

---

## **A ficção documental em “A guerra não tem rosto de mulher”: um diálogo entre Jornalismo Literário e as noções de Estética de Jacques Rancière<sup>1</sup>**

Raphael Domingos DE ÁVILA<sup>2</sup>

Nilson ALVARENGA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### **RESUMO**

Este trabalho foi realizado a partir das discussões do “Dissensos”, módulo de estudos em Estética, Política e Comunicação do PET Facom – UFJF, coordenado pelo Prof. Dr. Nilson Alvarenga. Trata-se de um ensaio sobre a ficção no texto documental de “A guerra não tem rosto de mulher”, a partir das noções de Estética de Jacques Rancière. Com isso, busca-se indicar um diálogo entre Comunicação e Estética, indo de acordo com as tendências de estudos multidisciplinares no Jornalismo Literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética; Jornalismo Literário; Jacques Rancière; Literatura russa

### **1- Introdução**

Para a jornalista bielorrussa Svetlana Aleksievitch, quando se fala da Segunda Guerra Mundial em seu país, ao menos duas guerras estão em jogo. Uma é a guerra que está nos livros, uma história contada pelos homens. A outra é a guerra não registrada, as histórias pessoais contadas nas vilas e nas ruas; uma guerra acima de tudo “feminina”, transmitida pelas mulheres que ficaram e que não participaram da guerra “masculina”. Em “A guerra não tem rosto de mulher”, Aleksievitch (2016) registra os relatos de mulheres que estiveram na linha de frente do Exército Vermelho e que por muito tempo ficaram caladas. Mais do que realizar uma revisão histórica sobre a participação das mulheres nos campos de batalha, a autora reconta a História a partir de um outro olhar, em que importa mais a vida interior durante a guerra do que os acontecimentos históricos em si.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 9º semestre do Curso de Jornalismo da Facom-UFJF. E-mail: raphael\_domingos.a@outlook.com

<sup>3</sup> Orientador deste trabalho. Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, professor adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: nilsona@terra.com.br

---

Aleksiévitch não opõe as guerras “masculina” e “feminina” pela participação de homens em certos eventos e de mulheres em outros, mas pelas maneiras de entender e de falar esses eventos: enquanto a guerra masculina trata dos grandes feitos e está registrada em documentos, a feminina trata das experiências pessoais e está na oralidade. O desafio de Aleksiévitch era o de criar uma forma que preservasse a multiplicidade de vozes, ao mesmo tempo que criasse uma ideia de unidade em seu livro. A partir disso surge o estilo inconfundível da escritora, baseado nos testemunhos colhidos – com a realização de entrevistas em profundidade, transcrição e estratégias de organização dos numerosos relatos – e na pontualidade da interferência textual em meio ao emaranhado de vozes que compõe os seus livros.

Seu intenso trabalho de apuração, seleção e estruturação dos relatos garantiram-lhe o Prêmio Nobel de Literatura de 2015, sendo a primeira autora com uma obra voltada ao Jornalismo Literário a receber a honraria. Apesar de pouco “escrever”, no sentido da escrita criativa, o estilo de Aleksiévitch aponta para uma tendência dos estudos em Jornalismo Literário: a multidisciplinaridade. Como afirma o pesquisador Edvaldo Pereira Lima, a autora realiza “a incorporação de recursos de captação ou de tecnologia narrativa que procedem de áreas como a sociologia – o recurso da observação participante – e da literatura de ficção – o fluxo de consciência”. (LIMA, 2016, p.4).

Quando fala-se em Jornalismo Literário logo é lembrado o movimento estadunidense *New Journalism* e as consagradas reportagens de autores como Guy Talese, Tom Wolfe e Truman Capote lançadas a partir do final dos anos 1950. No entanto, o que hoje se identifica como Jornalismo Literário já era produzido e lido muitos anos antes em diferentes países. Segundo Lima (2016), a origem da modalidade ocorre de maneira paralela à criação do formato moderno do jornalismo na segunda metade do século XIX, de forma que os jornalismo convencional e literário sempre tiveram uma relação de coexistência, mesmo que esse segundo nunca tenha ocupado posição de destaque na imprensa tradicional. Há teóricos que vão além, e apontam como a sua origem a origem mesma da narrativa no ocidente, inaugurada pela mesma união entre os objetivos informativos e lúdicos que reconhecemos na modalidade em sua forma moderna (CASTRO, 2010).

