

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA

FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

HELENA MANDARINO DORNELAS

RELATO JORNALÍSTICO DE GUERRA

**ESTUDO SOBRE O REFORÇO DE AUTORIA NA OBRA “A GUERRA NÃO TEM
ROSTO DE MULHER”**

BRASÍLIA

2022

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA

FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

RELATO JORNALÍSTICOS DE GUERRA

Estudo sobre o reforço de autoria na obra “A guerra não tem rosto de mulher”

Trabalho de Conclusão de Curso - TCC
apresentado como um dos requisitos para a
conclusão do curso de Jornalismo do
UniCEUB - Centro Universitário de Brasília,
sob orientação do Prof. Dr. Luiz Claudio
Ferreira.

Helena Mandarino Dornelas

BRASÍLIA

2022

HELENA MANDARINO DORNELAS

RELATO JORNALÍSTICOS DE GUERRA

Estudo sobre o reforço de autoria na obra “A guerra não tem rosto de mulher”

Trabalho de Conclusão de Curso - TCC
apresentado como um dos requisitos para a
conclusão do curso de Jornalismo do
UniCEUB - Centro Universitário de Brasília,
sob orientação do Prof. Dr. Luiz Claudio
Ferreira

Brasília, 7 de dezembro de 2022.

Banca examinadora

Professor Dr. Luiz Claudio Ferreira
Orientador

Professora Dra. Renata Bittencourt Carvalho
Examinadora

Professora Dra. **Katrine Tokarski Boaventura**
Examinadora

AGRADECIMENTOS

O livro “ guerra não tem rosto de mulher” chegou na minha estante em 2019. O livro que conta a histórias de mulheres que lutaram e passaram pelo inimaginável durante a guerra me tirou o sono. No época, no começo do curso de jornalismo, meu foco não era a autora ou a apuração, mas sim a luta feminina, que como mulher, jovem e feminista, me toca diretamente.

Agradeço ao professor Luiz Cláudio, que como orientador me ajudou a dar forma ao meu pensamento e me orientou não só neste trabalho mas ao longo do curso, que me mostrou um olhar humanizado no trabalho do jornalista. Agradeço aos mestres e doutores que compartilharam seus conhecimentos comigo durante a graduação. Agradeço a todas as professoras que tive durante essa fase de faculdade, são para mim exemplos de força.

Agradeço aos meus amigos, que me escutaram, ajudaram e me acalmaram nesse momento decisivo, em especial, Sofia, Duda, Geovanna, Maria Regina, Brenna, Mayra, Evellyn, Daniel, Arthur e John.

Agradeço especialmente a minha mãe, exemplo de mulher que me auxiliou em todo meu processo educacional e principalmente neste trabalho de conclusão, tanto me ouvindo, corrigindo, incentivando e acompanhando o meu processo de descoberta no jornalismo.

“Tudo é questão de despertar sua alma.”

(Gabriel Garcia Marques)

RESUMO

A pesquisa busca identificar o reforço de autoria e enunciação presente no livro “A guerra não tem rosto de mulher”, escrito pela jornalista ucraniana Svetlana Aleksievich, durante os capítulos do presente trabalho. Para essa finalidade serviram como embasamento as observações sobre narratividade e a questão do papel da autora. O trabalho traz em outro plano, as discussões preliminares sobre jornalismo literário e grande reportagem, polifonia e o papel da mulher na guerra. Entre as conclusões, a partir dos capítulos da obra analisados, foi verificado que a autora como ‘personagem’ da obra tem um papel fundamental para o entendimento da mensagem total do livro.

