chamada na capa ou

¹⁶ Para saber mais sobre a regulação dos direitos autorais no Brasil, confrontar o artigo 5º, incisos XXVII, XXVIII e XXIX da Constituição Federal de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Também é possível conferir a Lei 9610/98, conhecida com a Lei dos Direitos Autorais, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm

ser uma das manchetes são fatores que pesam quando o que se discute é a assinatura ou não do material (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 134).

Além da instabilidade dos critérios empregados para definir se ou por quem um texto será assinado, outro ponto a se considerar é que a positivação da assinatura por si só não é suficiente para garantir uma efetiva autoria dentro da reportagem. Isso porque, como reforça Christofolletti (2004, p. 134), a presença da assinatura em um texto, embora importante, funciona mais como um “dispositivo retroalimentador da credibilidade profissional”, um atestado de reconhecimento da relevância/qualidade/destaque do material produzido ou da experiência do jornalista, do que como uma prova irrefutável da atuação do repórter enquanto autor.

Se “a assinatura é só a ponta visível do *iceberg* da autoria” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 135), o que efetivamente demarca o seu exercício em um texto jornalístico? Para nós, ser autor envolve os traços que descrevemos como *hipóteses de autoria* (ver item 1.3), que se manifestam em maior ou menor grau em cada discurso, na atuação singular de cada autor:

- i) Autoria é uma posição sociodiscursiva;
- ii) Autoria pressupõe a responsabilidade ética do autor sobre o que produz;
- iii) Autoria pode assumir uma forma extensiva, englobando a produção autoral extraobra;
- iv) Autoria se apoia em uma atitude exotópica.

É a partir desses pressupostos que analisaremos a atuação do autor no texto jornalístico. É claro que, como qualquer enunciado, os textos jornalísticos estão associados a algum gênero do discurso, ainda que suas propriedades temáticas, estilísticas e composicionais não tenham contornos nítidos ou que os próprios autores não as conheçam formalmente (BAKHTIN, 2003, p. 286). Propomos, por isso, uma articulação entre as hipóteses de autoria acima e o gênero reportagem, nosso objeto de estudo, com o objetivo de entender *como* essas *modulações de autoria* aparecem na prosa jornalística.

Sabemos que as características estruturais do jornalismo e do gênero reportagem carregam algumas particularidades que afetam o exercício da autoria e que ela não se manifesta de forma semelhante em todos os gêneros, ainda que eles circulem dentro da mesma esfera de ação. Isso porque o processo de atribuição de autoria a uma charge é totalmente diferente do de uma reportagem, que, por sua vez, é diferente do que ocorre com notícia, com o ensaio etc. É por essa razão que pensamos em um gênero bastante específico, a

reportagem de autor, em que as mediações entre a autoria e o discurso jornalístico se processam de maneira igualmente específica.

Uma das hipóteses que justificam esse olhar é a de que quando um repórter se assume autor ele acessa um mundo ético que envolve e dá visibilidade às vidas concretas de pessoas e de grupos sociais “reais” e é nisso que repousa a sua responsabilidade ética e estética. Ademais, esse diálogo da reportagem com o mundo da vida joga luz sobre os diversos discursos que conversam permanentemente com o discurso do autor, fazendo funcionar o *componente sociodiscursivo da autoria*.

3.2 POR UM JORNALISMO DE FRONTEIRA: O APORTE DO JORNALISMO LITERÁRIO

Antes de tentarmos estabilizar, mesmo que relativamente, o gênero reportagem de autor, é preciso discutir a influência da modalidade híbrida Jornalismo Literário sobre os textos do gênero. Dando a palavra a Martinez,

[Jornalismo Literário] é uma modalidade de prática jornalística que emprega métodos de captação e observação da realidade originados das Ciências Sociais, área onde o jornalismo se insere. É o caso da técnica da observação participante, dentre outras [...] De forma ética, [o repórter] mergulha na realidade contemporânea para tentar compreender seus mistérios, nexos e sentidos e relatá-los, com seus acertos, suas idiossincrasias, seus paradoxos e suas possibilidades. Por fim, há a redação com técnicas provenientes da literatura, com o objetivo de criar um relato não ficcional envolvente, que permita a compreensão aprofundada do tema (MARTINEZ, 2016, p. 405).

Um fio argumentativo que pode ser puxado a partir dessa definição é a ideia de uma prática jornalística que se abre ao diálogo com outros campos do saber como a história, a antropologia, as tecnologias da informação e, claro, a literatura. Isso ganha uma importância ainda maior no já discutido mapa jornalístico contemporâneo, afetado, de um lado, pela decadência de modelos obsoletos de se pensar e fazer jornalismo e, de outro, pelas novas tendências comunicativas e padrões de sociabilidade. Vivemos em um mundo complexo que embaralha constantemente os limites entre as áreas do conhecimento, o que torna cada vez mais necessária a prática de um *jornalismo de fronteira*, capaz de transitar por essas esferas, promover a troca de conhecimento, de experiências e o aparecimento de novos gêneros discursivos.

É precisamente nessa posição fronteiriça que o Jornalismo Literário se consolida e passa a influenciar alguns gêneros jornalísticos e literários que bebem de suas características –

e das liberdades que proporciona - para compor seus textos. Ao longo da história, encontramos os emblemáticos exemplos dos folhetins¹⁷ e das crônicas¹⁸, os quais foram bastante populares em determinados contextos históricos. Voltando ao foco de nossa pesquisa, pensamos que a reportagem de autor também se inscreve no escopo de atuação do Jornalismo Literário e, portanto, apresenta algumas propriedades dessa modalidade jornalística, como veremos mais adiante.

Em seu famoso artigo *Regras Quebráveis para Jornalistas Literários*¹⁹ (1995), Mark Kramer conceitua o Jornalismo Literário como “o tipo de não ficção no qual as artes do estilo e da construção narrativa historicamente associadas à ficção ajudam a penetrar no que está acontecendo – a essência do jornalismo²⁰” (KRAMER, 1995, s/p., tradução nossa). É interessante notar que esta definição vai ao encontro do conceito proposto por Martinez (2016) no que se refere ao emprego de técnicas expressivas da literatura e outros setores do pensamento humano dentro da narrativa jornalística. Retomando o teor fronteiro e inovador do Jornalismo Literário, o título do trabalho de Kramer traz uma provocação porque dialoga com os padrões historicamente arraigados à escrita jornalística como a objetividade, a concisão e a imparcialidade manifestos em uma narrativa linear, sucinta, que responde às seis perguntas do *lead* (o quê, quem, quando, onde, por que, como) no primeiro parágrafo e dispõe as informações em ordem decrescente de importância, conforme a técnica da Pirâmide Invertida²¹.

Ao atribuir às regras que propõe para os jornalistas literários o estatuto de “quebráveis”, passíveis de não serem cumpridas e/ou de serem alargadas²², o autor nega a

¹⁷ “A palavra ‘folhetim’ está muito associada à ficção romanesca publicada em jornais [...] O folhetim será, pois, a matriz primordial das narrativas seriadas de consumo de massa, o que compreenderá, no século XX, a fotonovela, o cinema narrativo e a teledramaturgia. O folhetim produziu uma estratégia típica do entretenimento popular: a suspensão da narrativa no momento do clímax, no instante em que um vilão aciona o gatilho” (BULHÕES, 2007, p. 32).

¹⁸ Como observa Bulhões, as crônicas ostentam uma “condição ambivalente. Ela vive conectada às condições de produção e difusão do jornal diário e dialoga, mesmo que implicitamente, com o noticiário de cada dia. Ao mesmo tempo, respira desprendimento e autonomia. Ela ocupa o mais independente dos espaços da página de jornal, não somente porque diz o que quer e como quer – com a liberdade de que pode desfrutar a expressão literária – mas porque não possui imposição alguma quanto aos temas que aborda. Daí também a crônica possuir uma nítida dicção de informalidade que se traduz em marcas nítidas de oralidade, como uma conversa fiada.” (Idem, p. 57-8).

¹⁹ Título original: “Breakable Rules for Literary Journalists” (KRAMER, 1995, s/p).

²⁰ “The paired words [‘literary journalism’] describe the sort of nonfiction in which arts of style and narrative construction long associated with fiction help pierce to the quick of what’s happening – the essence of journalism.”

²¹ Essa técnica se refere à “estrutura de montagem das informações em uma matéria, em que se inicia pelos elementos mais significativos e a carga informativa decresce para os traços menos significativos” (MEDINA, 1990, p. 84).

²² “But however accurately represented, rules for making art will surely be stretched and reinvented again and again”. (KRAMER, 1995, s/p).

rigidez dos códigos jornalísticos clássicos encontrados nas produções jornalísticas diárias, instaurando de antemão uma diferenciação entre o Jornalismo Literário e o que conhecemos como jornalismo *hard news*.

Após situar a reportagem de autor como um gênero em permanente interação com a vertente jornalístico-literária, partimos ao estudo dos elementos que a estruturam enquanto gênero do discurso jornalístico.

3.3 OS GÊNEROS DO DISCURSO

Em texto publicado na década de 1970²³, Bakhtin argumenta que toda a comunicação humana se processa por meio dos *gêneros do discurso*: nós falamos por meio deles e apreendemos o discurso dos outros também a partir de certas formas típicas, pois

quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um certo volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo de fala (BAKHTIN, 2003, p. 283).

Isso quer dizer que os gêneros estão relacionados à maneira de moldar, de organizar os enunciados que circulam no dia a dia em torno de propriedades comuns e de certas expectativas que projetam junto aos interlocutores já familiarizados com eles. Esses traços comuns dos enunciados

[...] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo temático e pelo estilo da linguagem [...] mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação [...] Cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003, p. 261-2, grifos do autor).

Devemos ter em mente que esses elementos constitutivos dos gêneros – conteúdo temático, estilo e construção composicional - estão sempre relacionados às condições de produção de uma enunciação única e concreta (BAKHTIN, 2003), com valores espaço-temporais, intenções discursivas e interlocutores específicos atuando em determinada esfera

²³ Cf. GRILLO, 2008, p. 145.

de atividade humana, como a seara jurídica, literária ou jornalística, por exemplo. Essa *natureza histórica dos gêneros* “acarreta uma reconstrução e uma renovação mais ou menos substancial dos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 268), o que explica o desaparecimento de algumas expressões outrora populares – como o já citado folhetim, dentro da esfera literário-jornalística – e a consolidação de outras como a reportagem de autor, pertencente ao campo jornalístico. Com efeito,

o gênero une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança. De um lado, reconhecem-se propriedades comuns em conjuntos de texto; de outro, essas propriedades alteram-se continuamente. Isso ocorre porque as atividades humanas, segundo o filósofo russo [Bakhtin], não são nem totalmente determinadas nem aleatórias [...] A reiteração possibilita-nos entender as ações e, por conseguinte, agir; a instabilidade permite adaptar suas formas a novas circunstâncias. O gênero somente ganha sentido quando se percebe a correlação entre formas e atividades. Assim, ele não é um conjunto de propriedades formais isolado de uma esfera de ação, que se realiza em determinadas coordenadas espaço-temporais, na qual os parceiros da comunicação mantêm certo tipo de relação (FIORIN, 2011, p. 100).

Ancorando essa concepção à nossa pesquisa, estabeleçamos alguns paralelos entre formas e atividades dentro da esfera jornalística. Se é verdade que o campo se complexificou com a modernização do mapa jornalístico contemporâneo, em especial após a popularização da internet (ver itens 1.2.3 e 1.3), é natural concluir que os veículos midiáticos passaram a dar forma aos seus discursos de acordo com essas mudanças no interior da esfera, com o escopo de se comunicarem melhor com seus públicos. Como exemplos, podemos citar as hibridizações entre jornalismo e realidade virtual, jornalismo e o universo dos games (*newsgames*²⁴) e jornalismo e *storytelling*, isto é, a narração de acontecimentos como se fossem histórias de ficção, com personagens, enredo, progressão temporal, clímax e fim.

Por meio do *storytelling*, os jornalistas podem contar as histórias de suas fontes utilizando-se de digressões e variações no ponto de vista, alternando entre primeira e terceira pessoa. É frequente também o direcionamento do olhar do repórter para a vida das pessoas comuns, que vivem fora dos principais círculos de poder e de autoridade e cujas histórias ganham corpo e visibilidade ao serem contadas em narrativas midiáticas.

Retomando o que apontou Fiorin (2011) sobre a relação entre permanência e mudança no interior dos gêneros, os repórteres que mobilizam a técnica do *storytelling* apoiam-se nos princípios estáveis do jornalismo como a circunscrição ao domínio da realidade, a apuração

²⁴Cf. Moraes (2017), disponível em: <https://jornalismonobrasil2017.com/literatura-games-e-teatro-o-jornalismo-cada-vez-mais-pr%C3%B3ximo-da-arte-73f5c3d74792>

minuciosa envolvendo dados e documentos históricos e o compromisso ético ao retratar o cotidiano de pessoas em situação de vulnerabilidade, mesclando-os com alguns pilares do Jornalismo Literário e com alguns recursos característicos dos suportes digitais. Exemplos desses últimos são o hipertexto²⁵ e os conteúdos audiovisuais, como vídeos e GIFs²⁶.

Receber o aporte de elementos extrajornalísticos não afasta a inscrição desses textos no campo, nem no gênero-base reportagem. Ao contrário: a mobilização desses recursos amplia o potencial narrativo e estético do discurso jornalístico, como poderemos verificar em uma das reportagens de autor que serão analisadas nesta dissertação, *São Gabriel e seus demônios*, a qual opera com conteúdo hipertextual e GIFs em sua narrativa. Esclarecido o caráter permanentemente mutável dos gêneros, passemos ao detalhamento dos seus elementos constitutivos, a saber: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional.

3.3.1 Conteúdo temático

Para Bakhtin, uma análise sobre a constituição dos tipos relativamente estáveis de enunciados deve começar pela sua unidade temática. Isso porque

cada enunciado se caracteriza, antes de tudo, por um determinado conteúdo semântico-objetal. A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido. É o primeiro momento do enunciado que determina as suas peculiaridades estilístico-composicionais (BAKHTIN, 2003, p. 289).

Essa definição permite entender que, em primeira instância, para se comunicar, um enunciador deve inscrever seu discurso em um universo temático, um determinado campo semântico. Implica dizer que quem fala adota uma “*posição ativa* nesse ou naquele campo do objeto ou do sentido” (BAKHTIN, 2003, p. 289, grifo nosso): fala-se *sobre* alguma ou *de* alguma coisa a partir de certo direcionamento valorativo.

²⁵ Lévy (1993 apud MIELNICZUK, 2003, p. 98) conceitua hipertexto como “um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira”.

²⁶ Os GIFs animados são comumente produzidos a partir de uma série de fotografias ou uma gravação de vídeo e, usando um software de edição de imagem, geram uma composição de quadros sequenciais em um *loop* contínuo, muitas vezes resultando em uma espécie de vídeo [...] GIF é acrônimo de *Graphics Interchange Format*, um formato de imagem bitmap que foi introduzido em 1987 pela empresa de internet CompuServe e, desde então, teve sua utilização na web generalizada, devido a seus requisitos computacionais mínimos e grande portabilidade.” (BARROS; MIGLIOLI, 2013, p. 71).

Constrói-se, então, um enunciado concreto que está inscrito em um universo temático típico a partir do qual o falante poderá estabelecer uma relação valorativa com o objeto de seu discurso – se ele é positivo, negativo, verdadeiro, falso, justo etc. Esses juízos de valor inscritos em certo campo semântico “também determinam a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 289), pois “os gêneros correspondem a situações típicas da comunicação discursiva, a *temas típicos*, a alguns contatos típicos dos *significados* das palavras com a realidade concreta em circunstâncias típicas” (BAKHTIN, p. 293, grifos do autor).

Em se tratando de jornalismo e, mais precisamente, de reportagem de autor, a unidade temática dos textos girará em torno do domínio da realidade, da não ficção, da narrativa de algum acontecimento ou fenômeno contemporâneo de interesse público. Outra possibilidade é a inscrição no universo temático do comportamento humano ou social, isto é, em questões que envolvam não apenas o dia a dia imediato dos indivíduos, mas também suas particularidades culturais, suas vivências profissionais e suas redes de relacionamentos. Seja qual for o caso, o discurso deverá ter pertinência temática com os fenômenos que fazem parte da realidade socialmente construída e partilhada entre os pares e o corpo social mais amplo.

3.3.1.1 Conteúdo temático X Assunto do texto: algumas distinções

É importante esclarecer, contudo, que “o conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero” (FIORIN, 2011, p. 90). Logo, uma vez inserida no *campo semântico do real*, do *mundo do ato*, cada reportagem de autor abordará um assunto específico, a partir de um direcionamento avaliativo também específico. Tomemos como exemplo duas das reportagens de autor estudadas nesta dissertação: *Holocausto Brasileiro* e *O nascimento de Joicy*.

O assunto da primeira reportagem é o tratamento conferido à loucura e à doença mental pelas instituições de saúde pública de Minas Gerais durante o século XX, mais especificamente pelo Hospital Colônia, localizado no município de Barbacena. Em *Holocausto Brasileiro*, Daniela Arbex constrói a sua narrativa a partir de uma extensa reconstituição histórica que envolveu pesquisa documental, conversas com profissionais dos campos da medicina, da saúde coletiva e do jornalismo, além de entrevistas com os ex-pacientes e funcionários do Colônia, instituição psiquiátrica que fez com que Barbacena ficasse pejorativamente conhecida como “a cidade dos loucos” (ARBEX, 2013).

A reportagem denuncia diversas violações aos direitos mais básicos dos pacientes do Colônia, como o direito à alimentação, à saúde, à higiene e o respeito à sua dignidade sexual e à sua liberdade de ir e vir. Décadas de abandono e maus-tratos impostos aos pacientes provocaram a morte de cerca de 60 mil pessoas dentro dos muros do hospital, no período entre 1911 e 1980.

Um vestígio que denuncia o recorte semântico-objetal a que a reportagem pertence está no próprio título do texto, *Holocausto Brasileiro*. Ao relacionar a realidade dos pacientes do Hospital Colônia à dos prisioneiros dos campos de concentração nazista, Arbex evoca a ideia de *privação absoluta dos direitos humanos essenciais*, de *aprisionamento compulsório* e de *exterminio* de indivíduos considerados “indesejáveis” pela sociedade. A julgar pela quantidade de mortos no período de funcionamento do Colônia, também é possível recuperarmos a noção de *genocídio*, termo que a repórter também utiliza no texto.

No presente caso, o adjetivo gentílico *brasileiro* circunscreve o holocausto a que se refere a repórter ao contexto nacional, o que situa geograficamente o assunto a ser abordado, bem como estabelece uma aproximação entre o leitor (presumivelmente brasileiro) e as questões tratadas no texto.

A associação feita pela repórter também retoma o discurso proferido pelo psiquiatra italiano Franco Basaglia²⁷ após sua visita ao Colônia, em 1979: “Estive hoje num campo de concentração nazista. Em lugar nenhum no mundo presenciei uma tragédia como essa” (ARBEX, 2013, p. 207). Observamos, assim, alguns diálogos entre os diversos discursos que circulam nos excertos citados e no título da reportagem. Em primeiro plano, vimos a retomada de uma memória coletiva, de um conhecimento já cristalizado perante o senso comum do que caracteriza o Holocausto nazista; em segundo, identificamos a apropriação da fala do psiquiatra, com a devida substituição do termo *campo de concentração nazista* por outro pertencente ao mesmo campo semântico – *Holocausto* –, para corroborar o ponto de vista defendido por ele e produzir um efeito de sentido perante o leitor, que já pode antecipar certos temas/abordagens a serem trabalhados pela repórter.

Todos esses elementos oriundos da materialidade discursiva de *Holocausto Brasileiro* nos permitem pensar sobre a responsabilidade ética de Arbex ao abordar um tema tão

²⁷ A título de contextualização, “a vinda ao Brasil do psiquiatra italiano Franco Basaglia, pioneiro na luta antimanicomial, garantiu visibilidade mundial ao tema da loucura e à forma como ela vinha sendo tratada em Minas Gerais. O médico inspirou, em 1973, a criação da Lei 180, em vigência até hoje na Itália. A norma que leva seu nome estabeleceu a abolição dos hospitais psiquiátricos” (ARBEX, 2013, p. 206). As denúncias feitas pelo psiquiatra à mídia brasileira e internacional impulsionaram o debate sobre os maus tratos vivenciados pelos pacientes do Colônia e sobre os prejuízos que o modelo asilar de “tratamento” da doença mental acarretava. Foi após sua visita, em 1980, que as condições do hospital e dos demais hospícios de Minas Gerais começaram a apresentar sinais de melhora.

delicado sem banalizá-lo ou, na via oposta, dramatizá-lo em excesso. Como vimos no capítulo anterior, a “ética do autor” está associada a um excedente de visão (BAKHTIN, 2003) em que o/a repórter apreende traços do outro que são inacessíveis a ele e os enforma, dá-lhes um acabamento que permite que esse outro se veja a partir de uma perspectiva maior, do “quadro completo”. A responsabilidade de quem faz esse “retrato” é, portanto, imensa porque expõe as vulnerabilidades, os sofrimentos e as experiências vivenciadas pelo(s) retratado(s), devendo o autor assumir uma postura de empatia e cuidado com esse outro, sem, contudo, misturar-se à realidade vivida por ele.

Para Bakhtin (2003), é por meio dessa atitude exotópica que o autor desempenha o seu ato ético de representar discursivamente histórias de vida carregadas de privações, opressões e dificuldades:

A situação vital do sofredor pode me motivar para um ato ético: para a ajuda, a consolação, uma reflexão cognitiva, mas de qualquer modo a compenetração deve ser seguida de um retorno a mim mesmo, ao meu lugar fora do sofredor, e só deste lugar o material da compenetração pode ser assimilado em termos éticos, cognitivos ou estéticos [...]

Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria do *outro*, e minha reação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda. Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético quanto estético. (BAKHTIN, 2003, p. 24, grifos do autor).

Encontramos um exemplo análogo na abordagem de outro assunto complexo e igualmente difícil de ser narrado: a questão da transexualidade e as relações entre corpo, identidade e gênero tratadas em *O nascimento de Joicy* (2011). Assim como em *Holocausto Brasileiro*, a repórter-autora do texto aborda um recorte pertencente ao universo temático da realidade, dos acontecimentos partilhados coletivamente. Como adiantamos no capítulo anterior, a reportagem narra o processo de redesignação sexual do ex-agricultor João Batista para tornar-se Joicy Melo da Silva após a realização do procedimento cirúrgico no Recife, em 2010. Além de contar a história da transexual antes, durante e após a realização da cirurgia, a reportagem põe em xeque uma série de estereótipos associados às construções culturais e às representações do corpo feminino.

[Joicy] não usa maquiagem. Não gosta de usar vestido. Não tem cabelo comprido. Sua aparência sugere que ela ainda está engatinhando para mostrar socialmente a mulher que é – e, principalmente, para deixar para trás o agricultor que sempre foi. O fato de não possuir as mesmas características femininas e hiperbólicas das suas colegas de fila a destaca imensamente naquele grupo. Usa apenas bermuda, camiseta e sapatilhas pretas. Senta-se com as pernas abertas. É musculosa e às vezes um tanto rude [...] Mas, se a

imagem estereotipada da mulher ideal não se aplicava ao transexual, ela era, em meio aos outros oito transexuais repletos de curvas e batom, a única a ter o diagnóstico de distúrbio de identidade, assim como os dois anos de terapia. Portanto, legalmente, seria a primeira entre aquelas fêmeas hiperbólicas a fazer a cirurgia. Bastava a certeza disso, e não os brincos longos e o chinelo com flor, para que Joicy se sentisse bem consigo mesma (MORAES, 2015, p. 35).

Em primeira instância, este excerto inscreve a reportagem no universo temático da caracterização sexual de uma pessoa, a partir das relações entre corpo e gênero. Com efeito, verificamos a presença de diversos marcadores historicamente associados ao gênero feminino: *maquiagem, vestido, cabelo comprido, curvas, batom, fêmea, brincos longos e chinelo com flor*. Observamos, contudo, que a reportagem aciona esses signos explícitos de feminilidade não para descrever a imagem socialmente cristalizada de uma mulher ou de uma transexual feminina – a de “fêmea hiperbólica”, nas palavras da autora –, mas, sim, para ressignificar os padrões culturalmente relacionados ao feminino. Com essa manobra discursiva, Moraes tensiona a relação entre a caracterização esperada de alguém que pertence ao gênero feminino – e que, supostamente, tentaria apagar indícios de masculinidade – e a imagem real de Joicy, na qual elementos femininos, masculinos e transgêneros coexistem no mesmo corpo.

Assim, o discurso da repórter assume dois vieses: em primeiro plano, critica categorizações estereotípicas e o alijamento social que elas endossam, assumindo o *ethos* de alguém que denuncia as irregularidades, que assume sua militância em prol da personagem e de sua condição de transexualidade em um mundo predominantemente heterossexual. Em segundo, posiciona-se a favor de uma condição feminina que extrapole indicadores engessados do que caracteriza o gênero feminino, reconfigurando certas construções culturais associadas ao gênero. O próprio discurso da personagem citado pela autora corrobora esse posicionamento, como vemos na fala de Joicy: “Eu não tenho que usar saia e maquiagem para ser mulher. E eu não sou menos mulher por causa disso” (MORAES, 2015, p. 35).

3.3.2 O estilo

O segundo elemento constitutivo do gênero é o estilo, que diz respeito à “seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua” (BAKHTIN, 2003, p. 261) visando singularizar e dar acabamento a certo enunciado. O componente estilístico também está relacionado à noção de *escolha*, a uma maneira específica de se dizer algo, que tanto pode se referir às propriedades efetivamente sintáticas, semânticas e lexicais quanto à “escolha de um

certo gênero de discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 282) para alcançar um propósito dentro de um campo da comunicação discursiva. Nesse sentido, deve-se ter em mente que

o estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro etc. (BAKHTIN, 2003, p. 266).

Em outras palavras, as escolhas estilísticas têm de levar em conta não só a “intenção discursiva do falante” (BAKHTIN, 2003, p. 281), como também as especificidades do campo em que elas se realizam. É por isso que, para tratar a questão do estilo em jornalismo, convém observar os vieses coletivo e individual que o estilo assume no interior dessa esfera.

Para Amoroso Lima, “o estilo comum precede o estilo próprio. É uma preparação para aquele” (1969, p. 56). Se é assim, antes de se exercer em um estilo próprio em jornalismo, é necessário estar inserido em uma ordem do discurso amparada em alguns elementos típicos desse campo profissional. Esse estilo comum pode ser definido como “objetivo-neutro, em que há uma identificação entre o locutor e seu interlocutor, como nas exposições científicas, em que se usa um jargão marcado por uma ‘objetividade’ e uma ‘neutralidade’” (FIORIN, 2011, p. 91).

Isso nos remonta à consolidação do jornalismo enquanto campo profissional. Em poucas palavras, para se legitimar enquanto atividade digna de credibilidade, o jornalismo buscou alicerçar o seu discurso nos mesmos pilares que sustentavam o discurso científico em fins do século XIX e início do século XX: imparcialidade, precisão, concisão, circunscrição aos aspectos empiricamente observáveis da vida (ver item 1.2.3).

Além disso, as atividades do campo sempre funcionaram, em regra, à luz de uma lógica de mercado, com rotinas profissionais que impõem limites exíguos de tempo e de espaço, bem como por diretrizes editoriais conservadoras. Como bem observou Tuchman (1983), esse quadro pode ser relacionado à atuação do jornalismo ao longo da história enquanto prática capitalista legitimadora do *status quo* e mantenedora da estrutura social e das práticas discursivas vigentes. Mais do que os padrões institucionalmente consolidados dentro do campo,

estariam em jogo, então, não apenas a linguagem, a personalidade, o ritmo dos textos e as técnicas redacionais, mas também a angulação das matérias, o lugar de onde se fala. Incidem também aspectos idiossincráticos, corporativos, ideológicos e influências histórico-contextuais (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 169).

Entretanto, em que pese esse caráter conservador do estilo jornalístico, devemos lembrar que há também uma dimensão individual do estilo que coexiste com a sua orientação coletiva, com os traços típicos do campo e dos gêneros que nele circulam. Este viés individual se sustenta no aspecto singular e irrepetível de cada enunciado,

na utilização de uma língua natural para representar fenômenos, de vez que ‘o mesmo fato’ pode ser representado de numerosas maneiras, cada uma delas com uma relação não só com o discurso precedente e subsequente, mas com os efeitos e consequências diversos, mais ou menos marcados, mais ou menos relevantes, sobre os interlocutores, em especial sobre o sujeito do discurso, que se individua, que exhibe sua subjetividade, ao privilegiar determinado modo de semiestruturação do real, para os efeitos da situação em que se fala (POSSENTI, 2008, p. 223-4).

Apesar disso, sabemos que o estilo objetivo-neutro é dominante na maioria dos textos que circulam na esfera jornalística, o que faz com que essas expressões individuais sejam menos explícitas e frequentes do que em outros campos da atividade humana. Entretanto, é precisamente “na tensão entre atender a norma e se distanciar dela – não perdendo de vista a adequação do texto à ocasião e ao propósito que lhe deu origem – que se consegue marcar um estilo, deixar marcas” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 161).

Trazendo esse entendimento para a reportagem de autor, endossamos a tese de Christofoletti (2004, p. 163) de que “para ser autor, é necessário marcar um estilo, deixar traços do que pode vir a se tornar marcas para novos padrões”. Esses indícios estão relacionados às operações que o jornalista executa para se singularizar na linguagem, demarcando algumas regularidades que possam ser identificadas em seus textos como recorrências temáticas, lexicais ou o uso de determinados esquemas narrativos para construir suas reportagens.

A existência do estilo em qualquer linguagem decorre do fato trivial de que *nenhuma linguagem é o que é por natureza, mas sim como resultado do trabalho de seus construtores/usuários*. O estilo resulta de uma *escolha* como resultado do trabalho de representar um fenômeno preferencialmente de certa maneira e para produzir certos efeitos em relação a outros possíveis. Além disso, essa escolha implica uma certa inserção, o que significa certa preferência que acaba por revelar, inclusive, o estilo do trabalhador, sua experiência e seus objetivos (POSSENTI, 2008, p. 234, grifos nossos).