Apesar do *New Journalism* não ter sido o responsável por fundar as práticas jornalísticas literárias, o movimento representou uma primeira conceitualização para a

---

modalidade. O livro “O Novo Jornalismo”, de Tom Wolfe (1998), tornou-se uma obra emblemática nesse sentido ao apresentar, pela primeira vez, uma categorização e unidade para a prática. Wolfe foca bastante nas questões técnicas e temáticas do texto em sua proposta conceitual, buscando localizar o *new journalism* como sucessor do realismo social do século XIX no cânone literário. O livro de Wolfe foi um início importante para o surgimento das primeiras teorizações sobre a modalidade. Entre elas, as do livro *Literary Journalism*, de 1995, trabalho pioneiro dos pesquisadores Mark Kramer e Normam Sims, responsável pela entrada do Jornalismo Literário nas pesquisas acadêmicas (LIMA, 2016).

O livro de Kramer e Sims foi essencial para a formação de uma geração de pesquisadores que se tornariam referência para área. É o caso de John Bak, que viria a se tornar o fundador da Associação Internacional de Estudos em Jornalismo Literário (IALJS) em 2006. A associação foi fundamental para a internacionalização e a maturação da modalidade como campo de estudo específico, ao propor uma abordagem multidisciplinar e plural, destacando pesquisas e objetos de diferentes países, de forma a “se afastar da tendência mal informada, em círculos acadêmicos, de que o Jornalismo Literário se resume ao *new journalism* e de que se trata de um fenômeno exclusivamente norte-americano” (LIMA, 2016, p.5).

Hoje, apesar de se tratar de um campo recente e ainda em construção, a pluralidade e a abordagem multidisciplinar defendida pela IALJS se tornaram tendências investigativas para os estudos de Jornalismo Literário. Visto a diversidade de contextos da prática e da pesquisa na área realizada em todo o mundo, nota-se a inclinação dos estudos atuais em ultrapassarem à investigação sobre a interface textual e os seus métodos específicos de análise. Dessa forma, mais do que abordar as diferenças textuais entre os jornalismo literário e convencional, esses estudos buscam entender a série de implicações que a modalidade traz para a prática jornalística como um todo, como a formação do profissional, as questões de mercado e visibilidade, as técnicas avançadas de apuração, entre outras.

Lima, um dos pesquisadores pioneiros para os estudos na modalidade no Brasil, produzindo desde os anos 1990 trabalhos essenciais para a pesquisa na área, apresentou uma interessante perspectiva multidisciplinar em sua proposta conceitual de Jornalismo Literário Avançado (2013). Com o desenvolvimento consistente do Jornalismo Literário na área acadêmica e como modalidade diferenciada da prática jornalística, Lima propõe

expandir as pesquisas e refletir sobre as mudanças na prática sob condições contextuais do Século XXI. Para isso, adota-se a visão da complexidade, “tal qual definida por Edgar Morin” (LIMA, 2013, p73), analisando o Jornalismo Literário sempre a partir de uma visão sistemática que distribui “crenças, valores, modelos de conhecimento pertencentes ao universo individual de cada autor, ao seu campo de prática profissional, à sociedade de sua época e lugar [...]” (LIMA, 2013, p.69). Isso significa que, opondo-se aos padrões de objetividade do jornalismo convencional, que busca a compreensão da realidade a partir de uma visão analítica sobre os fatos isolados, o Jornalismo Literário considera cada situação a partir do conjunto sistêmico ao qual se integra, buscando em diferentes áreas do saber as chaves de interpretação dessa realidade multifacetada.

A pesquisadora Mônica Martinez cita como exemplos de relações multidisciplinares o uso “de técnicas imersivas como a observação participante” vindas da Sociologia, e também a contribuição da Psicologia para entender “os fatores psíquicos que movem de forma consciente ou inconsciente o indivíduo e os grupos sociais” (MARTINEZ, 2017, p.30). Os dados apurados a partir desses métodos “são redigidos com técnicas provenientes da literatura com o objetivo de criar um relato não-ficcional envolvente, que permita a compreensão aprofundada do tema” (2012, p.120). Ainda segundo a autora, o que permite “ultrapassar a camada superficial do real” é justamente “este conjunto de arcabouços conceituais, técnicos, estéticos e éticos” (2017, p.30).

Isso revela uma dupla função específica do arcabouço estético do Jornalismo Literário, segundo essas leituras: a primeira é tornar o texto mais prazeroso ao adotar técnicas vindas da literatura; já a segunda diz respeito à potencialidade do texto literário em alcançar outros níveis de interpretação da realidade, algo que Wolfé já defendia ao citar o uso de técnicas narrativas consagradas, como os casos do fluxo de consciência e a mudança de perspectiva de narradores, como formas de aprofundamento no psicológico de suas personagens/fontes. Mas como pensar nesse arcabouço estéticos no caso do estilo de Aleksiévitich, uma autora que não utiliza técnicas clássicas de narração?

Busca-se neste trabalho investir na abordagem multidisciplinar dos estudos de Jornalismo Literário através de um diálogo entre Comunicação e Estética. Isso não representa dar um passo atrás e adotar métodos específicos que isolam a literatura de todo o contexto que envolve o Jornalismo Literário. Antes pelo contrário: sugere-se que

---

a Estética, como área do saber, assim como a História, a Psicologia ou a Sociologia, pode ajudar a compor a visão sistêmica do real que caracteriza a modalidade. Para isso, adota-se as noções de Estética e Política do filósofo Jacques Rancière, noções estas diferentes da teoria de Estética corrente, que se limita a compreender os objetos artísticos a partir de conceitos fechados do belo e do apazível, o que é justamente o que os estudos multidisciplinares buscam se afastar. Para Rancière, a Estética diz respeito sim às formas de identificação da arte, mas ultrapassa em muito as fronteiras desse campo, envolvendo os diversos modos de experimentar o mundo sensível (RANCIÈRE, 2011).

Na próxima seção, serão apresentadas algumas noções de Estética segundo Rancière, para em seguida apresentar conceitos específicos que permita a compreensão do estilo incomum de Aleksievitch como ficção, a partir da visão ampla de ficção segundo a Estética/Política rancieriana.

## **2. Estética e Jornalismo Literário: uma sugestão de estudo multidisciplinar**

Para Jacques Rancière, a Estética não é definida como o conjunto de conceitos filosóficos sobre as qualidades internas dos produtos artísticos, tampouco como a teoria geral das sensibilidades e do apazível, mas como um regime específico do sensível, o que envolve, por óbvio, as práticas artísticas, mas também todas as práticas de uma comunidade (RANCIÈRE, 2011).

Essa relação ocorre de maneira paradoxal segundo o pensamento do filósofo: as maneiras de fazer da arte são, ao mesmo tempo, iguais e diferentes às maneiras de fazer da vida cotidiana, são atividades comuns a quaisquer outras enquanto experiências sensíveis, mas distribuídas em lugares específicos de visibilidade, em categorias que definem o que é ou não arte. A essa distribuição das sensibilidades, na qual se distinguem os produtos artísticos, o autor chama de partilha do sensível:

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

---

Dessa forma, para o autor, a arte “existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permite conferir especificidade às suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (2011, p.3). Em outras palavras, por mais que a experiência artística ultrapasse os conceitos da Estética, a arte só pode ser identificada através desses conceitos. No entanto, esses conceitos ultrapassam o campo da arte e envolvem os regimes de percepção de todo um mundo sensível ao redor.

Nesse sentido, Rancière (2009) distingue três grandes regimes de identificação da arte na tradição ocidental. São eles os regimes ético, representacional e estético das artes. O autor chama de regime ético os padrões de identificação da arte surgidos a partir das suspeitas de Platão. Nesse regime não há arte, mas imagens, “seres” que levantam uma dupla questão sobre suas formas de apreciação: quanto à sua origem e quanto ao seu destino. O que está em jogo na origem da imagem é seu teor de verdade, isto é, a semelhança da imagem em relação ao seu modelo. Já sobre o destino das imagens, a questão é sobre a virtuosidade de seus usos: na visão platônica, as imagens têm a função de instruir os comportamentos éticos ideais em um possível espectador.

Identificar as artes enquanto imagens só é possível por padrões de inteligibilidade que entendem a comunidade como um meio estável, assim como propõe Platão em sua “República” (RANCIÈRE, 2011). A “arte” verdadeira para Platão não são meros simulacros que imitam a aparência, mas imitações de modelos com fins específicos de educar espectadores cidadãos quantos às suas ocupações específicas na cidade. Em suma, o regime ético identifica as artes pela sua utilidade, concomitante com a ideia de uma sociedade em que cada indivíduo tem o seu “papel” a cumprir.