Essa inserção singular no discurso está relacionada ao já citado fato de que cada um de nós enuncia a partir de uma posição única no mundo, o que confere uma responsabilidade

ética ao que falamos. É precisamente por isso que Christofolletti alega insistir “na expressão *exercer um estilo*. Porque é um empreendimento, uma iniciativa, uma ação deliberada, resultado de uma vontade, de desejos” (2004, p. 163, grifo do autor). Esse exercício do estilo também está relacionado ao trabalho do autor com determinadas palavras e não outras, com a abordagem de certos assuntos e a exclusão de outros, isto é, a um determinado modo de organizar os discursos com vistas a produzir certos efeitos de sentido.

3.3.3 Construção composicional

Finalizando a explicação sobre os elementos constitutivos dos gêneros do discurso, adentramos o tópico referente à sua estrutura composicional. Para Fiorin (2011, p. 90), “a construção composicional é o modo de organizar o texto, de estruturá-lo”, isto é, a forma como as informações serão dispostas, a partir de que foco narrativo a história será contada, que tom e estilo deverão ser adotados e quais elementos formais caracterizam as formas típicas de gênero.

A organização composicional de um texto encontra-se imbricada a determinado universo temático e a certos traços estilísticos, uma vez que esses três elementos, associados a situações típicas de comunicação que ocorrem no interior de dada esfera da atividade humana, estabilizam “formas típicas de construção do todo” (BAKHTIN, 2003, p. 282). Nos termos do pensador russo,

quando escolhemos um determinado tipo de oração, não o escolhemos apenas para uma oração, não o fazemos por considerarmos o que queremos exprimir com determinada oração; escolhemos um tipo de oração do ponto de vista do enunciado *inteiro* que se apresenta à nossa imaginação discursiva e determina a nossa escolha. A concepção sobre a forma do conjunto do enunciado, isto é, sobre um determinado gênero do discurso, guia-nos no processo do nosso discurso [...] O gênero escolhido nos sugere os tipos e seus vínculos composicionais (BAKHTIN, 2003, p. 286, grifo do autor).

Ancorando essa noção ao campo jornalístico, pensamos que, para levar um acontecimento de interesse público ao conhecimento do corpo social mais amplo, composto por destinatários dispersos e heterogêneos, a tendência é que o repórter acione um gênero discursivo cujo universo e recorte temáticos estejam relacionados à realidade concreta. Por essa lógica, esse gênero deverá ser escrito em um estilo objetivo-neutro que o aproxima do discurso científico.

A composição, por sua vez, se caracteriza por ser narrada em terceira pessoa, estar em consonância com a norma culta da língua, apresentar personagens, locais e marcos temporais bem definidos e períodos curtos, escritos em ordem direta e com a maioria dos verbos no presente do indicativo ou nos tempos do pretérito, indicando progressão temporal até o momento em que se narra. Por essas propriedades, essa descrição de gênero remonta à caracterização que Lima (1995) faz da notícia, sobre a qual escreve o autor:

[...] A notícia segue as fórmulas de construção que redundam na simplificação do relato em torno dos seus componentes o quê, quem, quando, como, onde e por quê, distribuídos de três maneiras distintas, conforme se opte pela técnica da pirâmide invertida, pirâmide normal ou mista. A estruturação da mensagem jornalística nessa fórmula atende melhor à categoria jornalística que acabou sendo conhecida como jornalismo informativo. Seu papel é informar e orientar de maneira rápida, clara, precisa, exata, objetiva. Em virtude disso, essa prática é muitas vezes criticada como superficial, incompleta (LIMA, 1995, p. 23-4, grifo do autor).

É justamente nesse espaço de crítica à superficialidade do gênero notícia que a reportagem ganha força e legitimidade, porque ela é entendida por autores como Muniz Sodré e Ferrari (1986) e José Marques de Melo (1985) como uma ampliação, uma complexificação do relato noticioso para produzir “uma abordagem multiangular, uma compreensão da realidade que ultrapassa o enfoque linear” (LIMA, 1995, p. 26) provido pelo texto noticioso.

Embora apresentem unidades temáticas e traços estilísticos semelhantes, a notícia e a reportagem se diferenciam em suas construções composicionais justamente devido a esse caráter analítico da reportagem em contraposição ao teor mais urgente e conciso da notícia. Segundo Lima, a reportagem, enquanto gênero, apresenta

um certo grau de extensão e/ou de aprofundamento do relato, quando comparado à notícia, e ganha a classificação de grande reportagem quando o aprofundamento é extensivo e intensivo, na busca do entendimento mais amplo possível da questão em exame. Em particular, ganha esse status quando incorpora à narrativa elementos que possibilitam a compreensão verticalizada do tema no tempo e no espaço [...] (LIMA, 1995, p. 27-8).

O autor complementa sua definição retomando os atributos estruturais da reportagem propostos por Muniz Sodré e Ferrari (1986): “a predominância da forma narrativa, a humanização do relato, o texto de natureza impressionista e a objetividade dos fatos narrados” (MUNIZ SODRÉ; FERRARI apud LIMA, 1995, p. 28). Essas características integram a organização composicional da reportagem, atuando para atingir o escopo do gênero: informar

sobre um fenômeno da realidade relacionando-o a uma rede de regularidades e dispersões que contribuíram para que ele se apresentasse daquela maneira e não de outras possíveis.

Esses elementos composicionais da reportagem estão inter-relacionados e operam em conjunto – sem deixar de lado as unidades temáticas e os componentes estilísticos - para produzir os textos do gênero. Isso pode ser observado se pensarmos que esse formato narrativo das reportagens é precisamente o que permite aos repórteres engendrar digressões – para melhor situar os eventos em uma cadeia de antecedentes e subsequentes - e mudanças no foco narrativo a partir do qual constroem seus relatos. Ao deslocar o ponto de vista de terceira pessoa – forma típica do campo jornalístico por produzir efeitos de sentido de objetividade – para o de primeira pessoa, o repórter se instala no fio do discurso como testemunha e/ou participante dos fatos que narra, conferindo um teor impressionista, singular, ao seu discurso.

É bom enfatizar que tal atributo essencial de portar a voz de uma ‘testemunha ocular’ dos fatos permitirá a concessão ao desempenho de uma atitude individualizada, centrada na figura do eu que reporta, o que insinua a presença de marcas de personalidade na forma expressiva. É o que permite circunscrever a reportagem na viabilidade da realização de um estilo, ou seja, de uma forma verbal que comporta a marca da individualidade. Daí dizer-se que a reportagem é o ambiente mais inventivo da textualidade informativa. Na dilatação do evento noticioso, a reportagem pode estender-se como uma realização descritiva, na composição astuciosa de um personagem ou na coloração de um cenário. Ou desdobrar-se plenamente na narratividade, em que estão implicados personagens em processo de mudança de estado. É desse modo que ela ensaia alguma proximidade com realizações da prosa de ficção ou transporta marcas da própria literariedade (BULHÕES, 2007, p. 45).

Esse caráter testemunhal que o repórter pode assumir é essencial para pensarmos a reportagem de autor porque aciona a *representação discursiva de uma singularidade*, de um *posicionamento* deste eu que reporta. Para Faraco (2009, p. 89), “é esse posicionamento valorativo que dá ao autor criador a força de constituir o todo”. Significa dizer que, por mais que o jornalista esteja submetido às formas típicas do gênero reportagem e às diretrizes profissionais do campo jornalístico, “qualquer texto tem, como seu ponto de partida e com seu elemento estruturante, um posicionamento axiológico, uma *posição autoral*” (FARACO, 2009, p. 90, grifo do autor).

Na reportagem, essa posição autoral pode se manifestar de diversas maneiras: seja na instalação do repórter dentro da narrativa como testemunha dos fatos, seja no estilo empreendido por ele a partir de escolhas lexicais, sintáticas ou semânticas ou no modo como ele organiza discursivamente a sua narrativa. Com efeito, “o autor criador é quem dá forma ao

conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente” (FARACO, 2009, p. 90).

Essa afirmação de Faraco corrobora o que entendemos como o caráter sociodiscursivo da autoria porque situa o autor no mundo concreto, o mundo do ato, com o qual ele interage continuamente no processo de elaboração de seu discurso. Esse processo, aliás, não se dá apenas nas linhas escritas ou nas imagens construídas pelo autor, pois ele é o tempo todo atravessado por instâncias extradiscursivas (políticas, sociais, econômicas, afetivas) que moldam o seu dizer.

Todas essas interações produzem um agir avaliativo, uma tomada de posição que se manifesta em diversos aspectos da criação autoral, como na atuação ética e na imersão do repórter no mundo dos sujeitos pesquisados, por exemplo. Com isso em mente, abordaremos a seguir as características sociodiscursivas da reportagem de autor, algumas oriundas do “flerte” com o Jornalismo Literário, outras com o universo da criação estética e outras da permanente relação discurso-autor-mundo da vida.

3.4 AS CARACTERÍSTICAS SOCIODISCURSIVAS DA REPORTAGEM DE AUTOR

3.4.1 Imersão no mundo dos sujeitos²⁸

O primeiro atributo que propomos para a reportagem de autor vem da intersecção entre o gênero e a modalidade anfíbia Jornalismo Literário (ver item 2.2). No já citado artigo *Regras quebráveis para jornalistas literários*, Kramer (1995) arrola alguns pilares dessa prática a partir das recorrências encontradas em diversos textos que se enquadram nessa vertente jornalística. Na mesma linha de sentido, Lima (2009) aponta que “os princípios que alicerçam a prática do Jornalismo Literário fazem parte de um conjunto integrado. Cada um deles alimenta e reforça o outro e é essa contribuição mútua que dá consistência à modalidade como um todo” (LIMA apud MARTINEZ, 2016, p. 46).

Retomando Kramer (1995, s/p), para produzir uma narrativa de não ficção com maior profundidade é preciso desenvolvê-la horizontal e verticalmente, considerando aspectos precedentes e subsequentes aos acontecimentos narrados. Isso significa adotar uma “abordagem extensiva em termos de detalhes” (LIMA, 1995, p. 28-9) e também “no sentido

²⁸ Título baseado na primeira das “Regras quebráveis para jornalistas literários”, de autoria de Mark Kramer (1995). No original em inglês, lê-se “Literary journalists immerse themselves in subjects’ worlds and in background research” (KRAMER, 1995, s/p).

de aprofundamento da questão em foco, em busca de suas raízes, suas implicações, seus desdobramentos possíveis” (p. 29).

Para fazê-lo, o repórter terá de imergir no cotidiano das pessoas e/ou dos grupos sociais que serão retratados em seus textos, com o objetivo de observar a realidade deles de perto, em suas minúcias e excentricidades. Essa observação, contudo, parte de uma perspectiva exotópica que permite ao autor reconstruir discursivamente a experiência daquele sujeito sob uma ótica externa, a partir de “atos de *contemplação-ação* – pois a contemplação é ativa e eficaz -, os quais não ultrapassam o âmbito do dado do outro e apenas unificam e ordenam esse dado” (BAKHTIN, 2003, p. 23. Grifo do autor). Nesse sentido, Kramer destaca que

o objetivo das longas imersões feitas pelos jornalistas literários é compreender os sujeitos em um nível chamado por Henry James de ‘vida sentida’ – o nível sincero e não idealizado que inclui diferenças individuais, fragilidades, ternura, maldade, vaidade, generosidade, orgulho, humildade, tudo na proporção correta [...] Isso deixa particularidades e autodecepções, hipocrisias e encantos intactos e expostos; na verdade, usa-os para ampliar a compreensão [...] Trata-se, certamente, de um patamar difícil de alcançar com outras pessoas. Requer confiança, tato, firmeza e persistência tanto do autor quanto do(s) sujeito(s) retratado(s). Diversas vezes requer semanas ou meses, incluindo o tempo gasto estudando sobre questões correlatas à economia, psicologia, política, história e ciência (KRAMER, 1995, s/p, tradução nossa²⁹).

Embora contribua significativamente para aprofundar a investigação feita pelo repórter, uma aproximação tão intensa entre jornalista e fonte também carrega suas tensões, como a erosão das margens que separam a relação profissional da pessoal.

Os jornalistas literários acompanham suas fontes por meses e às vezes anos. É uma recompensa – e às vezes um risco – do segmento, como descobri em vários projetos [...] Não se trata de ‘fazer o social’. O repórter permanece alerta para reviravoltas significativas da narrativa e do personagem, pensando o tempo inteiro sobre como retratá-los e como sustentar o seu acolhimento (KRAMER, 1995, s/p, tradução nossa³⁰).

²⁹ “The point of literary journalists’ long immersions is to comprehend subjects at a level Henry James termed “felt life” – the frank, unidealized level that includes individual difference, frailty, tenderness, nastiness, vanity, generosity, pomposity, humility, all in proper proportion [...] It leaves quirks and self-deceptions, hypocrisies and graces intact and exposed; in fact, it uses them to deepen understanding [...] It’s surely a hard level to achieve with other people. It takes trust, tact, firmness, and endurance on the parts of both writer and subject. It most often also takes weeks or months, including time spent reading up on related economics, psychology, politics, history, and science. Literary journalists take elaborate notes retaining wording of quotes, sequence of events, details that show personality, atmosphere, and sensory and emotional content.” (KRAMER, 1995, s/p).

³⁰ “Literary journalists hang out with their sources for months and even years. It’s a reward – and risk – of the trade, as I’ve discovered on many projects [...] It is not social time. One stays alert for meaningful twists of narrative and character, all the while thinking about how to portray them and about how to sustain one’s welcome.” (KRAMER, 1995, s/p).

O relato de Kramer não é um exemplo isolado, conforme conta Fabiana Moraes em *Aproximação e distanciamento*, o segundo capítulo de *O nascimento de Joicy*, no qual ela narra o processo de produção da reportagem e os detalhes da convivência com a protagonista de seu texto. Como afirma a jornalista, o convívio mais intenso entre ela e a personagem durou cento e cinquenta dias, cerca de cinco meses, sem contar os contatos posteriores à publicação da reportagem.

Nesse período, a repórter acompanhou a Joicy em suas visitas às casas de suas irmãs, a consultas com o corpo médico do Hospital das Clínicas e durante alguns passeios da cabelereira em Perpétuo Socorro, município localizado no interior de Pernambuco, lugar onde a personagem vive e trabalha. Acompanhou, também, os momentos imediatamente anteriores e posteriores à cirurgia, momento em que o relacionamento entre elas começou a apresentar conflitos, a ser posto à prova.

Embora o intenso contato tenha sido fundamental para a apuração da matéria, a repórter se viu diante de alguns dilemas éticos: até que ponto ela deveria envolver-se na vida de sua personagem? Como se administra a relação repórter-fonte quando se mergulha dessa forma na vida do outro? Em seu relato, Moraes afirma ter precisado afastar-se de Joicy em algumas ocasiões para não comprometer o seu próprio bem-estar e evitar confrontos diretos com a cabelereira. “Essa relação tensionada”, nas palavras da repórter, foi várias vezes responsável por sua “quase desistência” em continuar a se comunicar com a personagem (MORAES, 2015, p. 107), como conta a seguir:

[...] Estávamos em dezembro de 2010. Não precisava voltar durante algum tempo para Alagoinha, o que, confesso, foi um alívio. Queria me resguardar um pouco. Colocar-se no meio da vida dos outros, da dor dos outros, dos anseios dos outros tem um custo alto quando estamos impedidos de realizar essa aproximação (por obrigação e por humanidade), envolvidos em uma película protetora (MORAES, 2015, p. 127).

Não obstante essa “película protetora” seja importante para delinear o espaço de cada um – jornalista e fonte – na relação de comunicação, sabemos que é somente por uma troca mais integral, mais horizontal (como disse Moraes em trecho anteriormente citado) que se negocia um espaço de coexistência, de diálogo entre as vozes no discurso. Nesse processo, é preciso *afetar*, no sentido original de *abalar*, *comover*, *perturbar* e se permitir *ser afetado pelo outro*:

Também verificamos esse afeto e respeito recíproco entre jornalista e personagens em *Holocausto Brasileiro*, como se vê nas palavras de sua autora Daniela Arbex: “Eu trabalho

com temas que são muito dolorosos e que expõem muito a dor humana. Então, o que eu procuro fazer quando vou abordar temáticas desse nível é respeitar o outro, respeitar o limite do outro, ir até onde o outro pode ter levar, não ultrapassar esse limite” (FACEBOOK, 2017).

Uma leitura possível disso é de que qualquer relação repórter-fonte precisa se amparar em uma contínua negociação entre aproximação e distanciamento, entre adentrar o lugar do outro e depois retornar à sua perspectiva, ao seu olhar. Isso se torna ainda mais necessário quando se pensa uma prática imersiva, uma expressão jornalística que exige maior contato – e cuidado – com o outro.

Essa atitude pode ser percebida no trabalho de Arbex tanto em sua imersão no universo pesquisado, quanto no tratamento que confere às pessoas retratadas. Para apurar o conteúdo do texto, a repórter, que vive no município mineiro de Juiz de Fora, “viajava noventa e cinco quilômetros até Barbacena, todas as manhãs e voltava à tarde, já exausta pelo que viu e ouviu, para iniciar a rotina no jornal. Entrevistou mais de cem pessoas, parte delas nunca tinha contado a sua história” (BRUM, 2013, p. 16). Corroborando a ideia do intenso envolvimento entre repórter e a pauta abordada, Brum assinala que “um repórter, quando faz bem o seu trabalho, é assinalado pelo que vive” (BRUM, 2013, p. 15).

Já para produzir *São Gabriel e seus demônios*, a repórter Natália Viana imergiu no cotidiano de São Gabriel da Cachoeira, município localizado no noroeste do Amazonas, durante três meses para tentar compreender “a situação pandêmica de suicídio entre os jovens indígenas”, nos termos do Mapa da Violência 2014, elaborado pela Secretaria-Geral da Presidência da República (A PÚBLICA, 2015, s/p). Em sua apuração, entrevistou mais de três dezenas de pessoas que, de alguma forma, estavam ligadas à questão, incluindo autoridades políticas locais, membros da polícia e do exército, profissionais de saúde pública responsáveis por atender as comunidades indígenas, familiares e amigos das vítimas, além de alguns pesquisadores que estudaram a questão dos “suicídios em cadeia” (A PÚBLICA, 2015, s/p) e das violências vivenciadas pelos índios em seus sempre tensivos contatos com os brancos.

Paralelamente à busca pela informação oficial, pelos dados obtidos a partir das fontes socialmente legitimadas, a repórter também se aprofundou na cultura e na mitologia indígenas a partir do contato prolongado com os representantes da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (Foirn) e com os pajés e benzedeiros locais. O objetivo era entender a dimensão espiritual dos suicídios junto aos sistemas de crenças indígenas, de matriz completamente distinta da cultura dita “ocidental” e do discurso científico adotado pelos campos da medicina e da saúde mental.

Por perceber que uma abordagem adstrita à esfera da saúde mental seria insuficiente para compreender o adoecimento coletivo no município amazonense, Viana também lançou mão de técnicas da História e da Antropologia em seu trabalho, ampliando consideravelmente o seu investimento de tempo e de pesquisa para apurar os fatos. A jornalista recorre a uma série de documentos históricos, indicadores sociais e econômicos, relatórios de órgãos como Ministério Público Federal, Ministério da Saúde e Fundação Nacional do Índio (Funai) e pesquisas acadêmicas de antropólogos e psiquiatras, a fim de entender como fatores como a urbanização desregrada e excludente, o êxodo rural, os conflitos afetivo-familiares e o uso excessivo de álcool e outras drogas influenciaram a questão dos suicídios entre os jovens da cidade.

É precisamente por isso que, ao investigar em profundidade a vida de alguém ou de algum acontecimento, o repórter tem de estar atento ao compromisso ético e a atitude exotópica do jornalista em relação à sua fonte, lembrando-se de sua responsabilidade enquanto profissional que adentra e narra a vida de outros sujeitos frequentemente em situações de vulnerabilidade e silenciamento históricos, como é o caso das três reportagens analisadas neste trabalho.

Se levarmos em conta a visibilidade midiática das três autoras, Daniela Arbex, Fabiana Moraes e Natália Viana, reconhecidas internacionalmente por seus trabalhos, percebemos o alcance e a potência crítica que seus discursos podem ter: a de jogar luz sobre uma série de invisibilidades e de questionar sistemas de pensamento conservadores como a homo/transfobia, os padrões engessados de tratamento da doença mental (e de exclusão dos ditos doentes) e o racismo, colocando-se como *porta-vozes de subjetividades outras*, aquelas que trafegam nas bordas dos padrões dominantes.

3.4.2 Foco nas histórias de vida das pessoas comuns

A preocupação com o cotidiano das pessoas que estão fora dos holofotes da grande mídia também está atrelada à abordagem jornalística das ditas “subalternidades” a partir de um olhar imersivo e humanizado, assim com a característica mencionada no item anterior. Além disso, também está relacionada às práticas do Jornalismo Literário, nos termos de Kramer e de suas “regras quebráveis” (1995).

Em seu estudo, o autor assinala que “a vida da maioria das pessoas, descoberta em profundidade e partir de uma perspectiva compassiva, é interessante” (KRAMER, 1995, s/p,

tradução nossa³¹), em especial as de pessoas cujas vozes são historicamente alijadas da cobertura midiática hegemônica, a exemplo de atores sociais como negros, índios, gays, bissexuais e transexuais, pessoas de baixa renda e dependentes químicos. Para Kramer (1995, s/p, tradução nossa³²), “o objetivo durante a narração ou o trabalho de campo não é se tornar membro de determinado grupo social [...] É entender o que os integrantes daquele grupo pensam, compreender as experiências e perspectivas das fontes e entender o que é rotina para elas”, dizendo de outro modo o que Bakhtin (2003) havia pensado sobre a perspectiva exotópica.

Existem, contudo, alguns entraves à abordagem aprofundada sobre as vidas das pessoas que estão fora dos círculos de poder e de autoridade: as diretrizes jornalísticas da atualidade (imbricada ao imediatismo e ao caráter perecível da informação), da concisão e da imparcialidade ancoradas nos chamados critérios de noticiabilidade (TRAQUINA, 2008), os quais norteiam o processo de produção do texto jornalístico. Eles podem ser definidos como

o conjunto de critérios e operações que fornecem a aptidão de merecer um tratamento jornalístico, isto é, possuir valor como notícia. Assim, os critérios de noticiabilidade são o conjunto de valores-notícia que determinam se um acontecimento, ou assunto, é susceptível de se tornar notícia, isto é, de ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável e, por isso, possuindo ‘valor-notícia’ (TRAQUINA, 2008, p. 63).

Seguindo essa lógica, Traquina (2005) arrola alguns parâmetros essenciais para definir o quê – na enxurrada de acontecimentos cotidianos “noticiáveis” – é digno de receber tratamento jornalístico e tornar-se material publicável: *morte*, *notoriedade*, pois “a celebridade ou a importância hierárquica dos indivíduos envolvidos no acontecimento tem valor como notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 79), *proximidade geográfica ou social*, *relevância*, *novidade*, *tempo* (atualidade), *notabilidade* – que se refere a elementos que podem conferir maior visibilidade à matéria como a quantidade de pessoas envolvidas (em se tratando de um acidente, por exemplo) ou o excesso ou a escassez de recursos naturais ou econômicos -, *conflito* ou *controvérsia*, no sentido de acontecimentos que rompem com a lógica da paz social e/ou são eivados de violência, e *infração*, que está relacionada a uma subversão das regras e, frequentemente, também flerta com situações de violência.

³¹ “Most anyone’s life, discovered in depth and from a compassionate perspective, is interesting” (KRAMER, 1995, s/p).

³² “The goal during ‘reporting’ or ‘fieldwork’ is not to become socialized as an insider, as an intern at a firm might en route to a job. It is to know what insiders think about, to comprehend subjects’ experiences and perspectives and understand what is routine to them.” (KRAMER, 1995, s/p).

Embora todos esses valores-notícia sejam determinantes para a produção jornalística porque “funcionam como linhas-guia para a apresentação do material, sugerindo o que deve ser realçado, o que deve ser omitido, o que deve ser prioritário na preparação das notícias a apresentar ao público” (WOLF, 1999, p. 196), nosso foco recai sobre o critério da *notoriedade*, essencial para discutir quem tem legitimidade para figurar nos produtos jornalísticos e quem, por outro lado, não a tem.

O valor-notícia *notoriedade* sustenta a ideia de que o renome e/ou a popularidade dos atores envolvidos no acontecimento é determinante para definir a sua pertinência. De acordo com Traquina (2005, p. 79-80), a presença de pessoas importantes como chefes de Estado, políticos, autoridades judiciárias e religiosas ou donos de grandes empresas despertaria mais interesse do público em uma cobertura midiática, pois, em princípio, esses agentes teriam o poder de tomar decisões que afetariam um grande número de pessoas.

Ora, esse enquadramento baseado unicamente no prestígio das fontes revela-se falho e excludente, pois só leva em conta “as definições da realidade social” (HALL et al., 1993, p. 229) fornecidas pelos “definidores primários, isto é, as fontes acreditadas, os porta-vozes institucionais” (p. 229). Essas fontes alcançam este *status* porque adquirem um “*exagerado acesso* sistematicamente estruturado aos *media*” (HALL et al, 1993, p. 229, grifo dos autores), diferentemente do restante da população que não possui o mesmo *status* junto aos veículos midiáticos. Como consequência,

os *media* tendem, fiel e imparcialmente, a reproduzir simbolicamente a estrutura de poder existente na ordem institucional da sociedade [...] O importante da relação estruturada entre os *media* e os *primary definers* institucionais é o que permite aos definidores estabelecer a *interpretação primária* do tópico em questão. Então essa interpretação comanda a ação em todo o tratamento subsequente e impõe os termos de referência que nortearão todas as futuras coberturas ou debates (HALL et al., 1993, p. 229-30, grifos dos autores).

Essa atitude de dar voz a certos atores sociais em detrimento de outros produz uma cobertura midiática conservadora e “viciada” nas versões daqueles que “detêm posições institucionalizadas privilegiadas” (HALL et al., 1993, p. 30), com pouca abertura aos pontos de vista dissonantes, chamados por Bakhtin de “discursos diversificados” (2002, p. 81). Esse olhar extensivo aos diversos grupos sociais que integram a vida coletiva pode ser associado ao já citado intercâmbio entre o Jornalismo e as Ciências Sociais, em que elas podem ser incorporadas à rede de técnicas de apuração e de redação jornalísticas. Erik Neveu reforça a importância desse diálogo ao

identificar a prática de um jornalismo de maior investimento de pesquisa e de tempo em um movimento que ele classifica como ‘jornalismo etnográfico’, traduzido em uma informação mais concreta e próxima ao cotidiano. De acordo com o francês, essa tipificação é assim delimitada: apoia-se sempre na reportagem; traz com mais ênfase o que ele chama de ‘pessoas comuns’, ou aquelas que estão no ‘andar de baixo’ no sentido das hierarquias sociais; caracteriza-se pelo uso de citações e de técnicas de encenação de estilos de vida; e, finalmente, é uma inversão das formas comuns de cobertura da atualidade, ‘passando do ponto de vista dos que decidem para o dos efeitos de suas decisões’. (NEVEU apud MORAES, 2015, p. 208).

Essa prática etnográfica pode ser identificada em duas das reportagens aqui examinadas: *O nascimento de Joicy* e *São Gabriel e seus demônios*. Segundo o conceito de etnografia proposto por Angrosino (2009)³³, a técnica se dedica ao estudo da cultura de determinado grupo ou comunidade, por meio de uma análise das crenças, comportamentos e costumes compartilhados pelo grupo. Em jornalismo, esse método emparelha-se com a imersão e é empregado quando o repórter acompanha, durante certo tempo, o cotidiano de determinada categoria social ou profissional, não para “se tornar um de seus membros”, como disse Kramer (1995, s/p), mas para tentar entender como eles se comportam, quais experiências vivenciam no seu dia a dia e como se relacionam com sua comunidade.

Com efeito, em *O nascimento de Joicy*, Moraes declara ter optado por acompanhar Joicy em seu cotidiano para observar como uma transexual feminina com um corpo que não se enquadrava no ideal do corpo feminino convivia com familiares, amigos, conterrâneos, profissionais de saúde e com as outras transexuais que também estavam em vias de realizar o procedimento de redesignação sexual. Escreve a repórter:

Em vários locais nos quais entramos juntas [Fabiana e Joicy] – restaurantes de beira de estrada ou de postos de gasolina, supermercados, lanchonetes e no próprio Hospital das Clínicas -, era comum ver as pessoas primeiro se espantando, depois rindo e fazendo troça. Sua cuidadosamente cultivada aparência era tanto seu orgulho quanto, em relação ao outro, sua marca de desprestígio mundano. Uma realidade compartilhada por milhões de gays, travestis e transexuais em todo o mundo. Senti minimamente esse desprestígio sendo transferido para mim, o que me trazia algum constrangimento, principalmente por ‘forçá-la’ a passar por aquilo com uma espectadora – eu – ao seu lado. (MORAES, 2015, p. 19).

³³ Etnografia significa literalmente a descrição de um povo. É importante entender que a etnografia lida com gente no sentido coletivo da palavra, e não com indivíduos. Assim sendo, é uma maneira de estudar pessoas em grupos organizados, duradouros, que podem ser chamados comunidades ou sociedades. O modo de vida peculiar que caracteriza um grupo é entendido como a sua cultura. Estudar a cultura envolve um exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados do grupo” (ANGROSINO, 2009, p. 16).

Vale ressaltar que essa abordagem etnográfica da repórter confere um teor mais prosaico à sua narrativa, um relato pautado nos eventos rotineiros da vida da personagem, como anteriormente observou Neveu. Contudo, ressaltamos que esse enfoque sobre a “micro-história” da personagem não deve ser gratuito: ele só faz sentido se os fatos narrados guardarem pertinência em relação ao quadro maior de que a personagem faz parte.

Podemos citar vários exemplos de passagens cotidianas da reportagem em que vemos embates entre um amplo leque de pontos de vista: o discurso regulador da heterossexualidade, o discurso da medicina/psicologia que delimita um lugar de autoridade em relação à paciente, o discurso de resistência à normatização dos corpos sustentado pelos grupos LGBT, o discurso da religião, para o qual a transexualidade não é entendida como um comportamento legítimo nem socialmente aceitável.

Já em *São Gabriel e seus demônios*, Natália Viana observa, por meio de uma análise etnográfica, o cotidiano de São Gabriel da Cachoeira para entender o comportamento e os pontos de vista dos diversos grupos sociais que integram a comunidade. Em certa passagem, a repórter afirma ter demorado a obter informações “nas ruas, nos bares, na igrejas” devido à resistência das pessoas em falar sobre os suicídios, só começando a obter relatos – “muitos, em todo canto” - “no passar vagaroso dos dias” (A PÚBLICA, 2015, s/p).