Já o regime representacional surge a partir do princípio da verossimilhança proposto por Aristóteles em sua “Poética”. Esse princípio não diz respeito ao grau de semelhança entre o poema e a realidade que ele imita, mas a normas específicas de consistência interna da obra de arte. Em outras palavras, diferente do regime ético, em que a obra de arte era definida pelo seu valor de verdade ou pela sua utilidade, no regime representacional esse valor está na harmonia interna dos produtos artísticos, baseado no encadeamento das ações do poema em causas e efeitos. Assim, a fortuna ou os infortúnios do herói trágico não são mais determinações de uma vontade divina, mas a consequência de seus erros e acertos. Esse regime é o responsável por autonomizar o campo das artes, ao estabelecer uma lógica interna que isola as práticas artísticas,

---

“dissociando-as dos ditames éticos sobre as suas verdades e seus efeitos morais” (RANCIÈRE, 2011, p.4).

A poética clássica é um encadeamento lógico baseado na ação. Mas pergunta-se: em uma comunidade, quem são as pessoas que agem? Como ressalta Rancière (2021), por mais que tende-se a pensar que todas as pessoas fazem ações de certa forma, o contrário é o verdadeiro: a grande parte dos indivíduos não age, no sentido aristotélico do termo, mas apenas “produz objetos ou filhos, executa ordens ou presta serviços e recomeça no dia seguinte aquilo que fez na véspera” (RANCIÈRE, 2021, p.9). No máximo, a “Poética” destina a Comédia como o campo dos pequenos acontecimentos da vida cotidiana, definida por Aristóteles como “a imitação de homens inferiores” (apud. SUASSUNA, 2018, p.56) e entendida como uma arte menor do que a Tragédia. As hierarquias da “Poética” entre o belo e o feio, a ação superior à descrição e entre temas mais ou menos dignos de serem representados refletem a visão de um mundo ordenado por essa mesma lógica que confere o lugar de visibilidade daqueles que agem e de invisibilidade aos que apenas reproduzem.

Já no regime estético das artes, “a hierarquia de temas e de gêneros cai por terra” (RANCIÈRE, 2011, p.4). Rancière cita como exemplo expressivo dessa mudança de percepção as “Lições de Estética” de Friedrich Hegel, mais precisamente seus comentários sobre duas pinturas do espanhol Murillo em que são retratadas as atividades cotidianas de garotos pedintes. Uma leitura de acordo com o regime representacional desprezaria essas pinturas de gênero em uma hierarquia entre os temas da arte erudita e da arte popular. Mas “Hegel elogia a indolência e a ociosidade dos jovens mendigos, qualidades que, no seu entender, os aproximam dos deuses do Olimpo representados pelos escultores gregos da antiguidade” (RANCIÈRE, 2011, p.5). Essa inversão da lógica representacional acontece por Hegel ter podido contemplar os quadros em um museu, “um espaço neutro onde as obras surgem isoladas dos seus destinos e das hierarquias às quais estavam submetidas quando adornavam os palácios dos príncipes ou lustravam os dogmas da religião” (2011, p.5). Dessa forma, segundo esse regime, a arte passa a ser percebida, ao mesmo tempo, como algo comum e específico: comum porque a lógica que separava as maneiras de fazer da arte e da vida cotidiana é desfeita; específica porque a arte é automatizada por estar em certos espaços de visibilidade, como os museus.

---

Se as hierarquias do poema clássico refletem as hierarquias de uma comunidade estável, onde cada coisa está em seu devido lugar, a “revolução estética” embaralha essas ordens, que não são apenas as ordens entre os temas da arte erudita ou popular, ou entre ficção e realidade, no que tange, portanto, ao campo específico das artes: o que está em jogo é uma repartilha de um mundo sensível não mais ditado por essas hierarquias, onde o invisível pode se tornar visível, o silenciado pode se tornar audível, os destinados apenas a reprodução se tornam atores, as maneiras de fazer da arte encontram as da vida prosaica (RANCIÈRE, 2009).

Apresentadas essas noções, retoma-se a discussão sobre o Jornalismo Literário a partir da seguinte questão: com base nesses conceitos, como os estudos na área identificam a interface literária da modalidade? Trazendo as formulações de Wolfe, para o autor o *New Journalism* é definido como uma produção jornalística alternativa que utiliza técnicas literárias vindas do realismo. Wolfe até mesmo mapeia quais são essas técnicas: “a construção cena a cena; o uso de diálogos; os símbolos de status de vida e o ponto de vista flexível” (MARTINEZ, 2017, p.29). Para o autor, o uso dessas técnicas implica em duas questões: a possibilidade de aprofundamento nos relatos; e a criação de um relato jornalístico “artístico” que seja lido como literatura.