Embora transmita os posicionamentos de autoridades locais e de profissionais de saúde que olham para a cultura indígena com certo desdém e desconsideram a dimensão espiritual que os suicídios têm para os índios, a repórter confere grande importância às falas das pessoas comuns, dos habitantes da cidade e dos familiares dos jovens que tentaram ou consumaram o suicídio. Isso pode ser verificado tanto em termos quantitativos (a maioria das falas citadas em discurso direto são dos familiares e vizinhos dos adolescentes), quanto no espaço que essas falas ocupam dentro da narrativa.

Com efeito, as falas mais extensas são a narrativa da morte da primeira jovem sob a ótica da sua família e o “benzimento” (sic) explicado passo a passo por um dos pajés. O mesmo se aplica aos GIFs (ver item 2.3) mobilizados pela repórter: dos doze GIFs utilizados, apenas dois não são de indígenas, o do General do Exército Antônio Manoel de Barros e o do pastor Marcos Ribeiro.

Além disso, vemos um esforço da repórter no sentido de entender e descrever as tradições e crenças indígenas como uma das explicações possíveis para os suicídios, conforme vemos nos trechos em que Viana relata o suicídio de uma das adolescentes do município através da ótica da tia da menina e não a partir do ponto de vista de um psiquiatra/psicólogo, o qual sustentaria um discurso amparado nos pilares da ciência e da racionalidade “ocidentais”.

Para essa perspectiva, o suicídio está associado ao adoecimento coletivo - ou, como cita a repórter, ao “suicídio por contágio” (A PÚBLICA, 2015, s/p) - ou ao consumo excessivo de bebidas e entorpecentes pelos jovens do município. O enfoque indígena, por outro lado, reconhece a presença da bebida, em especial a cachaça, nos episódios de morte autoinfligida, contudo aciona o viés social e afetivo-familiar da questão, conforme se lê abaixo:

[...] Não foi o primeiro da família a adoecer. Dois primos de Tiago tentaram a morte repetidas vezes nos últimos anos. Do outro lado da rua de terra, a sobrinha de Zeferino, Almerinda Ramos de Lima, conta essa história sem alterar a voz, enquanto organiza o almoço de família na casa do pai, cercada pela filha, o neto, alguns irmãos, as sobrinhas, a tirar suco de açaí. Almerinda foi a primeira mulher a assumir a presidência da Foirn, a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, que reúne diversos povos da região. “Minha mãe diz assim, um dia vão acabar se enforcando”, suspira. O irmão Melquior, de 38 anos, tentou se enforcar duas vezes. A primeira foi em 2010, por causa de uma briga com a esposa. A corda arrebentou. Um ano depois, ele voltou a tentar o suicídio, depois de o pai ter lhe chamado a atenção por estar bêbado. “Papai começou a ralhar ele, e ele falou: ‘Ah, já que eu que tô errado, já que eu que tô fazendo essas coisas erradas, então eu prefiro me matar, prefiro morrer’. Então isso que ele fez. Sorte dele que o galho quebrou”. O outro irmão, Ivo, de 35 anos, também foi atrás da corda, depois de uma briga conjugal. “Acho que o diabo não quis levar eles ainda, por isso que não morreram”, diz Almerinda. (A PÚBLICA, 2015, s/p).

3.4.3 Responsabilidade ética: o cuidado de si³⁴ e do outro

O tratamento ético das questões abordadas pelo jornalista é, para nós, um dos mais importantes pilares da reportagem de autor porque remonta à discussão do capítulo anterior sobre a responsabilidade sobre si e sobre o outro que advém do ato ético de se posicionar no discurso. Tal atitude, como vimos, modula o exercício da autoria no jornalismo: sem exercê-la, esvazia-se a relação do repórter-autor com seus personagens, leitores e com o corpo social mais amplo e a comunicação perde o seu sentido.

Isso ocorre porque, ao assumir seu papel ético e profissional, o jornalista deve entender que o seu dizer trava relações dialógicas com os posicionamentos da(s) fonte(s) e dos leitor(es), nas quais há concordância, discordância, refutação, convencimento e outras interações entre os falantes. A partir desses diálogos, materializam-se pactos de confiança, honestidade e de respeito mútuo entre as partes, aspecto fundamental para a legitimação do discurso jornalístico. Esse teor recíproco da troca de informações entre o repórter e seus

³⁴ Referência à obra *História da Sexualidade III – O cuidado de si*, publicada por Michel Foucault em 1984.

interlocutores também é ressaltado por Kramer (1995, s/p, tradução nossa³⁵), para quem “jornalistas literários estabelecem pactos implícitos de exatidão/precisão e de honestidade com leitores e fontes”.

Para contemplar essa dimensão ética da atuação autoral, é necessário encontrar um equilíbrio entre levar ao público o máximo de informação possível sem romper o pacto de confiança estabelecido com as fontes, entendendo que, em determinadas circunstâncias, algumas informações deverão receber um tratamento especial ou mesmo ser silenciadas para minimizar o impacto sobre as vidas dos envolvidos.

Um exemplo dessa postura ética pode ser encontrado em *São Gabriel e seus demônios* quando Viana decide omitir o nome verdadeiro e a atual ocupação do professor da escola Irmã Inês Penha acusado por algumas amigas e pelos familiares das jovens mortas de ter influência direta nos suicídios das adolescentes. Embora parte da população de São Gabriel ainda atribua ao professor a responsabilidade pelos suicídios das alunas e, como cita a reportagem, “todos queiram um culpado”, Viana atém-se ao relato objetivo de seu contato com o professor, para reduzir a exposição do personagem: “*A Pública* conseguiu localizá-lo, depois de muito insistir com parentes, que reiteraram como a experiência foi devastadora. O professor enviou um e-mail negando veementemente todas as acusações, mas pediu que não fosse publicado” (A PÚBLICA, 2015, s/p). Vemos, aqui, um exemplo de respeito ao pacto de confiança estabelecido entre a repórter e sua fonte, no qual a repórter atendeu ao pedido de não expor nem o nome, nem o conteúdo do supracitado e-mail trocado com o professor.

No que toca à exatidão/precisão das informações veiculadas, outra dimensão da atuação ética do repórter, *São Gabriel e seus demônios* é a mais eficiente das três reportagens analisadas. Quase todos os documentos e/ou relatórios citados na matéria podem ser acessados a partir da própria página da reportagem, o que amplia consideravelmente o potencial informativo e a transparência do trabalho. Isso pode ser explicado pelo fato de a reportagem ter sido originalmente publicada em formato digital, mobilizando *hiperlinks*³⁶ para informações complementares à sua narrativa.

Em *Holocausto Brasileiro*, Daniela Arbex assume sua responsabilidade ética como jornalista apta a revelar a história do Hospital Colônia após se deparar com as imagens feitas pelo fotógrafo Luiz Alfredo para a revista *O Cruzeiro*, em 1961. Segundo a autora, foram

³⁵ Literary journalists work out implicit covenants about accuracy and candor with readers and with sources.” (KRAMER, 1995, s/p).

³⁶ Em sua tese de doutorado, Luciana Mielniczuk propõe uma reflexão interessante sobre a escrita hipertextual e seus impactos na produção jornalística na web. Disponível em: <http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Luciana-Mielniczuk.pdf>

essas fotos que acionaram “a certeza de que precisava ver de perto o que havia restado do pior capítulo da história da psiquiatria mineira. Senti-me *na obrigação de contar* às novas gerações que o Brasil também registrou um extermínio” (ARBEX, 2013, p. 191, grifo nosso). Isso remonta à interpretação de Faraco (2009) do ato ético proposto por Bakhtin (ver item 1.2.2.1), sustentando que o autor de um texto é compelido a se posicionar, que não pode escapar à sua própria expressão pela sua capacidade de dizer algo de uma forma que ninguém mais é.

Para Arbex, além de dar conhecimento sobre o encarceramento irresponsável de milhares de mulheres e homens sob a justificativa de que esses deveriam receber tratamento psiquiátrico apartados do restante da sociedade, o caráter ético de sua narrativa também repousa em uma tentativa de “devolver nome, história e identidade àqueles que, até então, eram registrados como ‘Ignorados de Tal’” (BRUM, 2013, p. 13). Ao recontar a história dos sobreviventes Maria de Jesus, Antônio da Silva, Sônia Maria da Silva, Terezinha, Elza Maria do Carmo, Machadinho e Tonho com sensibilidade e, ao mesmo tempo, rigor investigativo, a repórter inscreve sua narrativa em um movimento de reconstrução dessas vidas e ressignificação de décadas de maus tratos no Hospital Colônia.

Em um terceiro desdobramento dessa atuação ética, a repórter também reforça a necessidade de debatermos as mais distintas formas de discriminação que são impostas aos grupos oprimidos, aos corpos que seguem excluídos do discurso oficial da história: os pobres, os negros e os dependentes químicos, para evitar que certas “políticas” de Estado se repitam no presente.

Como abordamos no item 2.4.1, em *O nascimento de Joicy* Fabiana Moraes discute longamente a conflituosa relação entre uma suposta “ética coletiva do jornalismo” e a ética singular da repórter que se depara com uma personagem que vive um contexto de expressiva solidão, preconceito e pobreza material e afetiva. Como conciliar a assepsia dos procedimentos legitimados pela deontologia jornalística com as inquietações que surgem após o contato contínuo com uma pessoa em estado de vulnerabilidade?

Nos termos da repórter, uma alternativa a esse impasse é a abertura à autoanálise constante e à incorporação de elementos que escapam da “rede técnica” do jornalismo às suas narrativas como uma maneira de estabelecer uma relação de maior transparência junto às fontes e ao leitor no sentido de expor erros, acertos e limitações vivenciados pelo jornalista em seu fazer discursivo (MORAES, 2015, p. 159).

O jornalista deve estar atento a si mesmo, confrontando continuamente seu cabedal ético e moral, ou seja, sua visão particular de mundo, com aquilo que está posto no cotidiano, os fenômenos que nem sempre podem ser explicados de acordo com princípios morais específicos [...] É a noção de uma ética discursiva – ou ética da discussão – que precisa emergir e ser colocada em prática, iniciando e alimentando um processo de alargamento da consciência individual do jornalista, simultaneamente a uma ampliação do grau de cidadania dos indivíduos (MORAES, 2015, p. 199-200).

3.4.4 Voz autoral

Dialogando com as ideias anteriores de responsabilidade ética e de autoria como posição sociodiscursiva, destacamos o quarto atributo da reportagem de autor: a voz autoral. Essa característica se ampara na forma como o repórter expõe os seus pontos de vista e constrói a sua “personalidade” no discurso. Como já vimos, é possível relacionar a maneira de dizer com a maneira de ser, pois as escolhas narrativas e as interações interpessoais influenciam diretamente o comportamento dos sujeitos, ao mesmo tempo em que são influenciadas por ele. Seguindo esse movimento,

o narrador do Jornalismo Literário tem uma personalidade, é uma pessoa completa, íntima, honesta, irônica, sarcástica, confusa, que faz julgamentos e é até mesmo autozombiaris – qualidades que os acadêmicos e os repórteres do jornalismo diário evitam deliberadamente por considerarem não profissionais e não objetivas (KRAMER, 1995, s/p, tradução nossa³⁷).

Articulando esse pensamento à nossa pesquisa, entendemos que, por mais que partam de um registro “objetivo” dos acontecimentos e sejam atravessadas por diretrizes editoriais e mercadológicas, as narradoras das reportagens aqui estudadas podem ser consideradas “pessoas completas”, nos termos de Kramer (1995), expondo o seu ponto de vista nos seus textos e em suas atuações extraobra, isto é, nas redes sociais e em alguns eventos de jornalismo dos quais participam. Em geral, a performance fora das páginas da obra específica endossa ou desenvolve os pontos de vista defendidos ali dentro: existe *congruência* entre os discursos, o que nos permite entrever a *posição autoral*, o modo de se expressar da cada autora. Falaremos melhor sobre essa questão no próximo tópico.

Com isso em mente, entendemos que *as repórteres deixam pistas* – mais ou menos evidentes, a depender de cada caso – ao desempenhar a função-autor em seu discurso. Essa

³⁷ “The narrator of literary journalism has a personality, is a whole person, intimate, frank, ironic, wry, puzzled, judgmental, even self-mocking – qualities academics and daily news reporters dutifully avoid as unprofessional and unobjective” (KRAMER, 1995, s/p).

posição autoral do repórter pode se manifestar tanto nos pontos de vista que defende, quanto no tom adotado – de aprovação, reprovação, ironia, crítica, empatia etc. -, quanto no modo de organização discursiva, isto é, na forma como as informações são dispostas no texto para produzir determinados efeitos de sentido.

Uma estratégia discursiva comumente utilizada para mostrar o posicionamento autoral em diálogo com os outros pontos de vista é o que Medina chamou de “foco narrativo mutante”, no qual o repórter pode alternar sua forma de narrar a história de “um narrador observador em primeira pessoa para um narrador onisciente em terceira pessoa” (MEDINA, 1990, p. 72).

Essa manobra discursiva pode gerar efeitos de sentido distintos: ao usar a *primeira pessoa*, isto é, ao se colocar como o *eu que fala*, o repórter reafirma a sua presença dentro da narrativa, a sua perspectiva sobre certo(s) acontecimento(s), produzindo um *efeito de sentido de subjetividade*; por outro lado, ao escrever em *terceira pessoa*, o jornalista instaura uma perspectiva mais distanciada, um *falar sobre algo ou alguém* a partir de um olhar externo, levando a um *efeito de sentido de objetividade*³⁸.

Em se tratando de reportagem de autor, um gênero do discurso jornalístico que elabora narrativas menos centradas nos fatos *per si* e mais em quem os vivencia, observamos um emprego mais frequente do foco narrativo em primeira pessoa, porque o repórter mergulha na realidade por ele retratada e estabelece vínculos mais estreitos com seus personagens. A partir desse contato entre jornalista e fonte, “é o repertório do repórter – primeiro, humano; depois, intelectual – que pesará quando, diante do cavalete, iniciar o retrato de quem encontrou na entrevista [...] É na pesquisa da melhor expressão para aquele conteúdo que o redator se realiza como autor” (MEDINA, 1990, p. 69). Com efeito, para Kramer, essa voz autoral

[...] permite ao autor caminhar por visões aculturadas de relações e de questões que são, geralmente, protegidas pelos muros da linguagem formal e de alianças institucionais invisíveis [...] A formalidade da linguagem protege as crenças, os tabus, as aparências e as verdades oficiais. A voz autoral coloca essas proibições de lado, diz as coisas da forma que os especialistas utilizam quando eles deixam seus trabalhos sentindo-se pensativos e vão fazer confidências aos seus amigos e companheiros. É a voz a partir da qual nós descobrimos como as pessoas e as instituições *realmente* são. (KRAMER, 1995, s/p, grifo do autor, tradução nossa³⁹).

³⁸ Cf. FIORIN, J. L. A categoria de pessoa. In: _____. Enunciação. São Paulo: TV Cultura. 2011. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/enunciacao/a-categoria-de-pessoa>>.

³⁹ “It enables an author to step around acculturated views of relationships and issues that are usually guarded by walls of formal language and invisible institutional alliances [...] Formality of language protects pieties, faiths, taboos, appearances, official truths. The intimate voice sidesteps such prohibitions, says things in the mode that professionals in the know use when they leave work feeling pensive and confide to friends or lovers. It is the

3.4.5 O discurso da reportagem de autor dialoga com a produção autoral extraobra

Quando discutíamos a manifestação extensiva da autoria (ver item 1.3.3), levantamos algumas hipóteses sobre seu funcionamento no ecossistema midiático atual. A principal delas foi a ideia de que, dentro do que Lemos chamou de “esfera comunicacional pós-massiva” (2009, p. 03) *o discurso do autor continua* para além de uma obra específica, não se esgotando nas linhas escritas em uma determinada publicação. Ora, se já era difícil precisar quais ditos e escritos deveriam integrar a obra de um autor em um contexto pré-internet, o que dizer de um cenário em que a produção de conteúdo é ininterrupta, dispersa e heterogênea?

Sublinhamos o caráter heterogêneo da produção autoral porque ela se materializa em múltiplas plataformas, detentoras de naturezas distintas, como as redes sociais, os livros, as entrevistas e as discussões em espaços de reflexão sobre as práticas discursivas desses autores. Sabemos que cada uma dessas plataformas comporta uma série de particularidades técnicas e de gêneros do discurso em seu interior, porém direcionamos o nosso olhar para a maneira como elas deixam entrever o exercício da função autor (ver 1.2.1 e 1.3.3), da singularidade de cada autor no discurso.

Com isso em mente, pensamos sobre o comportamento das três autoras estudadas nesse espectro mais amplo da produção discursiva: Daniela Arbex, Fabiana Moraes e Natália Viana. O primeiro ponto observado é que as três possuem perfis no Facebook, a rede social mais popular do planeta, que atingiu a marca de dois bilhões de usuários mensais em 2017⁴⁰. A rede social também foi considerada neste ano pela Alexa – uma empresa da Amazon especializada em análise de dados – como o terceiro website mais acessado do mundo, atrás apenas do Google e do YouTube⁴¹.

Não faz parte do escopo desta pesquisa analisar o Facebook em profundidade, mas importa ter em mente que a rede social modificou a experiência de produção e consumo da informação no mundo conectado. Nas palavras de Anderson, Bell e Shirky (2013, p. 87, grifo nosso), “embora crucial para o ecossistema jornalístico, o Facebook é estruturado de um jeito totalmente alheio a qualquer coisa que identificaríamos como organização jornalística: *sua presença altera o contexto da questão*”.

Uma importante alteração trazida pela utilização massiva do Facebook é a seguinte: se antes *acessávamos* os posicionamentos dos jornalistas em plataformas/produções midiáticas,

voice in which we disclose how people and institutions really are. It is a key characteristic of literary journalism, and is indeed something new to journalism.”(KRAMER, 1995, s/p).

⁴⁰Dados disponíveis em: <https://www.google.com.br/amp/agenciabrasil.ebc.com.br/amphtml/internacional/noticia/2017-06/facebook-alcanca-marca-de-2-bilhoes-de-usuarios>

⁴¹ Dados disponíveis em: <https://www.alexa.com/topsites>

atualmente é possível *acompanhá-los* em sua performance social na rede. A diferença entre os verbos diz muito sobre a questão: *acessar* pressupõe travar contato, conectar-se a alguém ou a algum conteúdo; *acompanhar* significa seguir, manter-se junto, travar um *contato contínuo com alguém* ou alguma coisa.

Isso é relevante para nosso estudo porque nos faz pensar sobre essa construção contínua da imagem do autor por si mesmo e pelo público que o acompanha. Significa dizer que os seguidores dos perfis dos autores nas redes sociais, mais especificamente no Facebook, entram em contato com muito mais conteúdo extratextual e, às vezes, extrajornalístico: pode-se se deparar com materiais pertencentes à vida privada do autor. Neste ponto, ocorre um fenômeno cada vez mais comum no cenário comunicativo digital: o *embaralhamento entre a esfera pública e a privada*, ou, na problemática particular da autoria, entre o “autor pessoa” e o “autor criador”, utilizando a terminologia adotada por Bakhtin (2003).

Esse apagamento das fronteiras entre a personalidade que confere certa organização e singularidade ao discurso (o autor criador) e entre o sujeito encarnado, o indivíduo em sua existência concreta (o autor pessoa) traz uma série de consequências para a atuação autoral. Uma delas é a confusão entre o *ethos* que emana da obra do autor, uma imagem que confere credibilidade/relevância à sua produção intelectual, e o *ethos* que provém do discurso do autor fora dos limites dos seus textos. Outra possibilidade é a associação do autor pessoa (o escritor, o artista) a um posicionamento/experiência abordado em sua obra enquanto autor criador (eu lírico). Nos dois casos, instaura-se um *desacordo entre as duas imagens*, o que pode reverberar na adesão (ou rechaço) do público à obra do autor: pode surgir uma polêmica, uma curiosidade ou um distanciamento do acervo daquele autor.

Embora não pertençam propriamente à seara jornalística, podemos citar alguns exemplos emblemáticos dessa “fusão de egos” (FOUCAULT, 2001, p. 284) no mundo do entretenimento. Escândalos sexuais, posicionamentos racistas ou homofóbicos ou mesmo relacionamentos amorosos retratados discursivamente na obra de autores em diversos ramos da criação artística – como música, cinema e literatura – frequentemente são associados à vida concreta de seus criadores, como se espelhassem um acontecimento “real” no plano discursivo.

Um caso clássico é o do escritor russo Vladimir Nabokov, autor de *Lolita* (1955), um dos livros mais celebrados – e problematizados – da literatura russa. O livro conta a história de um professor que se apaixona por uma adolescente de 12 anos, filha de sua nova esposa, e

provocou bastante controvérsia à época de seu lançamento⁴². A abordagem explícita de um tema moral e penalmente reprovável – ao menos pela maioria das sociedades ocidentais – lançou uma série de questionamentos sobre uma possível “romantização” da pedofilia e fez com que Nabokov fosse diversas vezes acusado de fazer apologia ao crime de pedofilia. O ódio ao escritor veio novamente à tona durante alguns ataques ao Museu Nabokov, espaço criado em homenagem ao autor em São Petersburgo, na Rússia. Em 2013, o grupo ultraconservador Cossacos de São Petersburgo quebrou janelas e pichou as paredes do museu com a palavra “pedófilo”, além de mandar cartas à direção da instituição acusando o escritor de “‘promover a pedofilia’ e atrair a ‘fúria de Deus’ por ter escrito *Lolita*” (FOLHA DE S. PAULO, 2013, s/p⁴³).

Apesar de menos grave do que o caso do escritor russo, outro exemplo dessa mistura indiscriminada entre a atuação discursiva e a existência concreta do artista é o da cantora americana Beyoncé Knowles. Em seu disco *Lemonade*, lançado em 2016, a artista narra histórias de traição, de conflitos amorosos e de cura afetiva por meio do retorno às suas raízes familiares, raciais e históricas. Dias após o lançamento, a temática da obra foi associada à vida pessoal da cantora e ao seu casamento com o cantor e produtor Jay-Z, dando lugar a todo tipo de especulação – por parte da mídia, dos fãs e da opinião pública americana – sobre a possível “crise” no relacionamento do casal. Tabloides como o canal por assinatura *E!*⁴⁴ e o jornal *US Today*⁴⁵ reforçaram o suposto caráter autobiográfico da obra, ampliando os rumores e as “interpretações” sobre o discurso adotado por Beyoncé em seu álbum, como se ele efetivamente espelhasse os eventos da vida conjugal dos dois artistas.

Esses exemplos trazem à tona uma complexa discussão sobre a manifestação extensiva da autoria: até que ponto a atuação autoral resvala na vida concreta do autor e vice-versa? Quais os limites entre a esfera criativa e “o mundo real”? E quando essas fronteiras são borradas, como nos dois casos acima, é “justo” que o público experimente sentimentos de

⁴² A obra foi publicada “na França, pois nenhuma editora americana ou inglesa jamais o faria por medo de ser processada. Logo seria banida na França e sua importação para a Inglaterra, proibida” (LODGE, 2014, s/p, tradução nossa).

Original: “*Lolita* was a taboo-breaking book, which caused great controversy when it was first published in 1955 – in France, since no American or British publisher would touch it for fear of prosecution – and for some years after. It was soon banned in France, and its importation into Britain forbidden.” Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/jun/07/nabokov-lolita-writing-sex-triumph-style>

⁴³ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1224927-museu-dedicado-a-nabokov-autor-de-lolita-e-atacado-por-promover-pedofilia.shtml>

⁴⁴ Disponível em: <http://www.eonline.com/news/759850/the-real-reason-why-beyonce-made-lemonade>

⁴⁵ Disponível em: <https://www.usmagazine.com/celebrity-news/news/jay-z-listening-to-beyonces-lemonade-was-very-uncomfortable/>

raiva, afeto ou compaixão não pela personalidade que cria a obra (ou que se constrói a partir dela), mas pela pessoa “encarnada” que as produz?

Embora se manifeste de forma mais intensa no terreno da criação artística, o embaralhamento das fronteiras entre o autor pessoa e o autor criador também aparece na reportagem de autor, especialmente quando se mistura o *ethos* elaborado a partir do discurso concreto do autor com o seu comportamento fora das reportagens que escreve. Esse quadro é potencializado pela atuação dos repórteres nas redes sociais, o que aproxima o leitor não só de seus posicionamentos ideológicos, profissionais ou políticos, como também de questões de suas vidas privadas.

É por essa razão que retomamos Foucault (2001) e a sua *função autor* para tentar traçar algumas linhas divisórias entre a instância sociodiscursiva e a pessoal, a “encarnada” do autor. Com efeito, para o pesquisador francês, “todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de egos” (FOUCAULT, 2001, p. 283), motivo pelo qual “a *função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância*” (2001, p. 283, grifo nosso) entre as distintas posições que sujeito pode ocupar no discurso.

Em outras palavras, os discursos autorais comportam uma multiplicidade de papéis sendo exercidas por diversos sujeitos. O mesmo sujeito que agora exerce a posição de autor ocupará em outro momento a de leitor, depois a de professor, de intérprete e assim sucessivamente. Isso permite demarcar – ainda que sem contornos tão nítidos – quais discursos devem integrar o que chamamos de acervo criativo do autor: aqueles em que opera a função autor, nos termos estudados no item 1.3.3.

É a partir desse viés foucaultiano – “da cisão e da distância” entre os diversos egos do autor - que delimitamos a noção de acervo criativo: para nós, ela engloba os discursos que apresentam regularidades temáticas, estilísticas, composicionais e, sobretudo, que deixam entrever a responsabilidade ética do autor, a sua maneira singular de representar o outro e a si mesmo na linguagem.

Ficam de fora desse acervo, então, os conteúdos relativos à esfera privada da pessoa que escreve as reportagens, pois neles não é possível encontrar os traços que singularizam o autor no discurso. Além disso, esses conteúdos devem ser associados a outras posições de sujeito ocupadas pelo autor (professor, amigo, ativista, DJ etc.) e não mais ao seu desempenho sociodiscursivo enquanto produtor/organizador das ideias em um texto.

Isso posto, entendemos que a atuação autoral extraobra está relacionada à produção discursiva que dialoga com o conteúdo das reportagens elaboradas, corroborando-as, retificando erros ou ampliando seus pontos de vista. Também funciona como “púlpito

“midiático” para projetar temáticas correlatas às abordadas em seus textos ou para trazer para a arena pública questões ligadas a “personagens marginais, imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele” (RONÁI, 2016, p. 18) como as pessoas transgênero, os indígenas, as prostitutas, os dependentes químicos, os loucos e os presos políticos, exemplificativamente.

Ao abordarem as existências dessas pessoas dentro e fora de suas obras, as repórteres acionam a sua legitimidade enquanto autoras de grande reconhecimento social e profissional e enquanto repórteres conscientes do *status* que os seus nomes atribuem ao que elas escrevem, à imagem esperada de seus trabalhos. Assim, elas jogam com seu *ethos* discursivo para projetar expectativas sobre seus novos textos, “predispondo” o leitor à adesão ou, ao menos, à curiosidade em relação ao que vem. Essa “imagem estendida” promove o já citado efeito de continuidade, de discurso coeso e coerente, o que contribui para retroalimentar a credibilidade do autor e de suas narrativas.

3.4.6 Dimensão estética

Finalizando as características da reportagem de autor, trabalharemos o viés estético que as narrativas do gênero apresentam. Em seu livro “Jornalismo Estético” (2009), Cramerotti propõe uma aliança entre o universo jornalístico e o artístico, borrando as linhas divisórias entre essas duas instâncias. Para o autor,

estética é o processo no qual abrimos nossa sensibilidade para a diversidade de formas da natureza (e do ambiente construído pelo homem), e as convertemos em uma experiência tangível. Tomando isso como ponto de partida, minha sugestão para o jornalismo ‘ser’ estético leva em conta uma concepção de estética como algo diferente de um estado de contemplação. É, na verdade, a capacidade de uma forma artística de colocar a nossa sensibilidade em movimento, e converter o que nós sentimos em relação à natureza e à vida humana em uma experiência concreta (visual, oral ou corporal) (CRAMEROTTI, 2009, p.21, tradução nossa⁴⁶).

Pensando essa proposta de estética dentro do campo jornalístico, Moraes (2016) sustenta que os encontros entre o jornalismo e outras esferas de atividade humana podem

⁴⁶ “Aesthetics is that process in which we open our sensibility to the diversity of the forms of nature (and manmade environment), and convert them into tangible experience. Taking this as a starting point, my suggestion of a journalism ‘being’ aesthetic takes into account a concept of aesthetics as something other than a state of contemplation.. It is rather the capacity of an art form to put our sensibility in motion, and convert what we feel about nature and the human race into a concrete (visual, oral, bodily) experience” (CRAMEROTTI, 2009, p.21).

gerar uma experiência diferenciada no leitor/espectador/ouvinte ao mobilizar três dimensões narrativas: “esteticidade noticiosa, sensorialidade e conteúdo informativo” (MORAES, 2016, s/p). Esse processo de hibridização entre o jornalismo e outras linguagens não é, como sabemos, uma novidade: como já vimos, os intercâmbios entre jornalismo e literatura remontam à época dos romances realistas e dos folhetins, porém ganham espaço no cenário informativo contemporâneo as intersecções com setores como o dos games, da realidade virtual, do teatro/show e do cinema.

Outro ponto interessante da concepção de Cramerotti diz respeito ao papel que a estética pode desempenhar ao extrapolar o lugar da (mera) contemplação, assumindo uma *posição ativa* na produção de sentidos. Nesse sentido, o acionamento de operações estéticas contribui para mobilizar efetivamente o leitor/espectador/ouvinte em seu contato com o conteúdo informativo e também para fazer os sentidos circularem a partir de uma experiência sensorial concreta.

Isso se torna especialmente relevante quando pensamos nas microfissuras que esse trabalho estético com as narrativas jornalísticas pode acarretar à estética tradicional do campo jornalístico, cujos padrões repousam na descrição objetiva e sucinta dos acontecimentos, na “versão verdadeira” dos fatos, com pouca ou nenhuma margem para explicá-los por meio de uma experiência estética ou mesmo de *uma outra estética narrativa*. Para Cramerotti, a tradição estética do jornalismo está baseada na objetividade, na onipresença e na universalidade,

o que faz com que o consumidor não a entenda como uma estética e a aceite de forma acrítica. Além disso, a implementação de uma estética distinta é uma forma de questionar a hegemonia do *status quo* [...] Então, o artista deve atuar revelando uma estética universalmente aceita da verdade, isto é, usando outra estética que revela a anterior como tal. O jornalismo estético torna possível contribuir para construir conhecimento (crítico) com o mero emprego de um novo ‘regime’ estético, o qual tem o efeito de levantar dúvidas sobre o valor de verdade do regime tradicional. Não porque um é melhor do que o outro (ou mais eficiente), mas porque a aparência dos dois confere foco à estética em si mesma, denunciando assim a alegação de que o sistema de representação é a mesma coisa do que aquilo que ele representa (que a representação jornalística é o mesmo que os fatos representados). (CRAMEROTTI, 2009, p. 22, tradução nossa⁴⁷).

⁴⁷ “Thus, by being ubiquitous and universal, the ‘consumer’ no longer regards it as aesthetics, and accepts it uncritically. Secondly, the implementation of different aesthetics is a way of questioning the hegemony of the status quo. Therefore, the artist has to play his or her cards by disclosing a universally accepted aesthetics of truth, that is: using another aesthetics, which reveals the former as such. Aesthetic journalism makes it possible to contribute to building (critical) knowledge with the mere use of a new aesthetic ‘regime’, which has the effect of raising doubts about the truth-value of the traditional regime. Not because one is better than the other (or more efficient), but because the appearance of both brings focus to the aesthetics itself, this way denouncing the claim

Essa visão do pesquisador americano reforça o que falamos sobre o papel ativo da estética – bem além de uma “mera contemplação” – dentro do texto jornalístico, na medida em que o trabalho com uma estética distinta da hegemônica é também fundamental para a construção de uma *consciência crítica* sobre o ato de informar. Isso nos faz olhar para a relação entre jornalismo e arte não só como um fator enriquecedor da experiência sensorial do leitor, mas como algo que atua na produção e circulação de conhecimentos, bem como no debate de temas relevantes para toda a coletividade.

Se pensarmos no tipo de narrativa que constitui a reportagem de autor – um relato em profundidade, feito após um período de imersão do repórter no assunto investigado, no qual o autor possui maior espaço em meio às normas jornalísticas para se singularizar enquanto sujeito ético e criativo -, veremos que a adoção de uma *estética outra* à parte do relato “neutro” dos fatos, de uma maneira outra de se relacionar com a realidade coaduna-se com a proposta do gênero.

Como já dissemos, uma das características da reportagem de autor é, precisamente, a abordagem de temas relativos aos grupos sociais historicamente oprimidos, silenciados pela Grande Mídia, o que denota um jornalismo que não se contenta em representar, nos termos da Teoria do Espelho⁴⁸, a suposta “verdade dos fatos”, mas, sim, que opera com a noção de que a realidade é uma construção intersubjetiva, em permanente mudança, e é analisada a partir de um recorte, de uma verdade dentre as tantas possíveis. Com efeito,

se o jornalismo, em geral, pode ser considerado uma visão do mundo (do que aconteceu e de sua representação), então a estética seria a visão da visão: uma ferramenta para questionar a seleção do material entregue, e as razões específicas pelas quais as coisas são selecionadas [...] Para o jornalismo, incluir ou ser incluído por outros formatos de informação (isto é, as artes) pode resultar em oportunidades ao invés de limitações: nós precisamos questionar não a maneira como a arte e o jornalismo transformam o mundo, mas a forma como eles podem transformar o significado do mundo (Flusser, 2000). (CRAMEROTTI, 2009, p. 28, tradução nossa⁴⁹).

that the system of representation is the same as what it represents (that journalistic representation is the same as the facts represented).” (CRAMEROTTI, 2009, p. 22).

⁴⁸ “A Teoria do Espelho, oferecida pela própria ideologia dominante no campo jornalístico (pelo menos nos países ocidentais), foi a primeira elaborada e entende que as notícias são como são porque a realidade assim as determina. Ampara-se na noção-chave de que o jornalista é um comunicador desinteressado, isto é, um agente que não tem interesses específicos a defender que o desviem da sua missão de informar, procurar a verdade, contar o que aconteceu, ‘doa a quem doer’.”(MACIEL, 2016, p. 02).

⁴⁹ “If journalism at large can be considered a view of the world (of what happened and its representation), then aesthetics would be the view of the view: a tool to question both the selection of the material delivered, and the specific reasons for why things are selected [...] For journalism, to include or be included with other formats of information (i.e. the arts) might result in opportunities rather than limitations: we need to query not the way art and journalism transform the world, but the way they can transform the meaning of the world (Flusser, 2000)”. (CRAMEROTTI, 2009, p. 28).

Esse potencial de transformar a maneira como os sentidos circulam está relacionada à capacidade que essa dimensão estética agrega ao jornalismo de contar histórias a partir de uma união entre suas narrativas e outras linguagens, outros gêneros. Pensamos que esse intercâmbio interdisciplinar contribui significativamente para produzir interpretações mais plurais da realidade e que possibilitem que diversos sentidos circulem e façam-se ver, desafiando a lógica positivista de que a suposta “estética do jornalismo” deve beber apenas dos valores cristalizados da objetividade, precisão e imparcialidade.

Fortalece-se, assim, uma expressão jornalística que dialoga com outros campos do conhecimento como a história, a antropologia, os estudos de gênero e até as ciências da saúde para questionar padrões éticos e estéticos defasados e não para endossá-los, abrindo espaço para a crítica, para a singularidade (e com ela o diverso, o anti-hegemônico) e para a evolução permanente de suas práticas.

4 AUTORIA, SINGULARIZAÇÃO E OS EMBATES ENTRE AS VOZES NO DISCURSO JORNALÍSTICO

4.1 METODOLOGIA

Neste trabalho, tomamos como objeto de pesquisa três reportagens que apresentam traços das hipóteses de autoria propostas no Capítulo 1 (ver item 1.3): *Holocausto Brasileiro* (2011), *O nascimento de Joicy* (2011) e *São Gabriel e seus demônios* (2015). Essas hipóteses funcionam como formas de se singularizar no discurso e aparecem no uso que cada uma das autoras faz das formas típicas do gênero reportagem de autor (ver item 2.3). As duas primeiras foram publicadas em formato impresso e nas edições digitais de dois jornais de grande circulação local: *Tribuna de Minas*⁵⁰ e *Jornal do Comercio*⁵¹, respectivamente. Já *São Gabriel e seus demônios* foi veiculada pela *Agência Pública*, uma organização sem fins lucrativos, que funciona exclusivamente na web.

As três reportagens abordam assuntos relacionados à temática dos direitos humanos, mais especificamente no que toca ao acesso e usufruto desses direitos por tipos sociais historicamente vistos como subalternos, como o que Butler define como “corpos que não importam do mesmo modo que os sujeitos considerados legítimos” (2015a, p. 15). São corpos “impensáveis, abjetos, invivíveis” (BUTLER, 2015a, p. 15) e que experimentam relações tensivas com as algumas das principais estruturas de poder que compõem a nossa engrenagem social: a política (em especial em âmbito local, no contexto de cada reportagem), a polícia (englobando aqui as instituições da justiça e o exército), a cultura de matriz branca e cristã, as diretrizes de gênero e sexualidade, o discurso científico encampado principalmente pelos campos da medicina e da saúde mental, em especial dentro do sistema público de saúde.

A decisão por investigar a inscrição desses textos no gênero reportagem de autor também se justifica por essa abordagem de temas/fenômenos que caminham à parte dos discursos dominantes, que constroem *modos alternativos de olhar o real*. Uma maneira de observar que, partindo de sua realidade ética e estética singular, se constitua *a partir do outro*

⁵⁰ O jornal de comunicação, marketing e mídia *Meio & Mensagem* afirma em seu Portfólio de Mídia que o *Tribuna de Minas* possui tiragem de 18 mil exemplares nos dias úteis (de terça a sábado) e de 20 mil aos domingos. Disponível em:

<http://portfoliodemidia.meioemensagem.com.br/portfolio/midia/TRIBUNA+DE+MINAS/14374/home>

⁵¹ O *Jornal do Comercio*, por sua vez, disponibiliza as informações sobre sua circulação em formato impresso e digital na sessão Comercial de seu site. Segundo a publicação, a tiragem do jornal impresso flutua entre 25.600 exemplares (na terça, o dia de menor tiragem) e 38.440 no domingo (maior tiragem). Disponível em: <http://comercialjc.jconline.ne10.uol.com.br/>.

e para o outro⁵², isto é, que seja sempre socialmente orientada, mas sem se ater a “certos” outros, a outros pré-determinados, aquilo que Stuart Hall e seus colegas denominaram “definidores primários” (ver item 2.4.2).

Se estamos trabalhando com um gênero que propõe uma prática jornalística que, conservando alguns pilares do campo, dialoga com conhecimentos oriundos de diversos espaços de saber e com uma produção mais aberta à expressão autoral e a narrativas mais inclusivas e humanizadas, a reportagem, revela-se pertinente estudar reportagens que não apenas abordem assuntos historicamente silenciados pela mídia hegemônica, como também deem voz às pessoas que façam parte desses grupos sociais oprimidos. Conferir-lhes espaço na pauta do debate público é uma maneira de dar visibilidade a discursos pouco vistos/ouvidos e de promover reflexões sobre o próprio exercício do jornalismo no que se refere ao seu papel como instituição de poder, como linha de força capaz de fazer circular, endossar, refutar ou silenciar determinados discursos.

Postas essas diretrizes comuns aos três textos – e que corroboram suas filiações à classificação de reportagem de autor que aqui propomos – passaremos à análise dos *corpora* à luz de duas questões centrais: i) Como o discurso jornalístico engendra certas modulações de autoria? ii) Como essas modulações se manifestam nos textos que compõem a reportagem de autor? O objetivo é identificar de que maneiras a reportagem de autor se estabiliza enquanto gênero do discurso jornalístico a partir da presença e da recorrência de certas propriedades temáticas, estilísticas e composicionais nos textos que a integram.

4.2. DO MUNDO DA TEORIA AO MUNDO DA VIDA: APRESENTAÇÃO DAS REPORTAGENS

A opção por apresentar cada uma das reportagens antes de iniciarmos a análise justifica-se pelo fato de que trabalhamos à luz da noção bakhtiniana de que os enunciados são únicos e concretos, materializados em situações reais de comunicação, e, por isso, não podem ser completamente retirados de seus contextos de produção para serem estudados.

⁵² Retomamos o dialogismo de Bakhtin, que defende que a consciência do homem somente adquire forma e existência ao travar contato com o outro, com uma realidade exterior à da pessoa que fala, demarcando o espaço de cada interlocutor na relação de comunicação. Isso porque “o falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto de seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontros com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento do dia a dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias etc. (no campo da comunicação cultural) [...] Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de refletir-se no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para os discursos do outro sobre ele.” (BAKHTIN, 2003, p. 300).

Sabemos que toda delimitação de um *corpus* de pesquisa implica recortar determinados aspectos do objeto (e deixar de lado outros que não tenham relevância para a pesquisa), porém buscamos manter o máximo de fidelidade possível à integralidade das reportagens estudadas – às suas inscrições temáticas, aos seus valores cronotópicos e aos seus objetivos principais. Como nos ensina Bakhtin (2002, p. 31), “cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais e por isso mesmo participa da unidade cultural prescrita”.

4.2.1 Uma história da loucura⁵³: a exclusão social e discursiva do “louco” em *Holocausto Brasileiro*

Escrita em 2011 por Daniela Arbex, *Holocausto Brasileiro* foi originalmente lançada como uma série de reportagens veiculadas ao longo de cinco dias pelo jornal *Tribuna de Minas*. Em 2013, a série transformou-se em um livro-reportagem com conteúdo textual e fotográfico estendidos, obtendo o prêmio de Melhor Livro-reportagem em 2013 pela APCA e ficando em segundo lugar no Prêmio Jabuti de Melhor Livro-reportagem de 2014. O duplo sucesso alcançado no campo jornalístico e no mercado editorial levaram o canal de TV por assinatura HBO e a Vagalume Filmes a adaptar o livro de Arbex para um documentário homônimo, veiculado em 2016 no canal por assinatura HBO Max e atualmente disponível na plataforma YouTube.

O extenso rol de premiações obtidas por *Holocausto Brasileiro* justifica-se, principalmente, por duas razões: a relevância do tema abordado e a contundência do relato feito pela repórter. Retomando o que escrevemos no item 2.3.1, a reportagem aborda a problemática da loucura e da doença mental a partir do “tratamento” conferido aos pacientes do Hospital Colônia, na cidade mineira de Barbacena, considerado o maior hospício do Brasil.

Submetidos a condições sub-humanas de acomodação, alimentação e higiene, os milhares de pacientes que adentravam os portões do Colônia “morriam de fome, de frio, de doença” (BRUM, 2013, p. 14) e de abandono. Dormiam amontoados em camas de capim, bebiam urina e esgoto, andavam nus ou com uniformes esfarrapados que os expunham às baixas temperaturas da Serra da Mantiqueira e levavam choques elétricos para testar novas

⁵³ Referência à obra *História da Loucura na Idade Clássica*, escrita por Michel Foucault, em 1972.

formas de tratamento de doenças mentais, como a epilepsia, ou como punição por se rebelarem contra as políticas do hospital.

Tamanho descaso com os pacientes escondia interesses mercadológicos por parte dos administradores do Colônia: a livre comercialização de cadáveres para alguns cursos de saúde oferecidos por faculdades de vários estados brasileiros. “Entre 1969 e 1980, 1.853 corpos de pacientes do manicômio foram vendidos [...], sem que ninguém questionasse” (BRUM, 2013, p. 14). Essa indústria de corpos estava alicerçada na alta oferta de cadáveres devido aos maus-tratos conferidos aos pacientes da instituição e à vulnerabilidade a que eles estavam submetidos, invisibilizados perante o Estado brasileiro, os funcionários e profissionais de saúde que atuavam no hospício e a sociedade da época. Já não eram mais pessoas com nome, rosto, laços afetivos-familiares e histórias de vida: eram peças a serem comercializadas em série por um lucrativo comércio da morte.

Os corpos dos transformados em indigentes foram negociados por cerca de cinquenta cruzeiros cada um. O valor atualizado, corrigido pelo Índice Geral de Preços (IGP-DI) da Fundação Getúlio Vargas, é equivalente a R\$ 200 por peça. Entre 4 e 19 de novembro de 1970, foram enviados para a Faculdade de Medicina de Valença quarenta e cinco cadáveres negociados por 2.250 cruzeiros o lote. Corrigido pelo IGP-DI, o lote saiu a R\$ 8.338,59. Em uma década, a venda de cadáveres atingiu quase R\$ 600 mil, fora o valor faturado com o comércio de ossos e órgãos (ARBEX, 2013, p. 77).

As violações aos direitos humanos mais básicos dos internos do Colônia não se resumem às linhas anteriores. Além do abandono, das violências físicas e simbólicas infligidas aos pacientes, outro ponto importante diz respeito à natureza compulsória das internações, sem que fosse dado a eles o direito de escolha ou mesmo de livre manifestação sobre seu ingresso/estadia na instituição psiquiátrica. Dizemos direito de escolha porque “cerca de 70% [dos internos] não tinham diagnóstico de doença mental” (BRUM, 2013, p. 14), o que mitigaria qualquer necessidade de ser forçadamente internado para tratamento psiquiátrico.

Diante desse número, o que se nota é que o Colônia funcionava como um grande depósito de indesejáveis, de vidas “sem dignidade para existir” (BUTLER, 1993) e que, por isso, deveriam ser disciplinadas, alijadas do convívio social, exterminadas.

Eram epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornara incômoda para alguém com mais poder. Eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiro, as quais perderam a virgindade antes do casamento. Eram homens e mulheres que haviam

extraviado seus documentos. Alguns eram apenas tímidos. Pelo menos trinta e três eram crianças (BRUM, 2013, p. 14).

São essas violações aos direitos essenciais da pessoa e essa atitude de “higienização” do tecido social por meio do confinamento e do genocídio de milhares de pessoas que remontam ao Holocausto nazista, ao qual a repórter faz referência no título de sua obra. O ponto de virada – e talvez o maior mérito do trabalho de Arbex – repousa na maneira como a repórter buscou, ao narrar um trágico momento da psiquiatria e da saúde pública brasileiras, humanizar as vítimas e, sobretudo, os sobreviventes do Colônia (eram cerca de duzentos quando o livro-reportagem foi lançado, em 2013). “Toda história tem outra por trás dela. A do *Holocausto Brasileiro* não foge a esta regra” (ARBEX, 2013, p. 191).

Partindo do pressuposto de que a história do Colônia deveria ser contada pelo discurso dos envolvidos, Arbex entrevistou mais de cem pessoas para construir a sua narrativa, incluindo ex-pacientes, seus familiares, médicos, profissionais de saúde, funcionários, jornalistas que fizeram reportagens e até um documentário sobre o hospício⁵⁴. Gente como Antônio Gomes da Silva que “se manteve calado durante vinte e um dos trinta e quatro anos em que ficou internado porque ninguém nunca perguntou se ele falava” (ARBEX, 2013, p. 33). Ou como Geralda, que deu à luz seu filho João Bosco dentro do Colônia, de onde o rapaz foi levado sem a autorização da mãe, e só o reencontrou 42 anos depois. Ou ainda como Ronaldo Simões, psiquiatra que denunciou, ainda na década de 1970, a situação do hospício à classe médica em um congresso de psiquiatria, foi perseguido e perdeu seu cargo público na Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (Fhemig).

Segundo a reportagem, a pior fase do Hospital Colônia tanto no que se refere à superlotação, quanto à natureza dos “cuidados” com os pacientes ocorreu no intervalo entre as décadas de 1930 e 1980. A situação só começou a dar sinais de melhora após a visita do psiquiatra bolonhês Franco Basaglia, referência mundial na luta contra o modelo asilar de tratamento da doença mental (ver item 2.3.1), o qual jogou luz sobre as péssimas condições de higiene e os maus-tratos vivenciados pelos pacientes do Colônia perante a mídia brasileira e internacional.

⁵⁴ Arbex também investigou o que a mídia nacional já havia produzido sobre o assunto, com destaque para as reportagens *A sucursal do inferno*, feita pela revista *O Cruzeiro*, em 1961, e *Os porões da loucura* pelo *O Estado de Minas*, em 1979. No mesmo ano, o cineasta Helvécio Rattton filmou o documentário *Em nome da razão*, que levou a realidade dos pacientes do Hospital Colônia para as salas de cinema brasileiras e internacionais. “Por onde passou, despertou o mesmo sentimento de indignação. O curta acabou sendo o golpe de misericórdia no modelo de psiquiatria exercido até então” (ARBEX, 2013, p. 219).

Diante da repercussão negativa junto à opinião pública, as autoridades da Fhemig, da Secretaria Estadual de Saúde de Minas Gerais e do Governo Federal – ainda em tempos de ditadura militar – iniciaram algumas obras para recuperação das instalações do hospital e promoveram melhorias (superficiais, em princípio) em relação à alimentação e acomodação dos pacientes. A partir da década de 1980, seguindo os passos da Reforma Psiquiátrica proposta por Basaglia e adotada em vários países, inclusive no Brasil, o diretor da instituição Jairo Toledo encaminhou alguns internos do hospital que apresentavam melhores condições de saúde a residências terapêuticas fora das instalações do hospital, iniciando o processo de desocupação do Colônia. Outros pacientes que possuem menor autonomia permanecem sob a tutela do hospital, porém em condições infinitamente melhores do que as que experimentaram nos períodos mais caóticos da instituição.

Para a repórter, (re)contar a história da loucura mineira a partir da história do Colônia, além de levar o genocídio praticado contra seus pacientes ao conhecimento da sociedade, também nos faz refletir sobre como enxergamos o outro, o diferente. Amarante (2001 apud CORDEIRO, 2017, p. 40) corrobora esse ponto de vista ao lembrar que “a forma de uma sociedade lidar com a loucura implica uma tomada de posição em relação a toda diferença, diversidade, alteridade”. Neste caso, o diverso é o louco, o não racional, o dito doente mental: aquele que é frequentemente visto de maneira estereotipada como um corpo desviante do que é considerado um corpo “normal”, saudável e produtivo, devendo por isso ser afastado do convívio social e ter sua voz diminuída, silenciada.

No caso do Colônia, a maneira como a sociedade, com a conivência do Estado, dos profissionais de saúde e da própria mídia, lidou com a dita loucura dos pacientes acarretou a morte de mais de 60 mil pessoas, gerou o adoecimento de indivíduos que sequer apresentavam sintomas de distúrbios mentais e produziu experiências de fome, frio, solidão, doença, castigos físicos e morais análogos aos dos campos de concentração nazista. Foucault explica essa lógica discriminatória ao afirmar que

se Durkheim e os psicólogos americanos fizeram do desvio e do afastamento a própria natureza da doença, é, sem dúvida, por uma ilusão cultural que lhes é comum: nossa sociedade não quer reconhecer-se no doente que ela persegue ou que encerra; *no instante mesmo em que ela diagnostica a doença, exclui o doente*. As análises de nossos psicólogos e sociólogos, que fazem do doente um desviado e que procuram a origem do mórbido no anormal, são, então, antes de tudo, uma projeção de temas culturais (FOUCAULT, 1975, p. 71, grifos nossos).

4.2.2 Tornando-se mulher: diálogos entre corpo, discurso e identidade em *O nascimento de Joicy*

O nascimento de Joicy é uma reportagem escrita por Fabiana Moraes e publicada em formato de série de reportagens pelo *Jornal do Commercio*, em 2011. Assim como *Holocausto Brasileiro*, a publicação foi vencedora do Prêmio Esso de Jornalismo, dessa vez na categoria Reportagem, no ano de 2012. Outro ponto em comum é que *O nascimento de Joicy* também virou livro-reportagem após o sucesso que alcançou nas versões impressa e online do jornal.

Como discutimos no item 2.3.1, a reportagem inscreve-se no universo temático das relações entre sexo, gênero, imagem e identidade, materializadas na caracterização sexual de Joicy Melo da Silva, transexual feminina cuja história é contada no texto. Diferentemente do que faz Arbex em *Holocausto Brasileiro*, em *O nascimento de Joicy*, Moraes opta por narrar em profundidade um recorte da vida de apenas uma personagem e não de um determinado grupo social, embora tangencie questões relevantes para toda a coletividade, em especial para os travestis e para as pessoas transgênero.

São duas abordagens distintas, mas que partem do ato ético de refletir sobre as discriminações e violências que sofrem o que Butler (1993) chama de “corpos abjetos”, aqueles que estão situados às margens dos sistemas sociais e que são, por isso, considerados nocivos e indesejáveis perante o corpo social mais amplo. Para a autora americana, esses seres abjetos não gozam da “condição de sujeito” atribuída àqueles que são regulados pelos padrões historicamente aceitos de comportamento como a heterossexualidade e a racionalidade, por exemplo, e por isso devem ser mantidos em um lugar exterior ao terreno dos ditos “sujeitos legítimos” (BUTLER, 1993, p. 13-4).

Butler (1993, p. 14) pontua que “o sujeito é constituído através da força de exclusão e abjeção, esta que produz o que é exterior ao sujeito, um exterior abjeto que está, não obstante, ‘dentro’ do sujeito como seu próprio repúdio fundacional”. Esse “repúdio fundacional” faz com que o sujeito rechace tudo aquilo que difere e é, portanto, exterior a ele, cristalizando, de um lado, as normas do que deve ser um corpo legítimo, um corpo devidamente inscrito nas regras da vida social e, de outro, excluindo os corpos “indignos”, os indisciplinados.

De fato, os estigmas associados ao corpo transexual – considerado ilegítimo “dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2015c, p. 240) - permearão toda a narrativa da reportagem, assim como estiveram presentes ao longo de toda a vida da personagem principal. Joicy Melo da Silva, natural do

município de Alagoinha, agreste de Pernambuco, enfrentou, ao longo de sete anos, dificuldades de ordens diversas para conseguir realizar a adequação de seu corpo masculino ao gênero feminino pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Dentre elas, pode-se destacar a indisponibilidade de recursos financeiros, o descaso de autoridades competentes nos órgãos de saúde pública que Joicy visitou, a desinformação acerca dos trâmites legais exigidos para a realização do procedimento e, sobretudo, a falta de apoio e suporte afetivo de seus familiares, amigos e vizinhos.

Além de relatar a trajetória de Joicy em seu processo de luta pela realização de seu procedimento cirúrgico, o texto de Moraes discute as formas como a personagem se subjetiva enquanto mulher e legitima sua condição feminina perante sua comunidade a partir dessa complexa relação entre corpo, gênero e identidade.

A tensão instaurada entre o corpo e a identidade de Joicy é objeto de vários questionamentos que ultrapassam a esfera íntima da personagem e atingem contornos sociodiscursivos, relacionando-se a alguns estereótipos culturalmente atrelados ao feminino e ao masculino. *O corpo de Joicy é sempre objeto de discurso*, no qual podemos notar dois pontos de vista distintos: o dela – a reafirmação de sua condição de mulher - e o dos outros que ressaltam a suposta incongruência entre o corpo masculino e o “discurso feminino” adotado por ela. É como se, por não se inscrever nem no universo feminino nem no masculino, a personagem estivesse sempre relegada a um *não lugar*, a uma condição abjeta aos lugares e sujeitos devidamente normatizados segundo os padrões reguladores do comportamento socialmente prescrito.

Como se vê ao término da contextualização da reportagem, questionar e ressignificar construções historicamente consolidadas requer uma série de rupturas. Nesse sentido, *O nascimento de Joicy* problematiza alguns padrões culturalmente associados ao universo feminino e ao masculino colocando-os à prova na figura da transexual Joicy, que reúne, em sua caracterização físico-psicológica, elementos pertencentes às instâncias feminina, masculina e transgênero.

O corpo de Joicy é tensionado – no discurso e na vida vivida - como um espaço de encontro – e, em alguns momentos, de conflito – entre essas três instâncias. É a partir desse lugar que o discurso de Moraes pensa a esfera subjetiva da personagem, visando entendê-la à parte de construções identitárias pré-estabelecidas. Verificamos, seguindo o mesmo raciocínio, o delineamento de novas possibilidades de expressão do feminino que extrapolam o que é biologicamente determinado e culturalmente aceito como tal.

4.2.3 “O diabo na rua, no meio do ‘redemunho”⁵⁵: vozes, crenças e adoecimento coletivo em *São Gabriel e seus demônios*

A terceira reportagem analisada por nós será *São Gabriel e seus demônios*, escrita por Natália Viana, em 2015. O texto foi originalmente publicado pela *Agência Pública*, plataforma sem fins lucrativos que produz reportagens focadas em temas de interesse público, “visando ao fortalecimento do direito à informação, à qualificação do debate democrático e à promoção dos direitos humanos” (PÚBLICA, 2011). As reportagens publicadas na plataforma estão subdivididas nas categorias a seguir, as quais permitem entrever o direcionamento temático e ideológico da agência: *Direitos humanos; Wikileaks; transparência; violência policial; internacional; Olimpíada; Amazônia; empresas; ditadura; jornalismo; meio ambiente.*

Trafegando entre os tópicos *direitos humanos, violência policial, Amazônia e jornalismo*, a reportagem *São Gabriel e seus demônios*, assim como as duas outras que integram nosso *corpus*, obteve importantes premiações jornalísticas: o Prêmio Gabriel García Márquez de Periodismo 2016, na categoria Melhor Texto, concedido pela *Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano* (FNPI), responsável por premiar os melhores trabalhos jornalísticos da América Latina, e o prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, edição de 2016.

A reportagem aborda a problemática dos suicídios ocorridos no município amazonense de São Gabriel da Cachoeira, localizado a 800 km de Manaus, e considerado o mais indígena do Brasil. Com 76% de sua população pertencentes a uma das 23 etnias indígenas que habitam a região do Rio Negro há mais de três mil anos, São Gabriel da Cachoeira é também a cidade mais desigual do país⁵⁶ no que se refere à distribuição de renda, de acordo com o Atlas de Desenvolvimento Humano 2013, elaborado pela Organização das Nações Unidas (ONU).

Esses dois indicadores chamariam a atenção por si sós, não fosse por outro muito mais insólito: o de município brasileiro com maior número de suicídios por habitante, segundo o já citado Mapa da Violência 2014, produzido pela Secretaria-Geral da Presidência da República. “Em 2012 foram 51,2 suicídios por 100 mil habitantes – dez vezes mais que a média nacional. Isso corresponde a 20 pessoas que se mataram, mais ainda do que no ano anterior, quando

⁵⁵ Cf. *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2001, p. 27).

⁵⁶ Segundo o relatório, São Gabriel atingiu a nota 0,8 no Índice de Gini, responsável por medir o grau de concentração de renda entre os mais pobres e os mais ricos, cujo pior resultado é 1. Apenas a título de comparação, a nota do Brasil – um país historicamente marcado por expressivas desigualdades sociais e econômicas - neste mesmo relatório foi de 0,5. (A PÚBLICA, 2015).

foram 16 suicídios” (A PÚBLICA, 2015, s/p). Esse quadro se torna mais problemático quando se levam em conta os indicadores étnicos, etários e de gênero dos suicídios na região: “De um total de 73 mortes ocorridas entre 2008 e 2012, apenas cinco não foram de indígenas, segundo o Mapa da Violência 2014. Entre os indígenas, 75% eram jovens” (A PÚBLICA, 2015, s/p) e a maioria pertencia ao sexo feminino.

Tomando esses números como ponto de partida, Natália Viana dirigiu-se a São Gabriel da Cachoeira visando compreender os fatores humanos, psicológicos, sociais e econômicos que poderiam explicar a “onda” de suicídios ocorridos na região no decênio 2005-2015. Dois aspectos se mostraram bastante relevantes para a investigação empreendida pela repórter: a dimensão axiológica (BAKHTIN, 2003), na qual estão inseridos os valores, as visões de mundo, os afetos e as esferas volitivo-emocionais dos indivíduos, e a espaço-temporal, isto é, a cronotópica.

Essa pertinência se justifica por duas razões: i) *os sujeitos existem no mundo e para o mundo*, pois “a consciência individual é um fato sócio-ideológico [...] Ela adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1981, p. 35); ii) Essas relações sociais se materializam sempre em um tempo e um espaço concretos, nos quais se constituem, modificam e circulam os discursos, os valores e as crenças de uma comunidade.