Ora, pensar nessa primeira questão não implica em valorar o texto pela sua função de representar a realidade de maneira mais adequada ou “aprofundada”? Dizendo de maneira rancieriana, essa é uma forma de identificar a literatura pela sua utilidade, assim como determina o regime ético. Sobre a segunda questão, a analogia fica ainda mais evidente: criar um texto jornalístico para ser lido como literário remete a ideia de que há claras distinções das maneiras de fazer específicas da literatura, como determina o regime representacional. Essa analogia se reforça pelas qualidades que Wolfe busca na literatura realista: a descrição cena a cena, baseada em ações e suas consequências, por exemplo. É claro que dessas formulações iniciais até os estudos recentes de Jornalismo Literário muita coisa mudou, as definições sistemáticas fechadas nas qualidades textuais deram lugar aos estudos multidisciplinares. No entanto, em relação a identificação da interface literária não há tantas diferenças entre essas perspectivas. Martinez, como citado anteriormente, define o objetivo do aparato técnico literário o de “criar um relato não-ficcional envolvente, que permita a compreensão aprofundada do tema” (MARTINEZ, 2012, p.120), algo muito parecido com o que afirmava Wolfe.

---

Dito isso, o que busca-se nesse diálogo sugerido com a Estética de Rancière é oferecer possibilidades de pensar a interface textual do Jornalismo Literário de forma a ultrapassar essa camada do útil (regime ético) ou da identificação dos mecanismos internos do texto (regime representacional). Para expor essa ideia de maneira mais clara, apresenta-se na próxima seção conceitos específicos sobre a ficção para pensar no estilo de “A guerra não tem rosto de mulher”. Por fim, busca-se com isso propor uma análise da interface textual do Jornalismo Literário à luz do regime estético, o que implica pensar a forma literária sempre em relação às distribuições vigentes dos discursos e das maneiras de percepção.

### **3- A ficção documental em “A guerra não tem rosto de mulher”**

Diferente do que se imagina, as histórias da participação feminina soviética na Segunda Guerra não estão escondidas. Como afirma Aleksievitch (2016), essas são as histórias que ela mesma ouvia desde criança por toda parte em sua própria comunidade. No entanto, são relatos dispersos, sem conexão entre si, que contam fatos diferentes dos fatos contados pelos livros. Visto a abundância dessas histórias, a proposta de Aleksievitch não é a de buscar e conservar uma memória, mas de criá-la de fato, como ilustra a autora na seguinte metáfora:

“Dizem: ah, mas memórias não são nem história, nem literatura. É só a vida, cheia de lixo e sem a limpeza feita pelas mãos do artista. Nosso cotidiano está repleto da matéria-prima da fala. Esses tijolos estão espalhados por todo lado. Mas os tijolos ainda não são o templo!” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.18).

Segundo Rancière, uma memória não é a coleção de lembranças da consciência, mas “um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (RANCIÈRE, 2010, p.179). Isso quer dizer que, ao contrário do que se pensa corriqueiramente, a memória não depende da abundância ou escassez de informações, mas sim das maneiras como essas informações se relacionam, dos elos construídos entre os fatos dispersos de modo a lhes conferir um sentido. Em outras palavras, a memória só existe pela ficção, tal qual é definida pelo filósofo: formas materiais de inteligibilidade dos dados da realidade.

Apesar da oposição entre ficção e realidade parecer um saber implícito, segundo Rancière, essa separação na verdade tem uma origem específica: a “Poética” de

---

Aristóteles, responsável, como visto anteriormente, por isolar as práticas da ficção das práticas comuns. No entanto, como aponta o filósofo, retornar à base teórica dessa separação revela certa distorção do que era proposto por Aristóteles. De fato, na “Poética” há uma clara distinção entre a realidade e a ficção, o poema e a história. No entanto, essa oposição nada tem a ver com verdade ou invenção, mas com uma distinção entre a coordenação de atos na ficção, seguindo uma lógica de causa e efeito, e a falta de coordenação na realidade empírica, em que os atos se sucedem ao acaso. Essa distinção entre a ordem da ficção e o caos da realidade revela a relação intrínseca que existe entre ficção e racionalização.