Em se tratando de um município de matriz cultural predominantemente indígena como São Gabriel da Cachoeira, a influência dos sistemas partilhados de crenças se faz ainda mais relevante, pois as tradições são transmitidas oralmente de geração em geração, reforçando o senso de pertencimento e conservando a memória coletiva daquelas comunidades, em que pese todas as violências físicas, simbólicas e psicológicas reiteradamente impostas pelo homem branco.

Segundo a crença local, os suicídios ocorridos entre os jovens de São Gabriel eram provocados por fantasmas – o “homem de preto”, os seres da escuridão, os jovens mortos ou o próprio diabo – que falavam diretamente com os adolescentes e os coagiam a tirarem suas vidas enforcando-se com uma corda.

Diante desse quadro, familiares e amigos das vítimas, profissionais de saúde e de assistência social, pajés e benzedeiros, delegados e militares, autoridades de entidades indígenas, políticos locais, pesquisadores e documentos oficiais vão tecendo continuamente seus pontos de vista sobre a questão dos suicídios, uns mais pautados em discursos ligados à esfera da saúde mental, alicerçada no discurso científico; outros conferindo maior importância

aos valores espirituais dos índios e às consequências da dominação histórica imposta pelo homem branco às comunidades indígenas.

Entendemos que essas interpretações distintas estão relacionadas aos direcionamentos valorativos e ideológicos dos grupos sociais em questão. Cada grupo enxerga a questão dos suicídios e as repercussões deles junto à comunidade a partir de lentes próprias, de olhares socialmente construídos e partilhados entre os membros daquela categoria porque cada um deles “possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1981, p. 24).

Essa noção também nos faz pensar que, como discutimos em relação a *Holocausto Brasileiro* e a *O nascimento de Joicy*, essa maneira específica de olhar o mundo também molda a forma como os grupos sociais encaram a diferença, a alteridade. Isso ocorre, frequentemente, a partir de lógicas binárias, em que um comportamento funciona como eixo regulador – e silenciador - do outro: racional *versus* irracional (louco), heterossexual *versus* gay e/ou trans, matriz cultural branca *versus* matriz cultural indígena.

Diante da miríade de tipos sociais que se pronunciaram direta ou indiretamente sobre os suicídios, a reportagem procura *dar voz* aos múltiplos grupos sociais envolvidos, rompendo com a lógica de privilegiar os setores historicamente legitimados a falar sobre o tema – que podem ser resumidos pelas esferas política, policial e da psiquiatria/saúde mental - e calar os discursos ditos subalternos, neste caso os dos próprios indígenas.

Ao conferir espaço e voz aos índios – os quais, não custa reforçar, correspondem a mais de 75% da população de São Gabriel - e aos grupos que atuam em prol da melhoria de sua qualidade de vida e da perpetuação de sua cultura, a repórter adota uma *postura descentralizadora*, que contribui não só para quebrar o silenciamento histórico da cultura e da mitologia indígenas, como também para elevar o seu discurso ao mesmo patamar do discurso dominante (o científico, o branco, o disciplinador), por meio da exposição, em sua narrativa, dos relatos dos rituais xamânicos, dos benzimentos dos pajés e da(s) fala(s) dos índios com emprego abundante da terminologia indígena e respeito ao seu “sotaque” próprio.

4.3 O QUE É UM AUTOR NA REPORTAGEM? HIPÓTESES DE AUTORIA E SINGULARIZAÇÃO NO DISCURSO JORNALÍSTICO

4.3.1 “O resgate da história para construir memória”⁵⁷: singularização pela imersão na pauta e por criar um relato plurivocal de um evento histórico

Em seu discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura em 2015, a jornalista Svetlana Aleksievitch lançou uma pertinente provocação sobre a atuação do escritor que reconstrói discursivamente as tragédias da história humana:

Logo depois da guerra, Theodor Adorno, abalado, disse: ‘Escrever um poema sobre Auschwitz é um ato bárbaro’. Um dos meus professores, Aliés Adamovitch [...], também considerava que compor prosa sobre os pesadelos do século XX era um sacrilégio. Aqui, não se tem o direito de inventar. Deve-se mostrar a realidade como ela é. Exige-se uma ‘supraliteratura’, uma literatura que esteja além da literatura. É a testemunha que deve falar. Pode-se pensar em Nietzsche, que dizia que não há artista que possa suportar a realidade. Nem a superar (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 372).

Se Nietzsche tem razão e nenhum criador consegue superar os horrores do que viu e ouviu em seu trabalho, como um artista (ou um repórter) pode conciliar seu dever de denunciar opressões históricas a um relato ético e responsável de realidades extremamente adversas, em que pessoas estão expostas a todo tipo de vulnerabilidade? Como um autor pode expor seu olhar singular sobre esses eventos sem emudecer nem pasteurizar o discurso da testemunha, do sobrevivente?

Em entrevista ao programa *Trilha de Letras*, produzido pela *TV Brasil*, em edição especial sobre a luta antimanicomial e o cuidar da saúde mental em liberdade, Daniela Arbex discute uma questão fundamental: a maneira como o trabalho jornalístico a afeta enquanto pessoa e profissional. “É muito difícil você contar uma história e dizer ‘agora tá (sic) aqui a jornalista’, é impossível, até porque isso não existe, né (sic)? Para você tocar o outro, você precisa se deixar tocar. Eu me entreguei a essas histórias, a essas pessoas também” (FACEBOOK, 2017, s/p⁵⁸). Esse posicionamento da repórter é importante para nossa análise porque aborda um aspecto definidor do trabalho de Arbex enquanto jornalista e escritora: o seu mergulho na temática narrada.

⁵⁷ Fala de Daniela Arbex em participação no programa *Trilha de Letras*, produzido pela *TV Brasil*. Disponível em: <https://www.facebook.com/tvbrasil/videos/10156334135457985/> Acessos em 14, 15 e 17 dez 2017.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/tvbrasil/videos/10156334135457985/>.

Essa *imersão no mundo dos sujeitos*, como vimos, figura entre as características do Jornalismo Literário e da reportagem de autor (ver itens 2.2 e 2.4.1) porque é somente por meio desse envolvimento, dessa “entrega”, nos termos da repórter, que é possível retratar a maneira como o outro enxerga determinado fenômeno da realidade em sua integralidade e complexidade, sem eufemismos. É preciso usar esse engajamento para barrar a “banalização do mal”, título do livro de Hannah Arendt citado por Arbex na mesma entrevista (FACEBOOK, 2017, s/p), a naturalização da violência, dos silenciamentos sistemáticos e da disciplina compulsoriamente imposta aos corpos abjetos (BUTLER, 2015).

É nesse mote que se inscreve a atuação de Arbex enquanto repórter-autora: no trabalho com temas relacionados ao universo dos direitos humanos, ao seu exercício e, sobretudo, à privação deles pelos “indesejáveis sociais”. Isso se verifica tanto em *Holocausto Brasileiro*, reportagem de autor aqui analisada, quanto em outros trabalhos produzidos pela autora, como *Cova 312* (2015). Assim como o primeiro, esse último também é fruto de uma série de reportagens feitas para o jornal *Tribuna de Minas*, tendo sido transformado em livro devido à enorme repercussão alcançada após sua publicação. Em *Cova 312*, Arbex (re)escreve a história da morte de um militante político na época da ditadura militar dentro de uma penitenciária em Juiz de Fora, Minas Gerais.

As circunstâncias do caso foram análogas às da morte do jornalista Vladimir Herzog, símbolo da luta pelo Direito à Memória e à Verdade para os presos políticos do regime militar: embora a polícia tenha apontado o suicídio por enforcamento como *causa mortis*, o corpo de Milton Soares de Castro nunca havia sido encontrado. Após uma longa investigação, Arbex encontrou a sepultura do militante – a que nomeia o livro –, desconstruindo a tese sobre o suicídio e modificando os registros históricos sobre a morte do guerrilheiro junto à Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República.

Seguindo sua trajetória como escritora, a repórter lançará em 2018 o livro *Todo dia a mesma noite – A história não contada da boate Kiss*, resultado de dois anos de apuração sobre o incêndio ocorrido em uma boate em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, que matou 242 pessoas em 2013. A pesquisa envolveu “entrevistas com sobreviventes, familiares das vítimas e profissionais de saúde e de resgate que trabalharam no segundo maior incêndio do Brasil e o terceiro mais fatal em casas de show do mundo” (TRIBUNA DE MINAS, 2017, s/p⁵⁹).

⁵⁹ Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/01-12-2017/boate-kiss-e-tema-de-proximo-livro-de-daniela-arbex.html>

Além da imersão e do rigor metodológico da repórter em suas pautas – o que ela define como “investigação artesanal” (FACEBOOK, 2017, s/p⁶⁰), pois entrevista “uma a uma, as pessoas que se envolveram de alguma forma com a temática abordada” (FACEBOOK, 2017, s/p) - outro aspecto que chama a atenção na produção autoral de Arbex é a abordagem dos temas a partir do ponto de vista de quem viveu as experiências, de perspectivas até então omitidas, desmontando os discursos oficiais sobre as questões, o que Aleksiévitich (2016, p. 372) definiu acima como “supraliteratura”, na qual “é a testemunha que deve falar”.

Segundo Arbex, *Holocausto Brasileiro* foi “a primeira oportunidade de as pessoas contarem a sua história” (FACEBOOK, 2017, s/p), a história de uma loucura que se estendeu durante oito décadas: a do Hospital Colônia de Barbacena e de seus pacientes, funcionários, profissionais de saúde, familiares e de toda a coletividade que permitiu a reprodução dos campos de concentração nazista em solo brasileiro.

Para reconstruir discursivamente as trajetórias dessas pessoas, Arbex lançou mão de uma robusta pesquisa histórica e biográfica, visando construir uma narrativa aprofundada e plurivocal, na qual se podem observar diversos pontos de vista sobre as vivências relacionadas à instituição psiquiátrica. Investiu, sobretudo, nos relatos do que Aleksiévitich chamou de “a vida cotidiana da alma. Aquilo que a grande história geralmente deixa de lado, que trata com desdém” (2016, p. 373), corroborando o *enfoque da reportagem de autor sobre a vida das pessoas comuns* (ver item 2.4.2), sobre a história oral contada pelas vozes sociais que viveram, trabalharam ou conheceram o hospício de Barbacena.

Vejamos um excerto em que Arbex narra o processo de adaptação de duas ex-pacientes do Colônia à vida fora dos muros do hospital:

Empoderadas financeiramente, Sônia e Terezinha passaram a consumir. O mesmo aconteceu com os outros 160 pacientes que ocupam as vinte e oito residências terapêuticas existentes em Barbacena. A injeção de recurso na economia seduziu o comércio local. De lá para cá, os loucos que tanto envergonharam a cidade passaram a ser disputados por vendedores e lojistas. Sônia adquiriu o hábito de comprar sapatos, um luxo para quem passou a vida inteira com os pés no chão. Os cabelos brancos ficaram negros de novo com as tinturas vendidas no mercado da beleza. Comprou vestidos – às vezes usa mais de um ao mesmo tempo -, ganhou identidade. Também desenvolveu diabetes, resultado não só dos anos de iniquidade, mas também da descoberta do refrigerante já com meio século de vida, uma delícia da qual ela nunca mais quis abrir mão [...] Para ela, comer ganhou um novo sentido. Sônia não sabia que o almoço e o jantar poderiam ter sabor a ponto de despertar o paladar. A tal ‘comida boa’ virou fixação. (ARBEX, 2013, p. 54).

⁶⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/tvbrasil/videos/10156334135457985/>.

É interessante notar que, apesar de denunciar horrores durante a maior parte da narrativa de *Holocausto Brasileiro*, Arbex também valoriza os relatos cotidianos da reintegração dos pacientes ao convívio social, buscando *ressignificar discursivamente o lugar social dos ditos loucos*. Esse objetivo se mostra ainda mais nítido na oração *Os loucos que tanto envergonharam a cidade passaram a ser disputados [...]*, na qual a repórter evoca o discurso de discriminação e alijamento social do louco para expor a sua erosão, a sua substituição pelo discurso de inclusão dos “antigos” loucos ao contexto de convivência e consumo do município mineiro.

A nosso ver, essa mudança de ponto de vista, que se verifica tanto na fala da repórter, quanto na vida concreta de Barbacena está relacionada à ação das “forças histórico-reais do porvir verbal e ideológico de certos grupos sociais” (BAKHTIN, 2002, p.80): *as forças centrípetas e centrífugas*. As primeiras associam-se aos processos históricos da unificação e da centralização linguística (BAKHTIN, 2002, p. 81), que “expressam as forças de união e de centralização concretas, ideológicas e verbais, que decorrem da relação indissolúvel com os processos de centralização sócio-política e cultural” (BAKHTIN, 2002, p. 81).

As forças centrífugas, por sua vez, atuam “na tendência oposta da vida verbal” (BAKHTIN, 2002, p. 82), buscando erodir as forças centralizadoras, mantenedoras dos pontos de vista e relações de poder já vigentes, por meio dos procedimentos da descentralização e desunificação. Como aponta Bakhtin (2002, p. 82), as forças centrípetas e centrífugas caminham lado a lado, em interação tensa e constante, agindo sobre todas as enunciações concretas dos sujeitos e promovendo a estratificação interna da linguagem.

No fragmento de *Holocausto Brasileiro* citado acima, vemos, com efeito, a ação das duas forças – a centrípeta, focada na conservação, na visão única dos loucos como seres causadores de “vergonha” para a cidade – e, sobretudo, a das forças centrífugas, descentralizando, ampliando o olhar sobre os mesmos loucos, a partir de sua desinstitucionalização e reinserção no cotidiano local.

Nesse sentido, o discurso de Arbex assume um *teor claramente centrífugo*, retomando um discurso ultrapassado para se contrapor a ele. Assim, a partir de sua fala e da exposição do cotidiano concreto dos ex-pacientes do Colônia, a autora promove uma ressignificação da imagem e do dizer coletivo sobre o louco, que passa a ser visto como sujeito de direitos, vontades e poder aquisitivo próprios.

A repórter constrói, assim, uma narrativa que funciona tanto como um manifesto crítico sobre a tragédia do hospício mineiro, quanto como um “acerto de contas” com o

passado de seus ex-pacientes, que “pela primeira vez foram procurados, pela primeira vez ganharam voz” (HOLOCAUSTO BRASILEIRO, 2016⁶¹) para contar a própria história.

Acerto de contas que, aliás, não se restringe aos ex-internos do hospital, como se observa nos depoimentos dos antigos funcionários do Colônia. Embora alguns desses testemunhos apareçam no livro, é no documentário *Holocausto Brasileiro* (dirigido pela repórter em parceria com Armando Mendz) que a reflexão dos ex-funcionários do hospital se torna mais profunda e seus relatos, mais explícitos:

E naqueles [pacientes] muito agressivos, muito violentos, que não tinham resposta, porque não tinham as medicações que tem hoje em dia, davam o eletrochoque. Eu, por sinal, fiz muito eletrochoque, bastante. Não tinha outra coisa. Muito paciente deprimido recuperava, mas a gente não dava com anestesia na época, eu fiz bastante... Era eu (sic) e doutor Zé Carlos. Fazia uma ou duas vezes por semana, mas os pacientes seguravam direitinho, acalmava o paciente, dava carinho pra eles (sic), e eu punha no mínimo para dar o eletrochoque, eu dei muito. E a gente punha assim, na cama, mais de quarenta pacientes, sabe? Eu ficava com uma tristeza porque eles viam, um via o outro tendo as coisas, né (sic)? Mas a gente mandava eles (sic) fazerem uma oração, conversava com eles e tudo... Eu costumava pôr de cinco em cinco (HOLOCAUSTO BRASILEIRO, 2016).

O depoimento acima é de Walkíria Monteiro, ex-enfermeira do Colônia, que conta a rotina de eletrochoques aplicados aos pacientes do hospital tanto como “tratamento” dos sintomas de alguma doença mental, quanto como punição aplicada quando algum deles burlava as normas do hospital. Percebe-se, nessa fala, um *caráter centrípeto*, um relato que endossa as práticas dominantes à época, sem que haja um tom crítico, descentralizador ou de denúncia.

A justificativa para a prática gira em torno da visão da loucura e dos transtornos mentais como *doença*, bem como da terapia por eletrochoque como *tratamento*, conforme o discurso vigente, o argumento principal adotado pela classe médica no período descrito. O tom bastante direto e “cru” adotado pela enfermeira perturba o espectador, mas, ao mesmo tempo, contrasta com o de alegria, cuidado e até afeto demonstrado por ela ao relatar a transferência de alguns ex-internos para as residências terapêuticas de Barbacena.

A gente começou a fazer ressocialização desses pacientes nos moldes residenciais, foram 120 pacientes. Ali a gente ensinou a usar desodorante, fazer unha, colocar batom... Quem se viu pela primeira vez chorava, gritava, batia palma, sabe, ficou toda feliz de se ver no espelho. A gente levava [e dizia] ‘é você essa que tá (sic) aqui’, a outra [dizia] ‘não, é outra’, ‘não, é você mesma’, sabe? A gente ia mostrando, eles aprenderam a comer com

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y6yxGzIXRVg>.

colher, com garfo, foi naquele modo lá que saíram depois pras casinhas (sic) (HOLOCAUSTO BRASILEIRO, 2016).

Outro testemunho interessante para pensarmos a construção do relato multivozes de *Holocausto Brasileiro* é o de Geraldo Fialho, Relações Públicas do Hospital Colônia nas décadas de 1960 e 1970. Quando perguntado por Arbex sobre as funções que desempenhava na instituição à época, Fialho afirma: “Eu fazia o atendimento às famílias que iam lá visitar as famílias [interrompe a palavra antes de terminar], os *detentos*, né (sic)?” (HOLOCAUSTO BRASILEIRO, 2016, grifo nosso). Ao utilizar o termo *detentos* para se referir aos pacientes do Colônia, o entrevistado “desliza” no próprio discurso e aciona/EVOCA a ideia de *prisão*, de *encarceramento do indivíduo* que cumpre pena de detenção, deixando entrever o caráter disciplinador/punitivo do hospital, corroborando as tendências centralizadoras e pouco abertas à mudança ideológica e social alinhadas com as *forças centrípetas*.

Esses e os demais depoimentos que compõem a narrativa estendida de *Holocausto Brasileiro* - foram mais de cem entrevistas, colhidas em momentos distintos para a reportagem (2011), para o livro (2013) e para o documentário (2016) - permitiram a Daniela Arbex reconstruir o mundo ético do Hospital Colônia em suas várias camadas. É a partir dessa densa matéria humana, desse “simpósio universal de vozes” (FARACO, 2009) somado a uma série de documentos históricos que a repórter constrói o seu ponto de vista sobre a questão, numa abordagem que mescla aproximação e distanciamento, como no movimento *zoom in* e *zoom out* de uma câmera. Ou como na abordagem exotópica de ver o que outro enxerga e depois retornar à sua própria perspectiva para fazer o retrato, como propôs Bakhtin ao falar sobre o olhar do autor sobre o personagem (2003).

Nesse sentido, pensamos que os diversos dispositivos que contam a história de *Holocausto Brasileiro*, as demais criações de Arbex e as diversas entrevistas dadas pela repórter sobre seu trabalho corroboram a tese da *autoria extensiva*, a de que ela extrapola os contornos da obra específica e retroalimenta permanentemente o acervo criativo da autora. Também enxergamos essa face “ampla” da autoria no acionamento de diversas linguagens – no caso, a linguagem verbal e a audiovisual - para contar histórias em profundidade, flertando com a *dimensão estética* na reportagem de autor (ver item 2.4.6) e articulando camadas sensoriais e afetivas de compreensão.

A justificativa para essa postura pode ser encontrada na argumentação de Cramerotti, que defende que

para reconfigurar os nossos horizontes sociais e culturais, nós devemos ‘processar’ artisticamente os eventos da nossa vida cotidiana e tornar a arte e

a cultura essenciais: em outras palavras, nós temos de ‘repensar a sociedade em termos culturais e até mesmo estéticos, agora e no futuro’ (Nolte, 2004). CRAMEROTTI, 2009, p. 30, tradução nossa⁶²).

Para o pesquisador, esse “processamento artístico do real” é essencial para trazer para a pauta midiática temas de difícil abordagem - como as questões abordadas pela narrativa de *Holocausto Brasileiro*, por exemplo -, pois “tópicos considerados como desconfortáveis demais para a arena informativa podem ser validados em outros contextos (como música ou artes visuais). O problema percebido, então, é reintegrado ao discurso social” (CRAMEROTTI, 2009, p. 30, tradução nossa⁶³).

Nesse sentido, ganha importância a figura do documentário na “grande narrativa” sobre o Hospital Colônia e sobre a política de saúde mental brasileira, porque, nesse encontro entre o jornalismo e o universo artístico-estético,

o documentário, a reportagem em foto e texto, a pesquisa em arquivos e as entrevistas dão uma nova relevância ao ambiente artístico contemporâneo, quase como se a arte – graças, também, à tecnologia da imagem digital – tivesse um acesso privilegiado a uma forma não censurada de comunicação. Não é que a urgência de certas questões só ganhe visibilidade através das artes; na verdade, a urgência é tão grande que os artistas não podem deixá-la de fora de sua prática, e sentem a necessidade de ‘informar’ o público. Contudo, para ultrapassar a maneira linear de propor uma versão ‘verdadeira’ do real, também é necessário inventar uma nova linguagem para contar uma história urgente [...] O formato documentário, por exemplo, que é frequentemente associado ao jornalismo investigativo na busca pelo ‘real’, não reflete nenhuma verdade dada: ele, ao invés disso, constrói uma verdade (CRAMEROTTI, 2009, p. 29-30, tradução nossa⁶⁴).

Entretanto, é interessante ressaltar que, embora o documentário amplie a visão sobre o tema a partir do viés estético na (re)construção discursiva do real, a reportagem original – publicada na *Tribuna de Minas* – apresenta uma construção composicional pouco diversa da

⁶² “In order to reconfigure our social and cultural horizons, we should artistically ‘process’ our everyday life events, and make art and culture become essential: in other words, we have to ‘rethink society in cultural, yes, even in aesthetic terms, now and in the future’ (Nolte 2004: 4)”. (CRAMEROTTI, 2009, p. 30)

⁶³ “Topics deemed as too uncomfortable for the news arena can be validated in other contexts (like music or visual art) as an acceptable subject to discuss. The perceived problem then, is reintegrated into the social discourse” (CRAMEROTTI, 2009, p. 30).

⁶⁴ Documentary, photo-text reportage, archival research and interviews give new relevance to the contemporary art environment, almost as if art – also thanks to the technology of the digital image – had a privileged access to a non-censored form of communication. It is not that the urgency of certain issues has only gained visibility in the arts; rather, this urgency is currently so high that artists cannot leave it outside their practice, and feel the necessity to ‘inform’ the public. However, in order to go beyond the linear way of proposing a ‘true’ version of the real, it is also necessary to invent a new language to tell the urgent story [...] The documentary format itself, for instance, which is often associated with investigative journalism in the search for ‘the real’, does not reflect any given truth: it rather constructs one. (CRAMEROTTI, 2009, p. 29-30).

estrutura clássica do gênero reportagem (ver item 2.3.3). Observamos, no que se refere ao aspecto formal do texto, o predomínio da forma narrativa, o uso de um estilo prioritariamente objetivo, em que o teor denotativo se faz dominante (embora não de forma absoluta porque há marcas de subjetividade), a tessitura de redes de causalidades e efeitos e o emprego de documentos e dados históricos para atestar o que é dito, analogamente ao que Muniz Sodré e Ferrari (1986 apud LIMA, 1995) definiram como traços estruturais da reportagem (ver item 2.3.3).

Com efeito, dentre as três reportagens analisadas nessa dissertação, *Holocausto Brasileiro* é a mais tradicional no que se refere à forma, com pouca margem de experimentação narrativa e estética. O que diferencia – e potencializa – a narrativa feita por Arbex, inscrevendo-a na classificação de reportagem de autor é o seu *caráter sociodiscursivo*, o qual aponta para uma série de traços socialmente avaliados, pertencentes ao mundo dos discursos concretos, das forças da vida verbo-ideológica, dos estereótipos sociais e de suas rupturas. Essa inscrição no “mundo da vida” (BAKHTIN, 1993) é também o que permite a imersão da repórter na pauta e em seus desdobramentos, o olhar para as pessoas que vivem à parte dos holofotes midiáticos e, sobretudo, a construção de um ponto de vista e de uma imagem próprios a partir de seu discurso.

É nesse registro que joga a singularização de Daniela Arbex enquanto repórter-autora: o seu *ethos* se constrói a partir da potência de seu discurso e de sua responsabilidade ética, projetando uma imagem de credibilidade e de rigor investigativo aliados a um papel de “orquestradora das vozes” (FIORIN, 2011) que falam em seu discurso. A repórter legitima sua atuação no tratamento de temas históricos a partir de um viés crítico e, ao mesmo tempo, “pessoal”, de alguém que desafia a lógica jornalística da objetividade e do distanciamento jornalista-fonte.

Arbex também demarca sua *voz autoral* ao sustentar que se manter em silêncio diante de acontecimentos como os que ela narra faz de todos nós “cúmplices dos crimes que se repetem diariamente diante de nossos olhos. Enquanto o silêncio acobertar a indiferença, a sociedade continuará avançando em direção ao passado de barbárie” (ARBEX, 2013, p.255).

Com essa fala, a repórter assume um *posicionamento crítico* em relação aos eventos narrados e às condutas das autoridades competentes, dos profissionais de saúde e da sociedade da época, o que pode ser verificado no emprego das palavras *crimes, cúmplices, acobertar e barbárie*, todas pertencentes à esfera criminal e historicamente associadas a comportamentos que devem ser repudiados jurídica e moralmente em uma sociedade.

A mesma postura crítica em relação à postura das autoridades ligadas à saúde mental pode ser verificada em uma coluna escrita por Arbex para o jornal *Tribuna de Minas* em dezembro de 2015, dois anos após a publicação de *Holocausto Brasileiro*. Recentemente, a jornalista compartilhou no Facebook a postagem que havia feito sobre o assunto, afirmando que “o tempo não passou” e o retrocesso em relação à política nacional de saúde mental continua⁶⁵.

Figura 1 – Publicação 1 no perfil de Daniela Arbex



Fonte: Facebook (2017).

⁶⁵ Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=778056332326077&set=a.445446152253765.1073741838.100003651525899&type=3&theater>

Figura 2 – Publicação 2 no perfil de Daniela Arbex

Juiz de Fora
Min 18° Max 25°

Tribuna de Minas
SEGUNDA-FEIRA, 14 DE DEZEMBRO DE 2015

Buscar ...

Em Terra De Cego

13 de dezembro de 2015 - 07:00

Senhor ministro

POR DANIELA ARBEX

Compartilhar 2,4 mil
Tweetar

Uma das maiores lutas contra a exclusão e a segregação de pessoas com transtornos mentais, a reforma psiquiátrica, está ameaçada. Na quinta-feira, o Ministro da Saúde Marcelo Castro anunciou, durante audiência com os movimentos sociais ligados à saúde mental, que vai substituir o atual Coordenador Nacional de Saúde Mental, Roberto Tykanori Kinoshita, pelo médico Valencius Wurch Duarte Filho.

Fonte: Facebook (2017).

Nesse post, observamos que a repórter aciona a visibilidade midiática que conquistou ao falar sobre o universo da saúde mental para provocar uma reflexão sobre a reforma psiquiátrica⁶⁶ e a postura adotada pelo Ministério da Saúde em relação ao tema. Os fatos que Arbex retratou em *Holocausto Brasileiro* a partir de sua pesquisa imersiva a legitimam enquanto fiadora autorizada a falar sobre o assunto (ver item 1.3.1) e a adotar um *tom incisivo*

⁶⁶ Segundo Cordeiro, “a reforma psiquiátrica tem sido apontada como o auge do debate das políticas públicas de saúde mental, e como um marco social, político e ideológico que implica em mudanças no tratamento desse sujeito dito portador de algum distúrbio ou transtorno. Assim, pensar a reforma como a fortalecedora desse debate se dá porque é a partir dela que passa a se propor (i) outro tratamento discursivo na forma de nominar o sujeito ‘doente mental’, a qual considera agora a dimensão da subjetividade dele; (ii) medidas de tratamento fora do espaço asilar, a partir da extinção progressiva dos hospitais, manicômios e da criação paralela de serviços substitutivos; (iii) formas de socialização em que se busca o consentimento do sujeito diagnosticado para engajar-se em seu próprio tratamento, o que aponta para a presença e produção dele no espaço da cultura (LOBOSQUE, 2001) (CORDEIRO, 2017, p. 30).

nos dois momentos que aparecem no post: tanto à época da publicação da coluna, quanto na retomada da “lembrança” do Facebook.

Isso corrobora o que pensamos sobre a autoria extensiva, pois a atuação da repórter extraobra, isto é, além das linhas de *Holocausto Brasileiro*, inscreve-se na mesma linha de sentido e adota um teor semelhante aos discursos que circulam na obra. Também deixa entrever a militância da jornalista em relação à temática abordada anos depois da publicação de seu texto, o que reitera o seu *ethos* de credibilidade, imersão na pauta e crítica social.

Outro exemplo da militância de Arbex em seu trabalho como repórter-autora aparece em uma provocação feita pela jornalista no trecho final de *Holocausto Brasileiro*. A repórter se manifesta em defesa de um jornalismo que leve temas como o tratamento conferido pelas instituições de saúde pública a pobres e dependentes químicos à pauta do debate público, propondo uma reflexão ao leitor:

Tragédias como a do Colônia nos colocam frente a frente com a intolerância social que continua a produzir massacres: Carandiru, Candelária, Vigário Geral, Favela da Chatuba são apenas novos nomes para velhas formas de extermínio. Ontem foram os judeus e os loucos, hoje os indesejáveis são os pobres, os negros, os dependentes químicos e, com eles, temos o retorno das internações compulsórias temporárias. Será a reedição dos abusos sob a forma de política de saúde pública? (ARBEX, 2013, p. 255).

4.3.2 “O subjetivo com elemento político⁶⁷”: singularização pela incorporação das subjetividades à reportagem e pelo ativismo

É preciso pensar em um jornalismo que se utilize, sem constrangimentos, da subjetividade, reconhecendo-a como um ganho fundamental na prática da reportagem e mesmo na notícia cotidiana. Nele, são considerados, e não negados, os elementos que escapam da ‘rede técnica’ dessa área de conhecimento. Assume-se que não é possível domar o mundo exterior – e o Outro – em sua totalidade, mas que devemos, antes, incorporá-lo, dentro de nossas limitações, às práticas jornalísticas. Assim, englobamos as fissuras e subjetividades inerentes à vida – o resultado é uma produção na qual o ser humano é percebido em sua integralidade e complexidade, com menos reduções. É, certamente, um caminho para minar clichês e lugares-comuns que tantas vezes só engessam nosso olhar sobre o mundo (MORAES, 2015, p. 159).

Assim começa o terceiro capítulo de *O nascimento de Joicy*, no qual Fabiana Moraes desenvolve o conceito de “jornalismo de subjetividade”, uma prática em que as falhas,

⁶⁷ Cf. MORAES, Fabiana. O subjetivo como elemento político. In: ____ *O nascimento de Joicy*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015. p. 158-233.

dificuldades e os aspectos imprevisíveis do comportamento humano são contemplados e funcionam como um mecanismo de *singularização* da pessoa ou fenômeno retratados pelo discurso jornalístico. Na contramão dos enquadramentos jornalísticos em que as fontes são categorizadas por sua profissão, pelo grupo social a que pertencem ou pela comunidade de que fazem parte, essa modalidade jornalística tenta compreender o indivíduo no evento único e insubstituível de sua existência (BAKHTIN, 1993), no ato que só ele – e mais ninguém – pode executar.

Articulando a perspectiva proposta por Moraes à concepção de ato responsável de Bakhtin (1993; 2003), pensamos que a incorporação das subjetividades ao discurso da reportagem também é influenciada pelas circunstâncias espaço-temporais (cronotópicas) em que o sujeito vive e pelo tom volitivo-emocional – de “‘alegria’, ‘sofrimento’, ‘belo’, ‘alegre’, ‘triste’ etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 292) - que ele empresta ao seu relato. “O que se interpreta aqui é que, para Bakhtin, toda palavra tem um *valor ético*, até mesmo a que ‘supostamente’ pretende ser a verdadeira, a da ciência, a da pesquisa, a do jornalismo” (CORDEIRO, 2017, p. 134. Grifo nosso).

Isso significa que, no processo de elaboração da reportagem, tanto a repórter quanto os personagens cujas vidas ela reconstrói discursivamente executam atos éticos, empregam palavras que têm valores éticos, independentemente das orientações prescritas na cartilha positivista e pretensamente “neutra” do discurso jornalístico. É justamente nesse espaço de consciência de si e do outro que Fabiana Moraes inscreve a noção de jornalismo de subjetividade e seu trabalho enquanto repórter-autora.

Esse senso de responsabilidade passa por uma “desmistificação” do outro enquanto ser estereotipado e que se encontra em uma posição de assimetria em relação ao jornalista que o retrata. É preciso subverter essa lógica a partir de uma interação mais próxima e menos instrumentalizada, menos mecânica. Isso ocorre através de um contato repórter-personagem que se assemelha à ideia de Eduardo Coutinho, um dos mais aclamados documentaristas brasileiros, de *escuta do outro*, de *encontro*, no qual “o essencial é a relação”, a conexão entre entrevistador e entrevistado, pois “estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera” (FIGUEROA; BEZERRA; FECHINE, 2013, p. 214).

Trazendo esse olhar do cineasta para o universo da reportagem, pensamos que esse encontro precisa considerar cada um dos participantes em seu contexto, em sua vivência, sem que se tente fundir as perspectivas do observador e do observado. Coutinho corrobora essa perspectiva exotópica do retrato, reconhecendo essa cisão entre os egos:

É claro que não sou um favelado, nem vivo num lixão. Talvez por saber que falo de fora para dentro é que posso falar de dentro para fora. Ou seja, é justamente por me colocar diante das pessoas como sendo ‘de fora’, que elas, ao se sentirem escutadas por esse alguém de fora, revelam o ‘de dentro’. (FIGUEROA; BEZERRA; FECHINE, 2013, p. 214).

Moraes também adota essa *postura exotópica* ao narrar as vidas de seus personagens, como se nota em *O nascimento de Joicy*, reportagem de autor aqui analisada, e em outras obras que integram seu acervo criativo. Com efeito, no livro homônimo, a repórter diz ter produzido o texto “não a partir do ponto de vista de Joicy (seria muita pretensão), mas a partir do ponto de vista de alguém que estava continuamente ao lado de Joicy” (MORAES, 2015, p. 130), demarcando claramente a separação entre os seus pontos de vista e os da personagem.

Outro caso emblemático nesse sentido é o da reportagem *Casa Grande & Senzala*, também de autoria de Moraes, publicada nas versões impressa e digital do *Jornal do Commercio*, em 2013. O texto conta a história de meninas usuárias de crack “que se prostituíam e/ou eram exploradas sexualmente em um pontilhão na avenida Norte, que cruza bairros nobres e morros recifenses” (MORAES, 2015, p. 226). Segundo a repórter, a inquietação para retratar o cotidiano das jovens partiu da observação do completo descaso dispensado a elas pela sociedade civil, pelas autoridades de segurança pública e defesa social e pela própria mídia, que, frequentemente, atua como instituição perpetuadora desses estereótipos junto ao imaginário coletivo (MORAES, 2015, p. 225). Partiu, também, da percepção de que muitos daqueles que deveriam proteger as meninas - os policiais - utilizavam-se de seus privilégios para abusá-las sexualmente, reproduzindo uma série de violências simbólicas e sexuais impostas às mulheres negras, índias e mulatas à época da escravidão, conforme retratado em *Casa Grande & Senzala* (1933), obra de Gilberto Freyre que inaugura a sociologia moderna brasileira.

Ao estampar a pobreza e os abusos sofridos pelas jovens nas páginas do jornal, Moraes afirma saber que poderia expô-las a retaliações e/ou violências por parte dos policiais que circulavam na área, acionando a *segunda dimensão da responsabilidade ética do repórter* sobre as pessoas em cujas vidas imerge: “Se uma das tarefas do repórter é revelar o drama das pessoas, é igualmente de sua responsabilidade protegê-las caso essa exposição as coloque em situações delicadas, de risco” (MORAES, 2015, p. 231), o que mostra uma relação de aproximação entre jornalista e personagens que extrapola os contornos estritamente discursivos da reportagem, reverberando na vida “concreta” das partes envolvidas.

Esse é, a propósito, um dos traços distintivos da atuação de Moraes enquanto repórter-autora: o estabelecimento de uma conexão com as pessoas retratadas que, em suas palavras, “nem era de amizade, tampouco meramente profissional. *Era afetiva*, principalmente porque eu torcia por dias melhores para elas, pela oportunidade de dormir em uma casa com uma cama e um banheiro, para que elas encontrassem carinho, respeito e algum conforto” (MORAES, 2015, p. 233, grifo nosso).

Nesses casos, a responsabilidade ética da repórter mescla-se a sentimentos de empatia e até de afeto por suas fontes, o que não dirime os conflitos existentes nessa tensiva e continuamente negociada relação. Ao contrário: esse relacionamento tão próximo muitas vezes demarca de forma mais incisiva as diferenças – sociais, econômicas e entre as visões de mundo – entre quem figura nos dois polos da reportagem. Isso reforça o componente alteritário da constituição discursiva de cada um dos sujeitos, porque um se constitui no que não é o outro, naquilo que é único, insubstituível e diverso desse outro.

Por isso, Bakhtin (2003d [1924]) afirma que o homem não possui território interior soberano e que ele está inteiramente e sempre numa fronteira: olhando no interior de si, dentro de sua consciência, ele se olha nos olhos do outro ou pelos *olhos do outro*; ou, ainda, mais especificamente, através das palavras do outro [...] O entorno, a forma, o desenho da silhueta de cada um é construído discursivamente no encontro social e histórico com outra consciência [...] (CORDEIRO, 2017, p. 143, grifo da autora)

Essa noção de *alteridade* nas relações interpessoais, portanto, permite à repórter representar discursivamente nuances de sua própria subjetividade e das de seus personagens, sempre apoiada, lembramos, em uma exotopia. Vemos um exemplo dessa operação em um relato de Moraes narrando em primeira pessoa - o que, por si só produz um efeito de sentido de subjetividade⁶⁸ - a produção de *Casa Grande & Senzala* (2013):

Isso ficou claro no trecho no qual descrevo minha procura por Carol nos becos estreitos e enladeirados da Mangabeira, nome da principal rua da área onde ela vive. Dois policiais, ambos com pistolas na mão, surgiram de repente na minha frente, correndo e embrenhando-se ainda mais nos becos. Fiquei bastante assustada, mas percebi que os moradores da área, não. Essa diferença de comportamento, essa diferença entre a percepção que eu e aqueles que ali viviam tinham ao se deparar com os revólveres pode inicialmente parecer uma bobagem, mas dizia muito a respeito dos locais completamente diferentes onde se assentavam repórter e personagens. ‘Se para mim a correria dos policiais com armas em punho indicava que algo muito sério estava acontecendo, para Buiú e os outros, não: ‘Ah, isso é quase

⁶⁸ Cf. FIORIN, J. L. A categoria de pessoa. In: _____. Enunciação. São Paulo: TV Cultura. 2011. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/enunciacao/a-categoria-de-pessoa>>.

todo dia, moça. Sempre tem gente aqui apanhando de graça’, contou José, que já foi espancado sete vezes por equipes da Patrulha do Bairro – sua esposa, Rejane, também.’ Para mim, essa dose de subjetividade que revela distanciamentos cotidianos entre quem escreve e quem é tema da escrita é importante para provocar a reflexão do leitor e fazê-lo perceber, sem sensacionalismo, o ambiente violento e naturalizado no qual vive parte da população da cidade (MORAES, 2015, p. 230).

No excerto acima, vê-se, em primeiro plano, um nítido embate entre as experiências de diversos sujeitos diante de uma situação de ameaça, de perigo, o que ilustra, em um caso concreto, o lugar singular que cada um ocupa na existência e, por reverberação, no discurso. Expõe também a tomada de consciência da repórter sobre sua *posição privilegiada* em relação às pessoas que retrata e a problematização que ela faz em cima disso, evocando novamente a sua responsabilidade ética sobre seus personagens e abrindo espaço para outro aspecto caracterizador de sua atuação como repórter-autora: o *engajamento* com as causas que aborda em sua produção discursiva.

Tal postura está relacionada a uma atitude ética necessária aos nossos tempos, ao exercício de um ativismo que não está relacionado a bandeiras panfletárias ou a gritos e palavras de ordem e, sim, ao amplo compartilhamento de informação e de conhecimento sobre invisibilidades históricas, como forma de romper hierarquias e equiparar direitos e oportunidades. Nesse processo, as redes sociais (Facebook, Twitter, Instagram, Periscope etc.) e as plataformas digitais em que conteúdos informativos e argumentativos são veiculados – sejam eles jornalísticos ou não – como o Medium e o Wordpress assumem um papel fundamental no sentido de ampliar o acesso e a rápida difusão de conteúdos no cenário comunicativo digital.

Com efeito, Moraes mobiliza diversas dessas plataformas (Facebook, Medium e Instagram, principalmente) para discutir pautas ligadas a pessoas e grupos sociais que estão fora das instituições/espços historicamente detentores de poder e prestígio social (ver item 2.3.2), inscrevendo tal atuação no *mesmo domínio de sentido de suas reportagens*, estendendo seu ativismo à sua expressão discursiva além do texto jornalístico. É interessante notar, nesse sentido, que a repórter produz conteúdos jornalísticos fora dos veículos midiáticos, conferindo outro tipo de visibilidade a eles e atingindo públicos distintos daqueles que consomem informação jornalística nos meios de comunicação tradicionais (TV, jornais, revistas e rádio).

Analogamente ao que faz Daniela Arbex, Moraes aciona a imagem que construiu como repórter – um *ethos* de jornalista experiente, crítica e ideologicamente engajada em causas sociais urgentes – para potencializar o seu discurso fora da produção jornalística em

sentido estrito, também exercendo a autoria – no que se refere à sua forma de pensar, à maneira singular de enxergar o mundo - de forma extensiva. Sabendo que o *ethos* é uma noção essencialmente *sociodiscursiva* (MAINGUENEAU, 2008, p. 63), isto é, que se constitui por meio do discurso em circunstâncias históricas específicas (2008, p. 63), observemos o *comportamento* da repórter no post a seguir⁶⁹:

Figura 3 - Publicação 1 no perfil de Fabiana Moraes



⁶⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/fabiana.moraes2/posts/10213385303448161>

**Fabiana Moraes**

10 de setembro · 🌐

Perto da data de vencimento

Há cerca de dois meses, caminhava na Avenida Rosa e Silva, Recife, por volta das 18h. Voltava para casa. No cruzamento com a Rua Amélia, passava um rapaz magro, mas forte, negro, carregando no ombro uma privada marrom. Era uma pessoa realizando uma ação deslocada daquele cenário: andava na frente de um prédio luxuoso, uma loja cara de roupas e móveis infantis, um supermercado igualmente caro que te indaga "o que faz você feliz?", uma farmácia que pousou no lugar do mais antigo casarão do bairro. Foi destruído. Diminui meu passo para olhá-lo mais. O rapaz colocou o vaso sanitário marrom no chão para descansar. Estava ofegante. Eu passei por ele e continuei meu caminho. Um pouco mais à frente, eu parei, fingi que mexia no telefone — conseguia ouvi-lo caminhando novamente, perto de mim. Quando ele passou, eu o interpelei. Dei boa noite e perguntei para onde ele ia. Ele colocou a privada marrom no chão, a expressão muito cansada. Disse que vinha da Torre e estava caminhando até Campo Grande.

Uns seis quilômetros. Que estava trabalhando em uma obra em um apartamento, uma reforma em um lar no qual aquela privada não era mais necessária. O dono passou o vaso sanitário para ele, como um presente, um complemento pelo dia de trabalho. Eu comentava como era cansativo levar aquele peso todo quando ele me interrompeu. "Mas o meu problema nem é cansaço, é fome."

Estávamos em frente ao Espinheiro Shopping, onde há uma lanchonete. Eu disse que ia comprar um sanduíche para ele. Entrei, ele sentou na calçada, a privada ficou mais à frente. De onde estávamos, víamos aquela cena desconcertante, verdadeira, sintética: um vaso sanitário usado, velho, no meio da rua, em frente a uma boutique e uma loja de sapatos com uma grande imagem de Gisele, que devolvia nosso olhar.

Gisele observava a mim, alguém triste e desconcertado que podia fazer algo mínimo, temporário, talvez ridículo, superficial, por ele. Gisele olhava para ele, que levaria aquela privada usada até sua casa, onde passaria a servir a outra família bem diferente da anterior.

“moça, quer porção extra de picles?”

“não, obrigada.”

Eu voltei com o sanduíche e me sentei ao lado de Marcos, 26 anos. A oficina na qual ele trabalhava fechou. Estava desconfiado, mas parecia sentir-se obrigado a falar de si, a dizer que era um cara trabalhador, quase se desculpando. Eu não perguntei nada a respeito disso — minha aproximação não se deu por nenhuma questão moral. Já era constrangedor demais carregar aquele peso, aquele objeto usado, simbólico, aquele cansaço, aquela fome. Fiquei em silêncio. De repente, Marcos tirou um pacote de dentro da pequena sacola de plástico que carregava. “O que é isso aqui?”, me perguntou. Era uma embalagem um pouco fria de nhoque pré-pronto, Massaleve. “E isso é só abrir e comer?”. Eu comentei que ele precisava cozinhar um pouco antes, que podia botar um molho de tomate (“será que eu posso falar isso, será que ele pode comprar molho de tomate, será que?”). Aquele nhoque descongelando, ele me contou, também foi dado pelo dono do apartamento que estava sendo reformado.

Fiquei olhando a embalagem. Havia no canto dela um pequeno aviso: "produto perto da data de vencimento."

Gisele, do outro lado da rua, continuava a nos observar.

Eu comentei que havia perguntado para onde ele ia para o caso de pedir um Uber, se eu podia fazer isso, se ele se importava. Não era muito até Campo Grande, de carro, no máximo uns R\$ 10. Ele ficou ainda mais desconfiado. Bem, eu também ficaria.

Pedi o endereço dele para fazer um cálculo no aplicativo, ele disse que podia descer em um posto que aparecia no mapa, que era perto da casa dele, mas o carro não entraria na rua, na verdade um beco. E o beco não aparecia no mapa.

Assim foi. Quando o carro, um Celta, chegou, me identifiquei e perguntei ao motorista se podia colocar aquela privada na mala. Ele olhava para Marcos e para mim identificando alguma desconexão entre nós dois. De fato, existia, e era enorme: eu nunca precisei pedir comida na rua a ninguém.

Marcos foi embora no Uber dirigido por alguém que provavelmente está tentando também segurar o leme nesse lugar, nesse país-abismo, que todos os dias está voltando dez casas no jogo (cinquenta e um milhões de reais em espécie. cinquenta e um milhões de reais em espécie). O rapaz foi sentado na frente. No banco de trás, a privada e o pacote de nhoque, as delicatessens de um dia de trabalho. Eu voltei para casa e logo um som no celular informou que a corrida havia sido finalizada. R\$ 10,50.

Fiquei pensando em Marcos e nos seus 26 anos. Em quanto tempo mais ele aguentaria trabalhar, fazer bicos, ganhar muito pouco e ser apresentado com privadas e comidas que desprezamos. Em quanto Marcos poderia simplesmente tornar-se mais um dos rapazes que tememos nas ruas, os rapazes dos quais desviamos, os rapazes que nos assustam, os rapazes que usam sacos de pipoca como disfarce. Nos rapazes que logo vão entupir os presídios pernambucanos, entre os piores do Brasil. Nos rapazes que aparecem exuberantemente entre nossos mais de três mil assassinados este ano, até agora.

Em como Marcos, no final, poderia estar perto da data de vencimento.

Eu continuo pensando nele, naquela privada e no pacote de nhoque descongelando.

Ontem à noite, encontrei um rapaz que sempre está aqui na frente do prédio, revirando o lixo em busca de latas e garrafas (sabemos que isso acontece diariamente, mas não nos importamos em ao menos separar esse lixo seco e renovável para que as pessoas não precisem lidar com nossos restos, com nossa merda). Cerca de uma hora depois, descii e havia outra pessoa mexendo no mesmo lixo. Era o lixo do lixo do lixo.

Era Marcos, de novo, carregando uma privada marrom e um nhoque estragando, os restos de alguém, mas para ele feitos delicatessens.

Marcos devolvendo o olhar, sendo O Outro em meio à nossa atual resignação, já histórica.

(publiquei esse texto originalmente no Medium, há três dias. reproduzo aqui, pela mais absoluta necessidade de companhia e do grito).

Fonte: Facebook (2017).

Várias questões chamam a atenção nessa postagem. Do ponto de vista discursivo, observamos, em primeira instância, o olhar sensível e ao mesmo tempo crítico com que Moraes enxerga a cena à sua frente, seguido de algumas interações com o personagem do texto, a maioria relatada em discurso indireto: “*disse que vinha da Torre e que iria até Campo Grande [...]*”, “[*Disse*] *que estava trabalhando em uma obra em um apartamento [...]*”, “aquele nhoque descongelando, *ele me contou*, também foi dado pelo dono do apartamento que estava sendo reformado”.

É verdade que o discurso do personagem também é transmitido em discurso direto em algumas passagens, mas, a nosso ver, a predominância do discurso indireto é uma estratégia mobilizada pela repórter para reiterar a situação de vulnerabilidade e de opressão vivida pelo rapaz, pois a “tendência analítica do discurso indireto” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1981, p. 120) apaga elementos emocionais e afetivos do discurso, bem como os acentos apreciativos que a personagem confere à sua fala (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1981), provocando “certa despersonalização do discurso citado” (p. 122). Pensamos que o uso desse recurso por Moraes evoca a “despersonalização” experimentada pelo personagem no mundo concreto, para a invisibilidade a que ele e “outros Marcos” que são flagrados cotidianamente mexendo no lixo estão sujeitos em seu cotidiano.

Seguindo esse viés crítico, já “esperado” pelo leitor familiarizado com o comportamento autoral da repórter, destacamos a *postura ativista* adotada por Moraes tanto em seu ato concreto de dar comida e pagar o transporte do rapaz, quanto pelo tom de denúncia/crítica social presente no texto compartilhado, materializado em diversas expressões como *necessidade do grito; nossos restos, nossa merda (sic); país-abismo; nossa atual resignação, já histórica; rapazes entupindo os presídios pernambucanos, entre os piores do Brasil; E o beco não aparecia no mapa*, entre outras.

Essa militância de Moraes está diretamente relacionada à já citada responsabilidade ética que ela assume em relação a seus personagens e às desigualdades sociais/políticas/raciais/de gênero históricas, inserindo-a no rol daquilo que o *new new journalism* define como “um profissional mais sensível às questões sociais, o *jornalista-ativista*” (MORAES, 2015, p. 196. Grifo nosso). A repórter relaciona essa atuação profissional comprometida com as demandas do nosso tempo à reflexão de Karam (2004), para quem

a compreensão da diversidade e a construção de um compromisso recíproco, no qual possam trafegar conceitos e ações políticas em direção à liberdade, implicam o reconhecimento precípuo do outro e de que o debate público plural é requisito para a resolução de conflitos sociais considerados

negativos, isto é, do ponto de vista moral, ruins, maus para a humanidade. A informação pela palavra, em que há texto escrito, oral e visual, adquire hoje um caráter central (KARAM apud MORAES, 2015, p. 196).

Esse lugar central que a informação ocupa na solução de conflitos em um mundo cada vez mais clivado por intolerâncias políticas, raciais e econômicas nos leva a pensar sobre as tensivas e cada vez mais embaralhadas relações entre jornalismo e ativismo, sobre esse engajamento “explícito” dos profissionais da informação aos temas que abordam, desferindo mais um golpe frontal à já fissurada ideia de “neutralidade” jornalística. Simon lança uma provocação interessante sobre essas relações: “Em uma era na qual a tecnologia modificou completamente a forma como as notícias são produzidas e veiculadas, é possível desenhar uma linha entre jornalismo, ativismo e outros tipos de discurso? E é necessário fazê-lo?” (SIMON, 2014, s/p, tradução nossa⁷⁰).

Ancorando essas reflexões à nossa análise, pensamos que o jornalismo e o ativismo se mesclam continuamente no trabalho de Moraes, porém entendemos que a militância da repórter não afasta o respeito aos princípios estruturadores do jornalismo como a precisão, a checagem rigorosa dos fatos e dados citados, a objetividade no que se refere aos procedimentos de apuração da informação e, sobretudo, o compromisso ético com seus personagens e seu público. Essa “hibridização”, portanto, bebe das duas práticas – dos cânones jornalísticos e da tomada de posição no discurso - para potencializar a sua atuação enquanto autora, retomando a noção anteriormente citada de “jornalismo de fronteira” (ver item 2.2).

Além do post anteriormente analisado, o ativismo da repórter também aparece nos seus demais trabalhos, como em *Casa Grande & Senzala* (2013) e, claro, em *O nascimento de Joicy* (2011). Vejamos um exemplo nessa última reportagem: quando perguntada pelo cirurgião Sabino Pinho, o responsável pelo procedimento de redesignação sexual de Joicy, sobre o porquê de ter escolhido a cabelereira de Alagoinha como protagonista de seu texto – “Há outras transexuais aí com uma aparência mais feminina, seria bem melhor” (MORAES, 2015, p. 95) – a repórter questiona o ponto de vista do médico: “Mas Joicy não é mulher? Não é a próxima a ser operada pelo senhor?”. Em seguida, estende sua reflexão ao leitor:

Em vez de me desencorajar, o cirurgião terminou me instigando ainda mais: afinal, pensei, o que exatamente nos transforma em mulheres? Brincos,

⁷⁰ “In an era in which technology has changed everything about the way news is gathered and delivered, is it possible to draw a line between journalism, activism, and other kinds of speech? And is it necessary to do so?” (SIMON, 2014, s/p). Disponível em: <http://niemanreports.org/articles/whats-the-difference-between-activism-and-journalism/>

batom, vestidos? Por que em Joicy o feminino era questionado ao não se associar aos elementos decorativos mais comuns relacionados às mulheres? Percebi que, além de todos os obstáculos pelos quais precisaria passar – a falta de dinheiro, a falta de respeito, a falta de amor -, ela ainda teria que provar ao mundo que, apesar da cabeça quase careca [...] e das maneiras díspares do feminino socialmente construído, ela também era, sim, uma mulher. (MORAES, 2015, p. 96).

Com efeito, a crítica contundente aos estereótipos do que caracteriza o feminino e o masculino, bem como o tratamento ético conferido à história de Joicy endossam o *ethos* de jornalista-ativista que emana do discurso de Moraes. Interessante notar que essa postura crítica da repórter expõe a ação das *forças centrífugas*, de cunho descentralizador, que são “permeáveis à impregnação por outras vozes, à hibridização, e abrem-se incessantemente à mudança” (FIORIN, 2011, p. 80).

Os discursos que apresentam um teor centrífugo são aqueles que questionam verdades preestabelecidas como em *Por que em Joicy o feminino era questionado ao não se associar aos elementos decorativos mais comuns relacionados às mulheres?* e propõem olhares alternativos sobre o real, como se lê em [...] *apesar da cabeça quase careca [...] e das maneiras díspares do feminino socialmente construído, ela também era, sim, uma mulher.*

Além de construírem e corroborarem o *ethos* ativista da repórter, essas manobras discursivas conferem a ela uma imagem de profissional autorizada a falar sobre a transexualidade e as discriminações a que transexuais e travestis são submetidos por se situarem à margem das lógicas cisgênero e heterossexual. Observamos, nesse sentido, um fenômeno semelhante ao ocorrido com Daniela Arbex após a publicação de *Holocausto Brasileiro*: a associação da repórter à pauta abordada – e ao posicionamento nela exposto – meses e até anos depois da produção das reportagens originais.

Nesse sentido, observamos o diálogo continuado entre o discurso produzido por Moraes em *O nascimento de Joicy* e entre seus trabalhos posteriores, conforme propusemos no item 2.3.4 como uma das *características da reportagem de autor* e como uma manifestação extensiva da autoria. Como vimos, a atuação autoral na reportagem delinea uma certa forma de organizar o discurso e de se singularizar a partir de sua maneira de dizer algo. Essa expressão discursiva única projeta um *ethos* do autor que segue influenciando a percepção do público sobre ele após a leitura da obra e que entra em embates contínuos com as outras imagens que emanam de seus discursos seguintes. A reportagem de autor é, precisamente, um gênero do discurso que projeta essa “imagem duradoura” do autor, que pode se confirmar ou não a partir de outras produções de seu acervo criativo.

No caso de Moraes, vários exemplos expõem a *congruência* entre a imagem da repórter produzida a partir de *O nascimento de Joicy* e a imagem que passou a se esperar dela após a sua publicação. Um mês depois da veiculação de *O nascimento de Joicy* no *Jornal do Commercio* – em maio de 2011 - e de seu amplo compartilhamento na rede (ver item 1.3.3), Moraes foi pauta para entrevistar a travesti Luísa Marilac, a qual havia alcançado grande sucesso após a publicação de um vídeo no YouTube e viera ao Recife para fazer um show. Em junho do mesmo ano, a repórter e Joicy foram convidadas para participar da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, a maior do Brasil e uma das maiores do mundo, após a reportagem ter ganhado o Prêmio Cidadania em Respeito à Diversidade na categoria cobertura de mídia pela Associação do Orgulho LGBT.

Em 2017, seis anos após a publicação da reportagem, Moraes participou de uma mesa sobre arte, transexualidade e representação em um evento voltado à discussão de temas relacionados a gênero e sexualidade. Novamente, a repórter utiliza um evento ou pauta específicos para promover uma ampla reflexão⁷¹ sobre os assuntos abordados, utilizando as plataformas Medium e Facebook, similarmente ao post anteriormente analisado *Perto da data de vencimento*.

Além do supracitado post, o *ethos* engajado de Moraes também se estende a outras publicações em suas redes sociais e às suas participações em eventos como professora universitária e socióloga, tanto no que se refere aos temas discutidos, quanto à abordagem ética que a autora confere a eles. Observemos a postagem a seguir em sua página no Facebook⁷²:

⁷¹ O texto pode ser encontrado em <https://medium.com/@fabi2moraes/pode-a-subalterna-outra-subalterna-calar-24c99dc1ffaa>.

⁷² Disponível em: <https://www.facebook.com/fabiana.moraes2/posts/10213747759069325>.

Figura 4 – Publicação 2 no perfil de Fabiana Moraes

 **Fabiana Moraes** 1 h · 🌐

Como eu, carinho e alimentação em dia, devo reagir quando uma jovem mulher, grávida e dependente de crack, explorada sexualmente, me pede dinheiro para cigarro ou conta que vai vender seu bebê? Quando vamos parar de falar DE para falar COM (o que te obriga a jogar fora a capa de super-herói)? Mais: e quando nós formos apontados, dissecados, classificados?

E quando nós formos "o outro"?

(texto originalmente publicado no catálogo Todos os Gêneros — Mostra de Arte e Diversidade, Itaú Cultural 2017)



Falar de, falar sobre, falar com – Fabiana Moraes – Medium

Dois mil e onze. Estava desligando o computador, final de um dia de trabalho na redação, quando um colega se aproximou. "Você checkou seu..."

Fonte: Facebook (2017).

Como se vê, além da problemática da transexualidade, a repórter também aborda recorrentemente temas relacionados à alteridade e ao tratamento sobre a vida de pessoas comuns, nos termos do que propôs Kramer (1995) em suas *Regras quebráveis para jornalistas literários* (ver itens 2.2 e 2.4). É interessante notar, nesse sentido, a defesa que a autora faz de uma não separação entre a teoria e a prática no que se refere ao tratamento do outro - “a prática [jornalística] tem de ser reflexiva” (FACEBOOK, 2017⁷³), ao relacionamento entre pesquisador e pesquisado a partir da diferenciação que ela estabelece entre *falar de* e *falar com*. Esse pensamento trafega na mesma linha de sentido defendida por Amorim (2008) ao falar sobre a exotopia dentro da pesquisa em Ciências Humanas (ver item 1.2.2.1).