Seguindo essa ideia, ficção não é sinônimo de invenção, “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2009, p.53). Isso significa que a ficção não abrange somente as histórias de “faz de conta”, mas todas as formas de organização que permitem que os dados da história sejam escritos, pensados e compreendidos. Em última instância, segundo essa lógica, a aplicação da ficção serve a qualquer situação em que se queira enunciar uma relação causal entre ações, seja em um romance, um livro de história ou uma notícia no jornal. É nesse sentido que pode-se falar de ficção documental, ou do texto documental como gênero de ficção. Quando Aleksiévitich aponta para uma oposição comum entre as memórias de um lado, “cheia de lixo e sem a limpeza feita pelas mãos do artista” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.18), e a história e a literatura de outro, o que se opõe na verdade é a presença ou não de uma lógica de ordenação de eventos. Uma lógica capaz de tornar os tijolos espalhados templo.

Retornando o que foi dito anteriormente sobre o regime representacional, a lógica causal da “Poética”, baseada em ações, estabelece invariavelmente uma seleção de temas e personagens: são representados somente aqueles que agem e somente os feitos que geram uma consequência. Expandindo essa lógica da ordem do poema para as maneiras de racionalização da realidade, a ficção clássica é a forma da história oficial, que reforça a lógica entre causa e efeito e as hierarquias que dividem os grandes acontecimentos e personagens e as histórias e personagens banais entre espaços de visibilidade diferentes. Essa lógica normativa não ignora a existência desses pequenos acontecimentos, mas organiza os lugares de cada coisa com base em uma mesma hierarquia. Para Rancière, a ficção é “uma questão de distribuição dos lugares” (RANCIÈRE, 2009, p.17), aquilo que estabelece o lugar de evidência de cada

---

acontecimento e de cada personagem e sua função específica nessa grande lógica que confere unidade a esses dados dispersos da história.

É essa lógica que divide as experiências de Aleksievitch com as histórias da guerra entre aquilo que ela percebe e aquilo que foi ensinada. De um lado, havia a história oficial ensinada nas escolas, registrada nos livros, documentos e monumentos, uma história homogênea e causal, em que os grandes acontecimentos (os conflitos, os momentos chave da história) são realizados pelos grandes personagens (generais, governantes do passado); do outro, histórias dispersas contadas por qualquer um, mas não registradas, histórias dos pequenos feitos que não geraram consequências para uma história maior, os relatos das participações discretas que a própria Aleksievitch sempre ouvia, mesmo percebendo que eles não se encaixavam bem com a história segundo os discursos oficiais. A busca da autora não é somente das participações na guerra de que ninguém notou, mas acima de tudo de uma relação entre essas histórias espalhadas de forma a dissolver o que separa aquilo que ela percebe e aquilo que ela sabe sobre os fatos, uma relação capaz de tornar essas histórias pensáveis.

No contexto do livro de Aleksievitch, é clara a distinção entre o lugar daqueles que agem na história e daqueles que apenas “sofrem a história”, que são apenas testemunhas dos acontecimentos, e a necessidade de interferir nessa lógica, como assinala a autora: “mas as pessoas que contavam não eram apenas testemunhas, menos que tudo testemunhas: eram atores e criadores” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.18). Somente buscar as histórias anônimas não lhe conferem visibilidade, como percebe Aleksievitch: é preciso tornar as testemunhas atrizes. Para isso não basta apenas buscar e registrar os relatos da forma como eles surgem, tampouco ordená-los cronologicamente segundo uma lógica causal, o que confere na mesma medida a invisibilidade dessas memórias. É preciso, sim, investir em uma outra forma de ficção, uma forma capaz de repartilhar os lugares estabelecidos pela ficção vigente.

É isso que está em jogo com a definição de Rancière de Estética/Política: como as formas materiais dos produtos artísticos estão relacionadas com as maneiras de perceber um mundo sensível. Voltando a questão dos regimes de interpretação, o que torna possível a proposta de Aleksievitch é antes a mudança de percepção da era moderna, responsável por dissolver os limites que separam a ficção e a realidade, os grandes acontecimentos e os acontecimentos banais. Essa mudança ocorre pelo que Rancière chama de regime estético.

---

A poética romântica é a forma desse novo regime de percepção. Como afirma Rancièrre, à poética clássica “da ação, do personagem e do discurso, a era romântica opôs uma poética dos signos” (RANCIÈRE, 2010, p.181). O que dá sentido a uma história não é mais uma lógica que estabelece o lugar de cada ação em um encadeamento causal, mas o “poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos” (2010, p.181) que compõe uma obra. Se a razão ficcional clássica é baseada na seleção e ordenação segundo necessidades e verossimilhança, e cada personagem e acontecimento só é entendido pela sua função nessa ordem, na ficção da era romântica cada elemento tem uma potência de sentido inerente a si, livre de funcionalidades.