Outro ponto marcante da performance autoral de Moraes é o diálogo com esferas do saber exteriores ao campo jornalístico. Tomamos como exemplo a *dimensão estética* presente

⁷³ Disponível em: <https://www.facebook.com/TV.UFOP/videos/1754498754624849/>

no acervo criativo de Moraes, o que apontamos no item 2.4.6 como uma das características da reportagem de autor. Como dissemos ao discutir a noção de “jornalismo estético” (CRAMEROTTI, 2009), o aporte de formatos de informação/transmissão de conhecimento oriundos do universo artístico pode potencializar as narrativas jornalísticas, ampliando a compreensão do leitor e acionando uma nova experiência de consumo da informação.

Nos termos de Cramerotti (2009, p. 29-30, tradução nossa⁷⁴), “a arte não substitui a perspectiva do jornalismo por uma nova, mas estende a possibilidade de entender a primeira delas – onde o jornalismo tenta dar respostas, a arte busca levantar questões”. Esse potencial questionador que a arte pode emprestar ao jornalismo esbarra, contudo, na exigência de uma reprodução “cristalina” do real e, por isso,

o problema que temos hoje é que muitas produções artístico-jornalísticas são meras tentativas de disseminar informação de uma forma supostamente neutra; um artista não é melhor em produzir uma imagem mais transparente da realidade do que um jornalista. O que o artista pode fazer melhor, ao invés disso, é construir um formato autorreflexivo, que ‘encaminha’ seus espectadores a fazerem perguntas relevantes por si mesmos, em vez de aceitar (ou recusar simplesmente) as representações como elas foram propostas (CRAMEROTTI, 2009, p. 30, tradução nossa⁷⁵).

Essa perspectiva se coaduna com o propósito de Moraes de questionar representações estereotípicas e propor formas menos reducionistas de enxergar a realidade. O componente estético – e o teor crítico que se concretiza a partir de seu uso - se materializa em *O nascimento de Joicy* no diálogo com as artes plásticas na imagem de capa da reportagem, a já citada evocação da pintura renascentista *O nascimento da Vênus*, de Botticelli (ver item 1.3.3). Aparece, também, nos vídeos presentes na versão digital da reportagem, em que é possível observar os gestos, o tom de voz, a forma de se posicionar e a caracterização física, psicológica e comportamental (MAINGUENEAU, 2008, p. 62) de Joicy, o que auxilia no processo de compreensão de quem é a personagem e de que lugar ocupa no mundo, fundamentais para uma leitura crítica – e mais aprofundada - do texto.

Também observamos em outras reportagens de Moraes esse flerte com o universo artístico-estético para provocar reflexões no leitor, em especial com a literatura (*Os Sertões*

⁷⁴ “Art does not replace the journalistic perspective with a new one, but extends the possibility of understanding the first – where journalism attempts to give answers, art strives to raise questions.” (CRAMEROTTI, 2009, p. 30).

⁷⁵ “The problem we have today is that a lot of journalistic art merely attempts to disseminate information in a way that is allegedly neutral; an artist is not better at producing a more transparent picture of the real than a journalist. What the artist can do better, instead, is to construct a self-reflective medium, which ‘coaches’ its viewers to ask relevant questions by themselves, instead of accepting (or refusing tout court) representations as they are proposed.” (CRAMEROTTI, 2009, p. 30).

(2009); *Casa Grande & Senzala* (2013)), com o teatro (*A vida é Nelson* (2012)) e com a fotografia (*Os Sertões* (2009); *Ave Maria* (2013)). Para a repórter, “o jornalismo é um campo do saber que, como todos os outros, potencializa a si mesmo ao permitir ser interpenetrado por outras ciências” (MORAES, 2015, p. 161). Esse intercâmbio com outras ciências, com o domínio estético e com uma postura ativista é o que delinea uma espécie de marca autoral do trabalho de Moraes em prol de uma prática jornalística mais humana, ética e reflexiva.

4.3.3 “Jornalismo inovador, inspirador e independente⁷⁶”: singularização pela abordagem multimídia de temas ligados ao interesse público e pelo ativismo em prol do jornalismo digital independente

A última repórter cujo processo de singularização enquanto autora será aqui analisado é Natália Viana, codiretora da *Agência Pública*, uma das mais influentes organizações de jornalismo sem fins lucrativos do ecossistema digital brasileiro. Esse vínculo institucional da repórter com a plataforma é importante para pensarmos em sua atuação autoral porque permite entrever um traço marcante do seu discurso: *o diálogo entre jornalismo e ativismo*, especialmente voltado para o fortalecimento do cenário comunicativo na web, apoiado nos valores da transparência e da prestação de contas (*accountability journalism*), na liberdade de expressão/opinião para jornalistas e cidadãos (SIMON, 2014, s/p⁷⁷) e no papel que a informação jornalística desempenha nesse contexto.

Na era digital, as fronteiras entre jornalismo e ativismo estão cada vez mais borradas “à medida que a tecnologia transforma a maneira como as notícias são apuradas e veiculadas” (SIMON, 2014, s/p, tradução nossa⁷⁸). No caso de Viana, é interessante notar que a pegada ativista aparece tanto na sua atuação como repórter quanto como gestora da *Agência Pública*, plataforma de reportagem e jornalismo investigativo que alicerça sua atuação no tripé *parcerias* (com os leitores e com outras plataformas de conteúdo digital), *produção de*

⁷⁶ Título estendido do *Festival 3i – Jornalismo inovador, inspirador e independente*, fruto de uma parceria entre oito organizações brasileiras digitais – *Agência Pública*, *Nexo*, *Ponte*, *Lupa*, *Brio*, *Repórter Brasil*, *Nova Escola* e *Jota* – e o *Google News Lab*, o braço jornalístico do Google. O evento reuniu jornalistas, diretores de sites/projetos de conteúdo digital, professores, formadores de opinião, designers, programadores e executivos de plataformas inovadoras para discutir as oportunidades, os caminhos e os obstáculos do jornalismo no ecossistema midiático digital. Para ler mais a respeito: <https://apublica.org/2017/10/agencia-publica-e-uma-das-organizadoras-do-festival-3i-encontro-de-jornalismo-inovador/> e <https://apublica.org/2017/11/perdeu-o-festival-3i/>.

⁷⁷ Disponível em: <http://niemanreports.org/articles/whats-the-difference-between-activism-and-journalism/>

⁷⁸ “As technology changes how news is gathered and delivered, should journalism continue to be sharply distinguished from activism and other kinds of free speech?” (SIMON, 2014, s/p).

conteúdo multimídia e abordagem ética de temas relacionados à cidadania e ao interesse coletivo. Leia-se a definição da organização sobre si mesma, extraída de seu site:

Todas as nossas reportagens são feitas com base na rigorosa apuração dos fatos e têm como princípio a defesa intransigente dos direitos humanos. Nossos principais eixos investigativos são: os impactos dos megaeventos esportivos; tortura e violência dos agentes do Estado; megainvestimentos na Amazônia; crise urbana; empresas e violações de direitos humanos (A PÚBLICA, 2011, s/p⁷⁹).

Nesse excerto, é possível notar um *posicionamento ideológico claro* em prol dos direitos humanos (positivado pela expressão *defesa intransigente*) e um tom de *fiscalização/denúncia* de abusos de poder por parte dos agentes do Estado, o que se coaduna com a ideia de jornalismo-ativismo, de uma atuação profissional conectada às demandas de seu tempo, à defesa dos direitos humanos local e globalmente e à democratização da informação para fortalecer o debate público.

Embora também identifiquemos traços desse ativismo na atuação autoral de Daniela Arbex e de Fabiana Moraes, um elemento que diferencia a postura ativista de Viana em relação às duas primeiras é *o engajamento da repórter à pauta do jornalismo digital independente*, à defesa de sua prática e de sua difusão no cenário midiático brasileiro. Por certo, assim como as duas primeiras, a jornalista aborda em sua obra questões relacionadas a pessoas e grupos sociais que estão à margem do que Hall (1993) denominou “definidores primários” (ver item 2.4.2), destacando as múltiplas vozes que ressoam no discurso jornalístico. No entanto, verificamos em algumas de suas reportagens, posts nas redes sociais e participações em eventos uma preocupação especial com os novos formatos, modelos de negócio e possibilidades comunicativas que emergem no ecossistema informativo digital nos próximos anos.

Um exemplo desse intercâmbio entre jornalismo e linguagens digitais para unir informação e inovação dentro do discurso midiático é o aplicativo *Museu do Ontem*, definido por Viana como “um *game* que mistura exploração urbana, arte e jornalismo pra desconstruir (ou construir) o significado do porto do Rio de Janeiro para a nossa história” (PÚBLICA, 2017, s/p). Vejamos o post da repórter sobre o assunto em sua página pessoal no Facebook⁸⁰:

⁷⁹ Disponível em: <http://apublica.org/quem-somos/>

⁸⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/viana.natalia2012/posts/10154830880821498>

Figura 5 – Publicação 1 no perfil de Natália Viana



Fonte: Facebook (2017).

A iniciativa chama a atenção para alguns pontos. Primeiro, para a abordagem interdisciplinar sobre os espaços públicos e as cidades brasileiras, mobilizando ferramentas da história, do urbanismo, da arte, da realidade virtual e das tecnologias da informação e da comunicação (TICs). Como discutimos no item 2.3, o aporte de práticas não jornalísticas à produção informativa é uma característica essencial do contexto midiático digital, na medida em que embaralha os limites entre as esferas de atividade, misturando suas práticas e potencialidades, e construindo novos gêneros discursivos e possibilidades de se comunicar.

Essas inovações no interior da criação jornalística também se coadunam com o já mencionado acionamento da dimensão estética na produção e recepção de conteúdo jornalístico (ver item 4.2.6). Embora tenhamos focado no viés estético dentro da reportagem, entendemos que ele também pode ser produzido/acessado em outros formatos jornalísticos,

como o documentário e, no presente caso, um aplicativo para dispositivos móveis, com o objetivo de provocar determinados efeitos sobre o leitor/usuário.

Com efeito, conforme dissemos quando falamos sobre *Holocausto Brasileiro* (ver item 3.4.1), acionar a experiência estética do leitor é uma tática para abordar temas de difícil acesso/compreensão pelas vias exclusivamente discursivas, bebendo do potencial que a arte tem de afetar o seu espectador. Nesse sentido, partilhamos da perspectiva de Cramerotti de que a arte não deve ser vista como “campo autônomo, mas como uma prática capaz de investigar (e reportar) o social e o político por meio da estética” (2009, p. 30).

No que toca ao aplicativo *Museu do Ontem*, a “reconstrução” imagética da história do Rio de Janeiro à medida que o usuário caminha pelos pontos da cidade produz uma experiência interativa, sensorial e não linear de fruição informativa, que difere bastante da experiência tradicional de leitura de um texto jornalístico.

Os elementos desse processo informativo são ‘consumidos’ pelo espectador sequencialmente (como um único objeto de investigação) ou separadamente (como um evento não necessariamente ligado ao que veio antes ou depois). Isso é o que distingue um processo artístico-informativo de um jornalístico: não se adicionam partes isoladas para produzir um resultado algébrico, como é feito na acumulação diária de boletins jornalísticos, mas para que o espectador atribua, a cada vez, um novo sentido [...] O meu argumento é de que ninguém pode realmente dizer a verdade sobre alguma coisa, mas pode chegar perto do real ao construir um modelo seu (CRAMEROTTI, 2009, p. 31, tradução nossa⁸¹).

É nessa linha de sentido que se inscreve o trabalho de Natália Viana e da equipe da *Agência Pública* ao produzirem o supracitado aplicativo e as diversas produções multimídia que veiculam no site da organização. Dentre os produtos jornalísticos em questão estão reportagens que acionam hiperlinks, GIFs e vídeos, documentários, infográficos e mapas colaborativos que visam – mobilizando técnicas do jornalismo, da arte, das ciências humanas e da tecnologia – reconstruir o real para suscitar novas interpretações, novos debates.

Propor novas interpretações da realidade também requer, além de inovações formais e estéticas, o diálogo com os aspectos sociodiscursivos da prática jornalística. Se pensarmos a autoria como uma posição sociodiscursiva adotada por alguém que organiza e interpreta o

⁸¹“The elements of this information process are ‘consumed’ by the viewer either sequentially (as a whole corpus of investigation) or singularly (as an event not necessarily linked to what preceded or follow). This is what distinguishes an artistic information process from a journalistic one: not adding singular parts to produce an algebraic result, like as in the daily accumulation of journalistic reports, but rather generating each time an attribution of sense by the viewer [...] My argument is that one cannot really speak the truth about something, but can manage to get closer to the real by constructing a model of it. In the end, the ability to imagine is closely connected with the possibility of change, and this is the potential residing in all forms of cultural production.” (CRAMEROTTI, 2009, p. 31).

mundo concreto de uma maneira singular, há que se observar o universo temático do qual se fala (considerando o grande guarda-chuva da realidade socialmente partilhada), o viés ideológico a partir do qual se fala, com que recursos estilísticos e composicionais se fala e, sobretudo, de/com quem se fala.

Esse olhar sociodiscursivo para as questões retratadas aponta para a outra dimensão do jornalismo-ativismo de Natália Viana, dessa vez mais próxima da atuação das outras duas repórteres estudadas anteriormente: a abordagem ética e humanizada das vidas das pessoas e grupos sociais representados discursivamente. Essa postura corrobora a tese de Lima de que “toda boa narrativa do real só se justifica se nela encontramos protagonistas e personagens humanos tratados com o devido cuidado, com a extensão necessária e com a lucidez equilibrada onde nem os endeusamos nem os vilipendiamos” (LIMA apud MARTINEZ, 2016, p. 47).

É interessante notar, nesse sentido, que a repórter utiliza largamente as falas dos próprios personagens de suas matérias para reconstituir os aspectos da realidade, produzindo um relato *de dentro para fora, centrífugo*, em que percebemos a presença de múltiplas vozes sociais produzindo sentidos continuamente, e não um sentido único, balizador dos demais como em uma narrativa com orientação centrípeta. Essa atitude leva em consideração não apenas o que os interlocutores efetivamente falam, isto é, a materialidade discursiva dos seus relatos, mas também os pontos de vista que expõem, os sistemas de valores e de memórias, as redes de relacionamentos e as unidades cronotópicas em que eles estão inseridos (ver item 3.2.3).

Observemos o post publicado por Viana no Facebook sobre o especial *Amazônia Resiste*, produzido por ela e por uma equipe de repórteres da *Agência Pública*⁸². Nele, embora figurem problemáticas relativas à região amazonense como um todo, o foco incide, nos termos da própria repórter, sobre *as pessoas* da região.

⁸² Disponível em: <https://www.facebook.com/viana.natalia2012/posts/10154830213841498>

Figura 6 - Publicação 2 no perfil de Natália Viana

 **Natalia Viana** compartilhou a publicação de Agência Pública. ...
6 de novembro de 2017 · 🌐

COMEÇA AMANHÃ: Mais um especial da Agência Pública destrinchando as questões - e as pessoas - da Amazônia. FIQUEM LIGADOS!



18.885 visualizações

Agência Pública
6 de novembro de 2017 · 🌐

AMAZÔNIA RESISTE

A Agência Pública lança nesta terça um especial sobre a resistência indígena na maior floresta tropical do mundo.

Sete equipes de reportagem foram investigar o que acontece no Pará e Mato Grosso – das ameaças do agronegócio e desmonte da Funai aos impactos das usinas hidrelétricas na vida desses povos.

Leia as reportagens em apublica.org/amazonia-resiste

Fonte: Facebook (2017).

Destacam-se nesse post dois elementos que aparecem regularmente no trabalho de Viana: a abordagem de problemáticas ligadas à Amazônia e, como dissemos, um tratamento mais humanizado das pessoas e grupos étnicos/sociais que figuram em seus trabalhos individuais ou à frente da *Agência Pública*. Faz parte desse olhar humanizado o *engajamento da repórter em defesa das populações indígenas* e a exposição de algumas críticas veementes a instituições e grupos públicos e privados que ameaçam a permanência dos indígenas na região. Isso demarca certa *regularidade temática* e certo direcionamento ideológico no acervo criativo da autora, o que permite construir expectativas acerca do *ethos* que emana do seu discurso.

Com efeito, observamos continuidade temática e o mesmo tom incisivo do post anterior em *São Gabriel e seus demônios*, reportagem de autor aqui estudada. Uma leitura atenta do texto permite entrever o posicionamento crítico adotado pela repórter em relação à

opinião institucional do Secretário Municipal de Saúde de que os suicídios na região estariam relacionados a “alcoolismo, droga ou a uma questão cultural”⁸³:

O secretário *parece* ignorar a *inerente* injustiça que é associar os suicídios com uma característica cultural. Significa ignorar os aspectos históricos, em especial os primeiros contatos com os brancos, *sempre traumáticos*. Em São Gabriel, não há uma dessas meninas, um desses indígenas que não traga na própria vivência ou na memória de seus familiares episódios de violências inconfessáveis *em nome da construção da nação brasileira*. E com elas o diabo, introduzido pela *vívida* imaginação dos padres salesianos que comandaram a região durante quase todo o século passado, encravou-se ali para ficar. (A PÚBLICA, 2015, s/p. Grifos nossos).

A posição autoral da repórter pode ser aferida pelo uso dos termos “parece ignorar” que denota uma possível incongruência entre o que algo aparenta ser e o que realmente é; “sempre traumáticos” e “inerente injustiça”, que ilustram o ponto de vista da repórter sobre as relações assimétricas entre indígenas e brancos e sobre o olhar reducionista para as razões que motivaram os suicídios; “violências inconfessáveis *em nome da construção da nação brasileira*”, em que Viana remete ao argumento utilizado pelos padres salesianos para impor uma série de violências aos indígenas com o objetivo de questioná-lo, de pô-lo em xeque, ao classificar as tais violências como *inconfessáveis, impronunciáveis* por membros da Igreja Católica.

Outra crítica pode ser encontrada em “vívida imaginação dos padres salesianos”, em que o adjetivo *vívida* é utilizado para ironizar a capacidade dos religiosos em atribuir todo o mal existente na região ao diabo, à figura demoníaca e não a outros fatores de ordem social, racial ou política. Além disso, Viana ressalta o papel da cultura ocidental na produção de um contexto histórico-social que vulnerabiliza os indígenas ao suicídio, abrindo mais uma chave interpretativa para a questão, além da tríade formação cultural – distúrbios psicológicos – abuso de drogas e bebidas alcoólicas.

Além da abordagem sociodiscursiva acerca da questão dos suicídios entre os indígenas na região, destacamos a dimensão estética presente na reportagem, em que linguagens artísticas e tecnológicas se somam para contar a história de São Gabriel da Cachoeira. Vejamos o trecho de abertura de texto:

⁸³ “Do seu escritório, o secretário de saúde Luiz Lopes responde à *Pública* pelo telefone. A pergunta é se a prefeitura tem alguma ação voltada para esse problema. ‘Não’, diz. E prossegue, com sinceridade invejável: ‘Eu não sei falar disso com você agora. Continua acontecendo, e muito. Mas é muito subjetivo, eu não consegui ainda ler nenhum trabalho voltado a essa questão em São Gabriel que fosse conclusivo. Não tem um material, não tem dados concretos’, diz ele. ‘Eu acho que tem que determinar a causa, os fatores que influenciam. Infelizmente a gente não sabe isso. Tá voltado a quê? Alcoolismo? Droga? É uma questão cultural?’.” (A PÚBLICA, 2015, s/p).

Faz pouco mais de dois meses que ela se foi, um dia antes do seu aniversário. Maria – vamos chamá-la assim – completaria 20 anos em 2 de março. Ninguém diria que não era uma indiazinha como tantas que colorem as ruas de São Gabriel da Cachoeira, município no noroeste do Amazonas, às margens do rio Negro. Era baixinha, os cabelos negros sobre os ombros, as roupas justas, chinelo de dedos. Mas Maria estava ali só de passagem. No seu enterro os parentes contaram que tinham vindo rio abaixo para passar o período de férias escolares, quando centenas de indígenas de diversas etnias deixam suas aldeias e enchem a sede do município para resolver pendências burocráticas. Ali na cidade, ela arrumou namorado, um militar, e passava os dias com ele, quando não estava entre amigos. Mas nos últimos dias Maria andava triste: o casal havia rompido o namoro. Estava estranha, nervosa. Os parentes contaram que chegou a ter alucinações.

Os pais tinham achado bom o fim do namoro. Ninguém chegou a conhecer de perto o tal soldado. Nunca conseguiram ver o seu rosto porque, segundo contaram, quando ele vinha ao bairro do Dabaru, um dos mais pobres do município, onde a família morava numa espécie de vilazinha com casas coladas umas nas outras, ele sempre se escondia nas sombras formadas pela parca iluminação. Tinha o rosto coberto pelas trevas da noite. Era branco, era preto. Era gente?

Na madrugada de sábado para domingo, dia 1º de março, depois de ter passado a tarde e o começo da noite com o irmão mais velho e amigos bebendo na praia do rio, Maria começou a se transformar de vez. Estava agressiva. Os olhos já não eram os dela, contou o irmão, reviravam e mudavam de cor enquanto ela gritava que os pais não gostavam dela, que era ele o filho predileto. O irmão ainda arrastou Maria de volta, mas, quando chegaram em casa, os pais não conseguiam enxergá-la. No lugar dela viam apenas algo escuro, uma sombra. Um ser da escuridão. O pai não pôde nem levantar da rede no pequeno quarto que dividia com os filhos. Maria entrou no quarto ao lado, bateu a porta. Não conseguiram abri-la, embora não estivesse trancada. Por uma fresta, viram quando ela amarrou uma corda e se enforcou. No momento seguinte a porta finalmente abriu. Ela já estava morta. (A PÚBLICA, 2015, s/p).

O primeiro ponto que chama a atenção é o estilo adotado pela repórter em sua narrativa, o qual difere da construção composicional do gênero reportagem (ver item 2.3.3). Como já discutimos, o que se espera de uma reportagem é a apresentação da problemática a ser analisada com precisão e dados empiricamente verificáveis, oriundos de fontes oficiais, documentais ou testemunhais. A narrativa, em geral, é apresentada em linguagem denotativa, direta e direcionada aos acontecimentos e à sua rede de consequências. A ideia, com isso, é conferir ao relato o que Charaudeau chamou de *valor de verdade*, que

se realiza através de uma construção explicativa elaborada com a ajuda de uma instrumentação científica que se quer exterior ao homem (mesmo que seja ele quem a tenha construído), objetivante e objetivada, que pode definir-se como um conjunto de técnicas de saber dizer, de saber comentar o mundo. A utilização dessa instrumentação permite *construir um 'ser verdadeiro'* [...] (CHARAUDEAU, 2013, p. 49, grifo nosso).

A produção desse *valor de verdade* também está relacionada a representações coletivas sobre o campo jornalístico, a uma *imagem esperada* tanto do jornalista, o fiador do discurso concreto, quanto do próprio gênero reportagem. Esse *ethos* jornalístico clássico persuade o leitor por sua dita fidedignidade ao real, pela verificabilidade das informações apuradas a partir de um método objetivo, alicerçado em procedimentos científicos e em práticas jornalísticas histórica e profissionalmente legitimadas.

Tensionando essa imagem pré-discursiva, Viana organiza sua narrativa de maneira diversa: note-se que a repórter não identifica suas fontes com precisão, nem detalha suas informações pessoais como nome, sobrenome, idade e profissão, conduta de praxe nos textos jornalísticos. Mais ainda: ela omite o nome da personagem principal, atribuindo-lhe um pseudônimo – *Maria – vamos chamá-la assim [...] –*, bem como se refere aos seus familiares de maneira genérica, com base nos vínculos que mantinham com a jovem: *(Os) parentes, (os) pais, (o) namorado, (o) irmão.*

Também não há menção clara ao tema abordado pela reportagem – o elevado índice de suicídios por habitante entre os indígenas que vivem na região de São Gabriel da Cachoeira – nos seus três primeiros parágrafos, o que também desrespeita a diretriz jornalística de situar o leitor no assunto do texto em suas primeiras linhas. Em tempo: a palavra *suicídio* e as correlatas *suicida, suicidar e suicidaram* – encontradas 81 vezes ao longo do texto – só aparecem no segundo momento da reportagem, já no quarto parágrafo, quando se encerra o relato do falecimento da personagem Maria. Essa separação entre os blocos da narrativa é também reforçada pelo emprego de uma ilustração (e não de uma foto, como era de se esperar) com o rosto da garota, unindo texto e imagem para alinhar a micro-história de Maria ao restante do relato.

Além da flexibilização de algumas práticas consolidadas dentro do discurso jornalístico, observamos um diálogo com outras esferas da cultura como a literatura – aqui entendida como o domínio da ficção, da criação artística – e o cinema. Da literatura, Viana toma de empréstimo a incorporação do fantástico, do sobrenatural ao testemunho da família da jovem morta para transportar, de maneira mais vívida, o leitor para dentro da narrativa, como se vê nos excertos “*Tinha o rosto coberto pelas trevas da noite. Era branco, era preto. Era gente?*” e “*no lugar dela viam apenas algo escuro, uma sombra. Um ser da escuridão*” (A PÚBLICA, 2015, s/p).

A construção dessas metáforas e cenas não foi gratuita: ao mobilizá-los, a repórter remete ao mundo mítico indígena, evocando as crenças e tradições desse grupo étnico e, por extensão, dialogando com os estereótipos historicamente associados a ele. O leitor imediatamente projeta um quadro, um mundo ético no qual aquela história provavelmente se passa, quais aspectos socioculturais serão evocados, bem como constrói algumas expectativas em relação aos fatos que se seguem.

Essa “ambientação” no mundo discursivamente (re)elaborado por Viana se torna ainda mais expressiva com o aporte da técnica denominada por Edvaldo Pereira Lima de “cena presentificada da ação” (2014), a qual constrói uma representação simbólica e imagética de pessoas, ações e diálogos reais. Para o pesquisador, esse atributo

é o relato detalhado do acontecimento à medida que ele se desenvolve, desdobrando-o como em uma projeção cinematográfica. Mas, como a vida do personagem não transcorre somente no universo de suas ações diretas, pode-se estabelecer relações com acontecimentos paralelos, que, de alguma forma, contribuíram para o destino do biografado ou para o desenrolar do fato. (LIMA, 2014, s/p⁸⁴).

O uso dessas estratégias formais oriundas de outras esferas de atividade gera dois efeitos aparentemente contraditórios, que, atuam, porém, simultaneamente sobre a percepção do leitor: em um primeiro olhar, os parágrafos iniciais da reportagem causam estranhamento por seu caráter impreciso, fantasioso, fora do comum. A sensação é de estar diante de uma narrativa de ficção ou de um relato de uma lenda ou história pertencente ao universo mitológico indígena.

Uma segunda leitura não dissolve por completo essa impressão, mas permite entrever *efeitos de verdade* (CHARAUDEAU, 2013) devido à abundância de detalhes, ao ritmo e riqueza das imagens mobilizadas e à aceitabilidade de um relato como o da reportagem para se referir a um mundo ético de matriz indígena. Nos termos de Charaudeau, “diferentemente do valor de verdade, que se baseia na *evidência*, o efeito de verdade baseia-se na *convicção*”, ou seja,

[ele] está mais para o lado do ‘*acreditar ser verdadeiro*’ do que para o do ‘*ser verdadeiro*’. Surge da subjetividade do sujeito em sua relação com o mundo, criando uma adesão ao que pode ser julgado verdadeiro pelo fato de que é compartilhável com outras pessoas, e se inscreve nas normas de reconhecimento do mundo [...] O que está em causa aqui não é tanto a busca de uma verdade em si, mas a busca de uma ‘credibilidade’, isto é, aquilo que

⁸⁴ Disponível em: <https://jornalismoliterarioblog.wordpress.com/2014/06/29/tecnicas-de-jornalismo-literario-fluxo-de-consciencia-e-construcao-cena-a-cena/>

determina o ‘direito à palavra’ dos seres que comunicam, e as condições de validade da palavra emitida (CHARAUDEAU, 2013, p. 49, grifo nosso).

Esse mundo ético construído por Natália Viana estende-se para além da questão específica dos suicídios e transporta o leitor à exclusão social e discursiva da população indígena de São Gabriel da Cachoeira, atravessada por violências e silenciamentos sistemáticos decorrentes da imposição da cultura, religião e dos modelos socioeconômicos de matriz branca. Partindo dos dados encontrados no Mapa da Violência 2014, Viana imergiu no cotidiano da região com o intuito de investigar as possíveis causas e implicações dos altos índices de suicídio per capita no local, deparando-se com os posicionamentos de diversas vozes sociais que defendiam certos pontos de vista, relativizavam ou refutavam outros, a depender de quem falava, de que lugar concreto enunciava e de que efeitos de sentido intentava produzir.

Desse modo, é interessante observar que, em *São Gabriel e seus demônios*, o leitor adere ao discurso da repórter tanto pelo efeito de verdade que ele projeta, quanto pelo caráter insólito da narrativa, pela curiosidade que provoca. Não custa lembrar que “o efeito de verdade não existe, pois, fora de um *dispositivo enunciativo de influência psicossocial*, no qual cada um dos parceiros da troca verbal tenta fazer com que o outro dê sua adesão a seu universo de pensamento e de verdade” (CHARAUDEAU, 2013, p. 49, grifo nosso), o que está, como vimos, diretamente relacionado ao *ethos*.

Viana sedimenta seu *ethos* como jornalista engajada e digna de legitimidade para abordar a problemática em questão, conquistando a adesão do público no espaço fronteiro entre fazer o seu discurso *parecer real*, ancorando-o no relato das testemunhas, na descrição minuciosa dos eventos e na construção bem-estruturada das cenas (procedimentos jornalísticos clássicos), e entre o *estranhamento* (estético e semântico) que esse mesmo discurso provoca.

O que se interpreta da análise acima é que Viana atua como *fiadora* do texto em questão (ver item 1.3.1), como a pessoa que responde – e, portanto, tem responsabilidade – pelo que é dito, inserindo o leitor no mundo ético da reportagem. Essa responsabilidade está diretamente relacionada ao *ethos* crítico, ativista construído a partir da leitura de *São Gabriel e seus demônios*, tanto pela temática tratada quanto pela abordagem que humaniza os indígenas e desconstrói estereótipos acerca de sua cultura, valores e estilo de vida.