Em suma, essa outra ficção é a responsável pela ruptura da lógica causal que estabelecia o lugar para cada coisa e pessoa na ordem representacional. Trazendo essa noção ao projeto de Aleksiévitich, é nesse sentido que as testemunhas tornam-se atores e criadores: não há mais distinção entre aqueles que agem e aqueles que sofrem a história, tampouco entre os grandes e pequenos acontecimentos, nessa nova ficção tudo e todos possuem o mesmo valor e estatuto, e podem se tornar história segundo qualquer lógica – tudo pode se tornar literatura. Com a dissolução da lógica clássica dissolvem-se também as fronteiras entre ficção e realidade: a realidade inscreve-se na ficção através dos vestígios do real – a presença dos objetos mudos, dos feitos banais e das vozes anônimas não mais determinadas por hierarquias (RANCIÈRE, 2010). Mas os tijolos ainda não são o templo, e a ficção inscreve-se na realidade como uma combinação de rastros (2009) responsável pela criação de inúmeros sentidos conforme a variedade de arranjos possíveis.

Sendo assim, por analogia, “A guerra não tem rosto de mulher” remete de certa forma ao poema romântico, “que pretende levar a uma potência superior uma poeticidade já presente na vida da linguagem, o espírito de uma comunidade ou mesmo as dobras e estrias da matéria mineral” (RANCIÈRE, 2010, p.182). Na obra de Aleksiévitich, as “vozes” são esses signos mudos, cada testemunho tem um sentido independente, mas também um potencial de multiplicação de sentidos conforme articulados com outros testemunhos. A questão da ficção romântica é o de fazer com que os signos mudos revelem por si próprios os seus significados, ao mesmo tempo que sabe-se que os signos precisam de um certo arranjo para serem pensados. Assim também é o livro de Aleksiévitich: o desafio da escritora foi encontrar uma forma de preservar as memórias particulares e, a partir do particular, criar uma memória (no

---

sentido de memorial, de templo). Sendo assim, surge o estilo da escritora, que aqui funciona como uma regente dessas vozes: pouco interferindo textualmente, Aleksievitch apresenta forte investida ficcional através da organização dos relatos, criando sentidos inesperados através de choques e contrastes, aproximações e distanciamentos, semelhanças e dessemelhanças.

Entrando na estrutura do livro, pode-se dividi-lo em três momentos. No primeiro, um capítulo de introdução apresenta dados históricos sobre a participação de mulheres nas guerras da humanidade; esse capítulo parte dos discursos da historiografia oficial. No segundo momento, em mais um capítulo, a autora adiciona o diário que escreveu durante a produção do livro, em que contextualiza o tema e faz um relato pessoal sobre o processo. Por fim, há os relatos das testemunhas, que se estendem pelo restante dos capítulos e que podem ser divididos em duas estruturas gerais: em uma delas, os capítulos são construídos a partir de uma ou duas testemunhas, em que a autora registra relatos completos sob o recorte de um tema; no outro, os capítulos são construídos pelo que Aleksievitch denomina de “coro”, em que ela “recolhe trechos de conversas com diversas pessoas e os organiza como um grande relato único” (MARCHETTO, 2018, p.9)

É no “coro” que a autora mais interfere nos relatos, apesar de serem os momentos em que menos interfere textualmente, em que menos “escreve” – somente em uma breve introdução e uma conclusão, quando muito. Não há uma ordem linear ou cronológica, os relatos surgem sem uma ordem aparente. No entanto, é possível observar padrões de organização empregados por Aleksievitch.

Cada capítulo tem um tema específico que norteia os relatos, girando em torno sempre das relações humanas (o tema da feminilidade durante a guerra no capítulo “eram necessários soldados, mas também queríamos ser bonitas...”, ou do amor nos campos de batalha no capítulo “só olhar uma vez...”, por exemplo). Porém, os relatos não necessariamente concordam entre si, o que torna o tema dos capítulos algo mais como uma ideia geral que vai ganhando nuances pela heterogeneidade das histórias do que uma tese da autora comprovada pelas testemunhas.

Aleksievitch interfere nos relatos separando as entrevistas em diversos fragmentos, normalmente uma lembrança narrada pela testemunha. Em seguida, esses relatos são “montados”, em uma relação em que a sequência de dois relatos distintos revelam um terceiro significado. Além de postos em sequência, eles também são

divididos em subcapítulos (sempre com títulos alegóricos que dão contorno ao conjunto de histórias) que, por sua vez, também são subdivididos por tracejados ou espaços, criando dentro de um mesmo capítulo diversos blocos de sentido. Por fim, há a escolha dos títulos dos capítulos, sempre uma aspa colhida de algum dos relatos, uma fala que tem um sentido próprio dentro do contexto da história narrada, mas que também se torna uma espécie de metonímia para todos os outros relatos, dando-lhes unidade.

Dito isso, percebe-se que o estilo da regente Aleksievitch não rompe somente com os lugares de visibilidade para cada elemento dentro da história, mas também o lugar daquele que conta a história. Há um senso comum da função social do autor de “dar a voz” a personagens anônimos e marginalizados, mas essa ideia sugere uma posição de detentor da linguagem aos autores (aquele que age) e de passividade aos personagens anônimos, que contam a sua história sempre a partir do seu lugar estabelecido (aquele que reproduz), como consta na ordem da ficção clássica. O projeto de Aleksievitch é mais complexo do que isso: não basta encontrar essas vozes, é preciso embaralhar as posições em que estão através de uma forma que torne possível que o significado seja revelado pela própria voz.

É esse o sentido da escrita da autora: Aleksievitch é escritora pois produz ficção, produz repartilhas dos lugares estabelecidos. “A guerra não tem rosto de mulher” revela o potencial político da literatura, e também a sua urgência: “Construo templos a partir de nossos sentimentos... De nossos desejos, decepções. Sonhos. Daquilo que aconteceu, mas pode sumir”. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.18).

#### **4- Conclusão**

A proposta deste trabalho é o de esboçar arcabouços conceituais que possam contribuir com as pesquisas em Jornalismo Literário a partir das investigações sobre a interface textual da modalidade. Dessa forma, a intenção desta comunicação é mais propositiva do que conclusiva, e espera-se com isso ensaiar caminhos de interpretação.

Sendo assim, a partir das questões relacionadas ao livro “A guerra não tem rosto de mulher”, pode-se refletir sobre a Estética no Jornalismo Literário no geral: uma vez que o livro não apresenta técnicas literárias tradicionais, certas definições fechadas de Jornalismo Literário e de ficção não se aplicam à obra. Desse modo, a reflexão sobre o

objeto revela possibilidades de leitura da interface textual a partir das relações entre a forma literária e os regimes de sentido, como proposto por Rancière.

Por fim, se a ficção está relacionada com a distribuição dos lugares, sob essa perspectiva, convergir literatura com jornalismo, mais do que tornar reportagens mais atraentes, pode representar uma reconfiguração das maneiras de dizer e de experimentar cada área. Algo que pode gerar pesquisas futuras.

### Referências:

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BACK, John S. **Rumo a uma definição de jornalismo literário internacional**. Braz. journal. res., Brasília, Vol. 13 - N. 3 - Dezembro - 2017. p. 136-161.
- CASTRO, Gustavo. **Jornalismo Literário: uma introdução**. 1.ed. Brasília: Casa das musas, 2010.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **O jornalismo literário e a academia no Brasil: fragmentos de uma história**. Famecos, Porto Alegre, vol.23, n.supl., 2016.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Memória do futuro: Jornalismo Literário Avançado do Século XXI**. Inovcom, v.5, n.2, 2013, p.68-78.
- MARCHETTO, Arthur. **Vozes anônimas da União Soviética: O trajeto estilístico de Svetlana Aleksievitch**. 16º SBPJor. São Paulo, 2018.
- MARTINEZ, Monica; HELLER, Barbara. **A guerra não tem rosto de mulher: Svetlana Aleksievitch reescreve a Segunda Guerra Mundial**. E-compós, v. 23, jan–dez, 2020, p. 1–16.
- MARTINEZ, Monica. **Jornalismo Literário: revisão conceitual, histórica e novas perspectivas**. Intercom. São Paulo, v.40, n.3, p.21-36, set./dez. 2017.
- MARTINEZ, Monica. **O jornalismo literário e a mídia sonora: estudo sobre o programa Conte Sua História de São Paulo, da Rádio CBN**. *Líbero*, v.15, n.29, p.111–124, 2012 .
- RANCIÈRE, Jacques. **A ficção documental: Marker e a ficção da memória**. Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, N°21, dezembro de 2010.
- RANCIÈRE, Jacques **As margens da ficção**. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques **O que significa estética?**. Lisboa: KKYM, 2011.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 15.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.
- WOLFE, Tom. **El nuevo periodismo**. 7.ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.