Essa retomada dos estereótipos acerca dos indígenas para depois contestá-los também pode ser observada em outro fragmento de *São Gabriel e seus demônios*, no qual também

notamos os constantes embates entre os diversos pontos de vista que circulam na reportagem. Vejamos o posicionamento de Valéria Magalhães, psicóloga do Distrito Sanitário Especial Indígena do Rio Negro (DSEI/RN), em relação ao relato do suicídio da jovem Maria, transcrito acima:

Ao longo dos séculos o suicídio sempre causou mal-estar; é um fato inaceitável, uma morte malvista. E não é diferente com os indígenas. ‘É muito difícil *eles* falarem como aconteceu, e nesse dia, não sei se é porque era muito recente, no dia do enterro, *a família* descreveu que *eles* viram que ela tinha um ser da escuridão próximo dela. Aí esse ser incorporou e fez ela se matar. Não foi ela que se matou, foi esse ser da escuridão, que já vinha acompanhando ela há um tempo. *Eles* contando na hora pra *mim*, era com tanta certeza que não deixa dúvida pra *eles*. Aquela morte ia acontecer. *Eles* não tinham como evitar’, conta a psicóloga, que agora faz voluntariamente o acompanhamento da família. ‘Não adianta *eu* falar pra *eles*: ‘Isso é uma autossugestão, você não está vendo isso’. É a verdade *deles* que importa, não a *minha*. E o que *eles* estão vivendo é isso.’ (A PÚBLICA, 2015. Grifos nossos).

Neste excerto, notamos a presença do discurso direto e do indireto, os quais “exprimem uma tendência à apreensão ativa do discurso de outrem. Cada esquema recria à sua maneira a enunciação, dando-lhe assim uma orientação particular, específica” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1981, p. 120). Ao transmitir a fala de Valéria Magalhães em discurso direto, a repórter instala a voz da psicóloga no *fio da narrativa*, de maneira explícita e nitidamente apartada de seu próprio discurso, de sua voz autoral, colocando-se “numa posição de exterioridade quanto aos discursos que representa” (CORDEIRO, 2017, p. 260).

Podemos observar, no discurso de Magalhães o entrecruzamento com outros discursos que atravessam e influenciam os pontos de vista da psicóloga. Um deles é o discurso dos familiares de uma das jovens que cometeram suicídio em São Gabriel, que Valéria cita para expor um *posicionamento seu* em relação às mortes dos adolescentes. Essa construção é feita em dois níveis, pois corresponde a uma citação indireta dentro de outra direta, feita pela própria personagem. Afirma ela: “no dia do enterro, a família descreveu que eles viram que ela tinha um ser da escuridão próximo dela. Aí esse ser incorporou e fez ela se matar. Não foi ela que se matou, foi esse ser da escuridão, que já vinha acompanhando ela há um tempo.” (A PÚBLICA, 2015). Verificamos, neste enunciado, a existência de dois indicadores típicos do discurso indireto: a presença do verbo *dicendi* e de uma conjunção integrante como elementos introdutórios do discurso do outro, separando-o do discurso da pessoa que fala.

Outro aspecto interessante diz respeito ao já citado *caráter analítico* do discurso indireto (ver item 3.3.2), “que se manifesta pelo fato de que os elementos *emocionais e*

afetivos do discurso não são literalmente transpostos ao discurso indireto” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 1981, p. 120, grifos dos autores). Essa separação explícita entre o discurso da família de Maria e o de Magalhães justifica-se pelo fato de haver uma discordância, uma *não coincidência entre os dois pontos de vista*, materializada na tentativa por parte da psicóloga de deslegitimar, de pôr em xeque o que foi dito pelos familiares da jovem morta: “Não adianta eu falar pra eles: ‘Isso é uma *autossugestão*, *você não está vendo isso*’” (A PÚBLICA, 2015, s/p, grifos nossos).

Ao afirmar que a família de Maria “não está vendo isso”, que se trata de uma “autossugestão” e não de algo “real”, empiricamente verificável, Valéria apoia-se no discurso hegemônico da psicologia/psiquiatria, esferas historicamente autorizadas a falar sobre distúrbios/doenças mentais e/ou a “explicar” a lógica existente por trás do suicídio. Para elas, elementos como “seres da escuridão” ou o “homem de preto” não existem, aparecendo como uma “autossugestão” de terceiros e não como algo passível de ser chancelado pela ciência. Com isso, a psicóloga desconsidera – e, por extensão, contribui para silenciar - as tradições e as crenças dos indígenas, elementos centrais na construção de suas formas de pensar, de se relacionar e de existir no mundo.

Temos aqui um caso clássico de *negação*, uma forma de interação tensiva entre pontos de vista, em que um discurso – geralmente o citante - se constitui em contraposição a outro – o citado -, esteja ele aparente ou não, refutando-o e afirmando o contrário. Neste caso, ao negar o estatuto de “verdade” à versão da família de Maria, Magalhães retoma a tão discutível oposição entre racionalidade e ciência, materializadas no corpo de conhecimentos do “mundo ocidental”, do homem branco – neste caso, a psicologia –, e a dimensão dos valores, da mitologia e das crenças, concretizadas na visão cosmológica adotada pelos indígenas.

Nesse sentido, a análise da psicóloga falha justamente por encarar a visão dos familiares da jovem a partir de uma perspectiva restrita à dialética verdadeiro/falso, existente/não existente, desconsiderando a fé e a dimensão espiritual presentes na questão. Magalhães age, assim, de forma centrípeta, guiada por uma verdade única, conservadora, sem levar em conta as vozes alternativas, não oficiais, e os discursos exteriores à chave teórico-metodológica da ciência.

Esses movimentos contínuos das forças centrípetas e centrífugas, capazes de perpetuar certos discursos ao longo do tempo ou, na direção oposta, de enfraquecer outros, deslocando-os para as margens de uma formação social, denunciam a existência de diversas relações de poder entre as vozes circulantes. Nas palavras de Fiorin (2011, p. 84),

é na percepção das relações com o discurso do outro que se compreende a História que perpassa o discurso [...] A História não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois que ele é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição das vozes que se entrecrocaram na arena da realidade.

Ao (re)construir discursivamente esses embates entre os discursos, Viana exerce uma *atitude centrífuga, descentralizadora*, capaz de expor essas assimetrias entre os grupos sociais a partir de seus dizeres, de seus pontos de vista. A exposição e as posteriores críticas ao discurso da psicologia/psiquiatria e ao discurso branco/ocidental evocam, mais uma vez, o tom crítico da repórter acerca da visão reducionista sobre a cultura indígena, reforçando a sua postura ativista, a sua preocupação com a resignificação dos estereótipos nesse sentido.

Essa imagem ativista, de alguém que denuncia abusos de poder e silenciamentos históricos também está, como vimos, presente em outros discursos de Viana e na sua defesa do jornalismo digital independente como ferramenta importante para a democratização e o compartilhamento da informação. Percebemos, nesse sentido, que a imagem de Viana enquanto repórter engajada e ativista digital também ultrapassa as margens de uma obra específica e atravessa toda a sua produção autoral, corroborando a tese da *autoria extensiva* em seu discurso (ver itens 1.4.4 e 2.4.5).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, então, ao momento de expor algumas conclusões sobre a nossa pesquisa, porque é preciso finalizar, mesmo que provisoriamente, nossas reflexões sobre o tema. É claro que ainda há muito a se pensar e discutir: novos problemas, novas perguntas, novos enfrentamentos surgem no horizonte midiático brasileiro diante de um cenário de tantas transformações e incertezas. Além disso, estamos falando sobre *linguagem* e sobre *os sujeitos que a utilizam* em seu cotidiano, seus relacionamentos e, no contexto desta pesquisa, em sua atividade profissional de reconstruir discursivamente os acontecimentos da realidade. Tudo isso requer saber que caminhamos sob um terreno movediço, em constante mudança, reverberando diretamente sobre nossas perguntas, sobre o fazer científico e, sobretudo, sobre as práticas jornalísticas neste século XXI.

Em um momento em que o jornalismo enquanto instituição moderna que avoca para si a promoção da transparência, a fiscalização dos poderes e o fortalecimento da democracia se depara com a maior crise financeira e de credibilidade de sua história, é preciso ultrapassar a engessada separação entre teoria e prática e refletir criticamente sobre seus processos, suas práticas e seus valores. Mais ainda: é urgente pensar em alternativas, em expressões jornalísticas que conversem com outros pontos de vista, outros formatos e com as (reais) demandas do nosso tempo.

É nessa direção que se inscreve este trabalho, no qual buscamos avançar sobre os estudos da *autoria*, da *responsabilidade ética do jornalista* sobre o seu dizer e da *circulação dos discursos* dentro da reportagem. Nosso principal objetivo foi entender como o sujeito-jornalista pode, a partir do lugar único que ocupa na existência (BAKHTIN, 2003), se *singularizar* no discurso jornalístico, um campo historicamente pautado por diretrizes e valores de inspiração positivista, apoiados no viés mecanicista da objetividade e da “neutralidade” dos textos produzidos.

Bebendo da concepção de Adelmo Genro Filho (1987) de que o apagamento da subjetividade do repórter funciona como uma estratégia para reproduzir as ideologias dominantes, aquelas que já estão cristalizadas perante o senso comum, argumentamos que estudar as formas de se singularizar, de *se posicionar enquanto sujeito ético e responsável* no discurso da reportagem é fundamental para quebrar a lógica centrípeta do discurso único, conservador, e oferecer outros olhares, outras perspectivas que coexistem em mundo complexo, diverso e descentralizado como o nosso.

Com efeito, esse pensamento conversa com a ideia de Genro Filho (1987, p. 159) de que, por mais que se pretendam objetivas e alinhadas com a ideologia dominante, as ciências humanas/sociais – nas quais o jornalismo está inscrito – apresentam um *componente subjetivo* que “não se manifesta como um resíduo, mas como uma dimensão intrínseca à teoria e que a constitui como um conteúdo necessário e legítimo” (GENRO FILHO, 1987, p. 159).

Seguindo essa orientação central e com base nas teorias de Compagnon (1999), Foucault (2001) e de Bakhtin (2003), discutimos como as noções de autor e de autoria foram historicamente construídas até chegarem à maneira como as enxergamos hoje. Mobilizando os estudos de Compagnon (1999), relembramos a histórica oposição entre a intenção e a ação do autor na produção de sentidos (*intentio X actio*) e debatemos a chamada “hipertrofia do autor” (ZILBERMAN, 2000) até chegar ao seu “desaparecimento”, nos termos de Barthes (1984).

Em seguida, abordamos a concepção de Foucault (2001), para quem a autoria é uma posição discursiva a ser ocupada por um sujeito que confere certa unidade e certas características a um conjunto de discursos, exercendo assim o que ele chamou de “função autor” (FOUCAULT, 2001). Bakhtin (2003), por sua vez, propõe uma nítida separação entre o autor pessoa e o autor criador, em que o que deve ser levado em conta é a atuação desse último como “o centro organizador do conteúdo-forma da visão artística” (BAKHTIN, 2003, p. 173), o “orquestrador das vozes” (FIORIN, 2011, p. 118) que circulam na narrativa. Outro ponto relevante do pensamento bakhtiniano para nossa análise é o caráter exotópico da atuação autoral, porque é somente por meio do seu *excedente de visão*, de um olhar externo que não se confunde com o olhar do retratado que o autor consegue expor uma visão integral de seu personagem.

Ato contínuo, encerramos a fundamentação teórica do Capítulo 1 com a perspectiva de Maingueneau (2008) sobre o *ethos*. Embora não se refira propriamente à performance autoral, esse conceito se revela pertinente porque versa sobre a construção discursiva de si mesmo, sobre uma *personalidade* que emana do discurso do falante/escritor. A nosso ver, essa ideia está relacionada ao trabalho do autor porque se refere à forma como a imagem do comunicador afeta o público, como transmite credibilidade e como conquista sua adesão.

Articulando esses conceitos entre si e relacionando-os à nossa pesquisa, propusemos algumas *hipóteses de autoria*, algumas expressões possíveis de atuação autoral dentro da produção discursiva do jornalista. Entendemos que cada uma delas pode se manifestar em maior ou menor grau dentro do acervo criativo de cada repórter-autor, a depender de suas condições cronotópicas, seus objetivos, seus posicionamentos axiológicos e das

particularidades do veículo em que trabalha ou da plataforma em que publica seu texto. Relembremos essas hipóteses:

- i) *A autoria é uma posição sociodiscursiva*, um papel que o repórter exerce no discurso, o qual dialoga continuamente com elementos pertencentes ao mundo da vida (BAKHTIN, 2003), aos discursos concretos e socialmente partilhados;
- ii) *A autoria pressupõe o exercício de responsabilidade ética do jornalista*. Essa modulação de autoria está relacionada ao caráter “compulsório” da expressão do repórter, o que o torna o único a poder dizer algo de determinada maneira em determinada situação. Logo, ao colocar-se como autor de um texto, o jornalista se apresenta como fiador do conteúdo que constrói discursivamente, dando fiança ao que diz e assumindo um compromisso ético com as suas fontes e com o público;
- iii) *A autoria pode se manifestar de forma extensiva*. Partindo da premissa de que o sujeito-jornalista é eticamente responsável pelo que elabora, inferimos que, em um contexto de hiperconectividade e de ampliação da “presença” proporcionada pelo avanço das redes sociais digitais, o discurso do autor se estende para além de uma obra específica, dialogando com outras obras de seu acervo criativo, com alguns posts de suas redes sociais e com participações em determinados eventos, nos quais aborda questões relativas ao seu trabalho;
- iv) *A autoria se apoia em uma atitude exotópica*, fundamental para que haja o distanciamento necessário para abordar as vidas de suas fontes sem subverter as diretrizes éticas, humanas e profissionais essenciais à prática da “pesquisa do outro”. Essa perspectiva exotópica também é fundamental para que o repórter possa expor devidamente as diversas vozes sociais que falam no discurso jornalístico, sem fundi-las à sua própria, nem subestimar seus relatos.

É importante destacar que não pretendemos aplicar essas hipóteses de autoria a quaisquer textos jornalísticos indistintamente. Primeiramente, é preciso tratar-se do gênero reportagem. Em segundo lugar, argumentamos que essas modulações de autoria se manifestam em um tipo específico de reportagem, detentor de propriedades temáticas, estilísticas e composicionais próprias: a *reportagem de autor*. Com isso em mente, empregamos os estudos de Bakhtin sobre os gêneros do discurso (2003) para estabilizar -

ainda que relativamente, pois os gêneros não são estanques nem imutáveis - a reportagem de autor como gênero do discurso jornalístico.

A partir dessa investigação, concluímos que a reportagem de autor se legitima a partir de três eixos principais:

- i) a permanência dentro do universo temático do real, isto é, dentro deste grande guarda-chuva que engloba os temas da contemporaneidade trabalhados de forma ética e humanizada;
- ii) o exercício de um estilo próprio do repórter que conversa o estilo jornalístico comum, o “objetivo-neutro” (FIORIN, 2011, p. 91), mas que consegue se singularizar no discurso por meio de determinadas escolhas, de um trabalho do autor “na e sobre a língua” (POSSENTI, 2008);
- iii) adoção de estruturas composicionais que bebem de formatos já sedimentados dentro do campo jornalístico como reportagem, entrevista e documentário, mas permitem o aporte de práticas oriundas de outras esferas do conhecimento como a literatura, a história, o cinema e as novas tecnologias da informação e da comunicação (TICs), conferindo, assim, características próprias à reportagem de autor.

Com base nas contribuições teóricas de Kramer (1995), Martinez (2016) e Lima (1998; 2009), identificamos e desenvolvemos essas propriedades da reportagem de autor, bem como os intercâmbios entre elas e outros campos do saber. São elas: i) imersão no mundo dos sujeitos; ii) foco nas histórias de vida das pessoas comuns; iii) responsabilidade ética: o cuidado de si e do outro; iv) voz autoral; v) o discurso da reportagem de autor dialoga com a produção autoral extraobra; vi) dimensão estética.

Feito esse levantamento, demonstramos como esses atributos se aplicam às reportagens aqui estudadas e de que maneiras eles trazem inovações tanto formais quanto de conteúdo ao gênero reportagem, que também está sujeito às diversas transformações por que passam os gêneros jornalísticos no mapa informativo contemporâneo. Nessas análises, identificamos também a presença de uma *postura ativista* por parte das repórteres-autoras cujas atuações avaliamos. Atribuímos esse engajamento ao já citado compromisso ético que cada uma delas assume com o seu dizer e, por tabela, com o seu fazer jornalístico.

Ressaltamos, porém, que essa relação entre jornalismo e ativismo deve ser observada com cuidado e algumas ressalvas, pois as fronteiras entre as duas práticas são bastante tênues

e uma possível confusão entre seus limites pode trazer sérios prejuízos à precisão e à credibilidade das informações divulgadas, atacando frontalmente as democracias contemporâneas. Apesar disso, pensamos que, se esse viés ativista vier guiado por procedimentos jornalísticos que garantam a exatidão, a checagem rigorosa dos dados, a não invenção/adulteração das informações apuradas e o compromisso ético com o real e com as pessoas ali retratadas, ele pode ser entendido como um *posicionamento*, como uma defesa de um ponto de vista ou até mesmo de uma causa por parte do repórter, consubstanciando o componente subjetivo – “legítimo e necessário” – de que falava Genro Filho (1987, p. 159) em citação anterior.

No caso das três repórteres aqui estudadas, percebemos que suas performances autorais estão diretamente ligadas à defesa dos direitos humanos e ao seu exercício por pessoas ou grupos pertencentes a minorias sociais/étnicas. A nosso ver, isso deixa entrever uma atitude centrífuga, descentralizadora, que se manifesta na abordagem de questões historicamente silenciadas pela mídia hegemônica, bem como em narrativas midiáticas menos estereotipificantes e estereotipadas desses grupos ditos subalternos.

Por tudo isso, acreditamos que a reportagem de autor é um gênero que apresenta um DNA crítico e sintonizado com o caráter inovador e plurivocal que o jornalismo contemporâneo precisa adotar para atender às demandas políticas e informativas da nossa época. Os noticiários do mundo inteiro – sejam os que pertencem à grande mídia, sejam os que integram a mídia independente - não nos deixam esquecer de que vivemos um momento de ascensão de tendências conservadoras em escala global, o que torna o jornalismo ético e comprometido com o ideal democrático ainda mais necessário, por mais que a queda de faturamento e credibilidade das grandes redes de comunicação pareça dizer o contrário.

Nesse sentido, buscamos refletir, por meio do diálogo entre correntes teóricas distintas, porém convergentes, sobre algumas possibilidades que se apresentam para a prática da reportagem nesses tempos de cólera. Esperamos com este trabalho poder contribuir para reduzir lacunas nos estudos sobre a autoria e singularização no discurso jornalístico, sobre práticas informativas que articulem objetividade e subjetividade aos seus valores e processos e sobre uma ética de si e do outro na produção discursiva do repórter-autor.

Como dissemos anteriormente, o debate dessas questões não se esgota nessas linhas, dado que elas são bastante complexas, dinâmicas e “abertas”, no sentido de que sempre poderão ser retomadas e discutidas por nós mesmos ou por outros pesquisadores que se debrucem sobre esses temas. Em tempo: pretendemos, em trabalhos futuros, dar continuidade

às discussões aqui iniciadas e avançar sobre os estudos acerca dos diálogos entre as vozes do autor e dos personagens dentro da reportagem.

Essa proposta deriva de nossa crença – já defendida neste trabalho - no potencial dialógico e descentralizador da reportagem como um gênero capaz de costurar diversos pontos de vista – o singular, o institucional, o diferente, o esquecido, o ressignificado, o jamais abordado – em um tecido intersubjetivo, em uma narrativa plural e multicamadas. Assim, estende discursos, amplifica vozes necessárias e reverbera debates urgentes ao funcionamento da nossa democracia.

REFERÊNCIAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ALLCOTT, Hunt, GENTZKOW, Matthew. Social Media and Fake News in the 2016 Election. In: *Journal of Economic Perspectives*. 2017. Vol. 31, number 2, pp. 211-236. Disponível em: <https://web.stanford.edu/~gentzkow/research/fakenews.pdf>. Acessos em: 25 ago 2017 e 10 jan 2018.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 95-114.
- AMOROSO LIMA, Alceu. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- ANDERSON, C. W; BELL, Emily; SHIRKY, Clay. (2013). Jornalismo pós-industrial: adaptação aos novos tempos. In: *Revista de Jornalismo ESPM*, São Paulo, Ano 2, Número 5, Abril/Maio/ Junho de 2013, p. 30-89. Disponível em: http://www.espm.br/download/2012_revista_jornalismo/Revista_de_Jornalismo_ESPM_5/files/assets/common/downloads/REVISTA_5.pdf. Acessos em: 30 ago e 01 de set 2017.
- ANGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. Tradução por José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009, p. 08-18.
- ARBEX, Daniela. *Cova 312*. 1.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2015.
- _____. *Holocausto Brasileiro*. 1.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- _____. Holocausto Brasileiro. *Tribuna de Minas*. Juiz de Fora, 20 nov 2011. Disponível em: <http://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/20-11-2011/holocausto-brasileiro-50-anos-sem-punica.html>. Acessos em: 16, 17 e 18 dez 2017 e 03 e 04 jan 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. p. 261-306.
- _____. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução por Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 03-186.
- _____. O discurso no Romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a Teoria do Romance*. 5 ed. São Paulo: Hucitec-Annablume, 2002. p. 71-164.
- _____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação Literária. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a Teoria do Romance*. 5 ed. São Paulo: Hucitec-Annablume, 2002, p. 13-70.
- _____. *Toward a philosophy of the act*. Tradução por Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993, p. 01-20.

_____ ; VOLOCHÍNOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. 2. Ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.

BARROS, Moreno; MIGLIOLI, Sarah. Novas tecnologias da imagem e da visualidade: GIF animado como videoarte. Sessões do imaginário (Online). Porto Alegre: Ano XVIII, n. 29, 2013/1, p. 68-75. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/12963/9519>. Acesso em: 12, 14 e 15 ago 2017.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: _____. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éd du Seuil, 1984.

_____. *O prazer do texto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BROMLEY, Melanie. The Real Reason Why Beyoncé Made Lemonade. *E! Online*. 26 abr 2016, Califórnia, Estados Unidos. Disponível em: <http://www.eonline.com/news/759850/the-real-reason-why-beyonce-made-lemonade> Acesso em 12 dez 2017.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

BUTLER, Judith. Corpos que importam. Tradução de Magda Guadalupe dos Santos e Sérgio Murilo Rodrigues. *Sapere Aude* (Online). Belo Horizonte, v.6, n.11, p.12-16, 1º sem. 2015. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/viewFile/9979/pdf>. Acessos em 28 e 29 ago 2017 e 06 jan 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Bodies that matter*. Abingdon: Routledge, 1993.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. 2.ed. Tradução por Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Tradução por Angela M. S. Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. *A medida do olhar: objetividade e autoria na reportagem*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. Comunicação, 2004.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORDEIRO, Rafaela Queiroz Ferreira. *Nominações, vozes e pontos de vista sobre a loucura na e pela mídia: da reforma psiquiátrica ao boom das doenças mentais*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

CRAMEROTTI, Alfredo. What is Aesthetic Journalism? In: _____. *Aesthetic Journalism: how to inform without informing*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 15-34.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 151-168. 240p.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIGUEIROA, Alexandre; BEZERRA, Claudia; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Revista Galáxia*, PUC-SP, n. 6, outubro 2003, p. 213-229.

FIORIN, José Luiz. A categoria de pessoa. In: _____. *Enunciação*. São Paulo: TV Cultura. 2011. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/enunciacao/a-categoria-de-pessoa>>. Acessos em 01, 02 e 03 de agosto 2017.

FOLHA de S. Paulo. Museu dedicado a Nabokov, autor de "Lolita", é atacado por "promover pedofilia". São Paulo, Brasil, 02 fev 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1224927-museu-dedicado-a-nabokov-autor-de-lolita-e-atacado-por-promover-pedofilia.shtml> Acesso em: 12 dez 2017.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

FÓRUM das Letras. Ciclo Cielo de Jornalismo. TV UFOP. 25 nov 2017. Online (2017), Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/TV.UFOP/videos/1754498754624849/> Acesso em 10 dez 2017. Entrevistas com Daniela Arbex e Fabiana Moraes.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Organização e seleção de textos por Manoel Barros da Motta. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. O filósofo mascarado. *Le Monde*, n. 10.945, suplemento dominical, 6 abr. 1980, p. 1-17. Entrevista concedida a Christian Delacampagne em janeiro de 1980. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1293228/mod_resource/content/1/O_Filosofo_Mascarado.pdf. Acesso em 30 jul 2017.

_____. O que é um autor? In: _____. *Ditos & Escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. V. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

_____. Loucura e cultura. In: _____. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 49-68.

GENRO FILHO, Adelmo. *O Segredo da Pirâmide: Para uma teoria marxista do jornalismo*. Porto Alegre: Tchê!, 1987

HALL, Stuart, *et al.* A produção social das notícias: o mugging nos Media. In: TRAQUINA, N. (org). *Jornalismo: questões, teoria e estórias*. Lisboa: Vega, 1993. p. 224-248.

HOLOCAUSTO brasileiro. Direção: Armando Mendz e Daniela Arbex. Produção: Alessandro Arbex, Daniela Arbex, Maria Ângela de Jesus, Paula Belchior, Patrícia de Carvalho e Roberto Rios. Roteiro: Daniela Arbex. Montagem: Fábio Cabral. Vagalume Filmes e Brasil Distribution, LCC, 2016. Online (130 min), plataforma Youtube. Baseado no livro “Holocausto Brasileiro”, de Daniela Arbex. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y6yxGzlXRVg> Acesso em: 25 jul 2017.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *The Elements of Journalism: What Newspeople Should Know and the Public Should Expect*. Nova York: Three Rivers Press, 2014.

KRAMER, Mark. Breakable rules for literary journalists. *Nieman Storyboard: Nieman Foundation at Harvard University*. 1º de janeiro de 1995. Disponível em: <http://niemanstoryboard.org/stories/breakable-rules-for-literary-journalists/>. Acessos em: 21, 22, 24 e 29 de julho.

LEMOS, André. Nova esfera Conversacional. In: KÜNSCH, Dimas A. et al. *Esfera pública, redes e jornalismo*. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2009. p. 9-30. Disponível em: http://docs11.minhateca.com.br/127380831_BR_0_0_Nova-Esfera-Conversacional-Andre-Lemos.pdf Acesso em: 02 dez 2017.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LISPECTOR, CLARICE. *A hora da estrela*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LODGE, David. The secret of Nabokov's sexual style. *The Guardian*. 7 jun 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/jun/07/nabokov-lolita-writing-sex-triumph-style> Acesso em 15 dez 2017.

MACIEL, Alexandre. Desafiando a Metáfora do Espelho: Livro-Reportagem, Intersubjetividade e Compromisso Social. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2016. p.01-16.

MAINGUENEAU, Dominique. Problemas de ethos. In: _____. *Cenas da Enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 55-73

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 115-132.

MARTINEZ, Mônica. *Jornalismo Literário: tradição e inovação*. Série Jornalismo a Rigor. v. 10. Florianópolis: Insular, 2016.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo, Ática, 1990.

MEDITSCH, Eduardo. Jornalismo e construção social do acontecimento. In: BENETTI, Márcia; FONSECA, Virgínia P. S (orgs). *Jornalismo e acontecimento: mapeamentos críticos*. Florianópolis: Insular, 2010, p. 19-42.

MIELNICZUK, Luciana. Hiperlink, link e paratexto. In: _____. *Jornalismo na web: uma contribuição para o estudo do formato da notícia na escrita hipertextual*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2003, p. 94-107.

MORAES, Fabiana. Literatura, games e teatro: o jornalismo cada vez mais próximo da arte. In: _____. *O jornalismo no Brasil em 2017: Jornalismo e estética. Plataforma Medium*. 06 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://jornalismomonobrasilem2017.com/literatura-games-e-teatro-o-jornalismo-cada-vez-mais-pr%C3%B3ximo-da-arte-73f5c3d74792>. Acessos em 02 e 08 de agosto.

_____. *O nascimento de Joicy: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015.

MORETZSOHN, Sylvia. *Pensando contra os fatos: jornalismo e cotidiano: do senso comum ao senso crítico*. Rio de Janeiro: Revan, 2015.

POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

RANDOM, Michel. *O pensamento transdisciplinar e o real*. São Paulo: Triom, 2000. 244p. Entrevista com Roberto Juarroz.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. 1 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira. Os estudos do discurso e nossas heranças: Bakhtin, Pêcheux e Foucault. *Estudos Linguísticos*, n. XXXV, p. 181-190, 2006. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/vmos.pdf>>. Acesso em: 13 dez 2017.

SIMAS, Vanessa França; PRADO, Guilherme do Val Toledo; DOMINGO, Jesús. Dimensões de consciência possíveis na pesquisa e na escrita narrativa sobre si – uma perspectiva bakhtiniana. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 13, p. 113-131, Jan./Abr 2018. Disponível em: <http://docplayer.com.br/69195669-Universidade-estadual-de-campinas-unicamp-campinas-sao-paulo-brasil.html> Acesso em: 09 set 2017.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são*. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

_____. *Teorias do Jornalismo* : a tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2008.

TRIBUNA de Minas. Boate Kiss é tema de próximo livro de Daniela Arbex. 01 dez 2017. Juiz de Fora, Minas Gerais. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/01-12-2017/boate-kiss-e-tema-de-proximo-livro-de-daniela-arbex.html> Acessos em: 14 e 15 dez 2017.

TRILHA de Letras. TV Brasil. Direção: Emília Ferraz. Apresentação: Raphael Gomes. 14 dez 2017. Online (25min), Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/tvbrasil/videos/10156334135457985/> Acessos em 14, 15 e 17 dez 2017.

TUCHMAN, Gaye. *La producción de la noticia*: estudio sobre la construcción da realidade. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A., 1983.

US Magazine. Jay-Z: Listening to Beyonce's 'Lemonade' Album Was 'Very, Very Uncomfortable'. 29 nov 2017, Califórnia, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.usmagazine.com/celebrity-news/news/jay-z-listening-to-beyonces-lemonade-was-very-uncomfortable/> Acesso em 12 dez 2017.

VIANA, Natália. São Gabriel e seus demônios. *Agência Pública*. 15 maio de 2015. São Paulo, Brasil. Disponível em: < <http://apublica.org/2015/05/sao-gabriel-e-seus-demonios/>> Acessos em: 05, 06, 07, 14 ago e 01 e 02 set 2017.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora Senac, 2000.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.