Palavras-chave: guerra, narratividade, mulheres, testemunho, autora, polifonia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1- A GRANDE-REPORTAGEM E O JORNALISMO LITERÁRIO.....	9
1.1 entrevista em profundidade no jornalismo.....	11
1.2 humanização do relato.....	12
2- NARRATIVIDADE	14
2.1 Narrativa e jornalismo.....	17
3. POLIFONIA.....	19
4. JORNALISMO DE GUERRA E A AUSÊNCIA DA QUESTÃO DE GÊNERO	24
4.1 a presença feminina na guerra	25
5. ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS.....	29
6. ANÁLISE	31
6.1. Capítulo 2 - “Não quero me lembrar...”	31
6.2. Capítulo 3 - “cresçam meninas... vocês ainda estão verdes”.....	32
6.3. Capítulo 4 - “Fui a única a voltar para minha mãe”.....	33
6.4. Releitura dos dados (Semelhanças e diferenças nas representações das reportagens).....	34
CONCLUSÃO	36
BIBLIOGRAFIA.....	36

INTRODUÇÃO

Desde a história antiga, o Ocidente tem o costume e a naturalização das narrativas de guerra, costumeiramente marcados pela violência e virilidade sob a perspectiva masculina. Com base já nos poucos relatos que abordam o ponto de vista feminino, a maior parte é na perspectiva de vítima, mesmo que de forma geral todos são vítimas na guerra. Mesmo assim, o livro de Svetlana Aleksievitch, *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), mostra um novo lugar de fala, o de soldadas mulheres ativas da Segunda Guerra Mundial.

Trata-se aqui de um estudo do campo do jornalismo, encarando a obra como um livro/grande reportagem, que traz centenas de histórias. No entanto, ao definir o livro como objeto de estudo, separamos uma particularidade: a presença constante da autora na narrativa. Dessa percepção, surgiu um problema de pesquisa: a subjetividade empregada nos textos interfere de que forma na informação? A partir disso, o principal objetivo deste trabalho é o de investigar como ocorre o que trataremos de reforço de enunciação e autoria no livro-reportagem *A guerra não tem rosto de mulher*.

Outras perguntas que surgiram têm relação se haveria um embate entre monofonia/polifonia personagem e autora? O presente trabalho, especificamente, também busca analisar o papel do livro no jornalismo de guerra, tradicionalmente protagonizado por homens.

A fim de viabilizar a pesquisa no tempo previsto para uma monografia de graduação, foram separados os capítulos 2, 3 e 4 sem levar em conta a temática ou característica do texto, mas como amostra de conveniência e cientes da limitação do estudo. O capítulo 1 foi propositalmente excluído por seguir um modelo diferente do resto do livro, por se tratar de um diário da autora.

Para essa análise, então, são avaliados os capítulos 2, 3 e 4 na obra vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2015, “O ser humano é maior que a guerra”, “Não quero me lembrar...” e “Cresçam meninas... Vocês ainda estão verdes..”. Durante os capítulos, trabalhamos para identificar os reforços de autoria com as ações de testemunho dos relatos da autora, que contextualiza a vida dessas mulheres e as situações descritas por elas em primeira pessoa.

As histórias dessas mulheres foram silenciadas ao longo dos anos, e a obra da jornalista ucraniana possibilita uma nova perspectiva e reflexão sobre a guerra dentro da União Russa Socialista Soviética (URSS). Nesse caso, possibilitando a reflexão sobre a história oficial dada nos livros de histórias, convencionalmente escritos e difundidos por homens.

Além de um novo cenário sobre a guerra, o que torna o livro de Aleksievitch tão singular são as marcantes experiências femininas no front. Durante a leitura, é impossível não se sensibilizar com o sofrimento das mulheres que ao estarem em combate parecem neutralizar e anular todas as particularidades da vivência feminina, como, mulheres que pararam de menstruar, mulheres que sofreram a difícil tarefa de ter de se acostumar a usar cuecas, mulheres que sangravam os pés por serem obrigadas a usar botas com numeração muito superior, mulheres que tinham seus cabelos raspados, mulheres vivendo sem o mínimo de condições de higiene e atacadas por pulgas e outros parasitas, e ao fim e ao cabo, mulheres que sofreram julgamento moral que partia daqueles que não viveram a guerra;

Eu ainda penso em uma coisa... Escute só. Quanto tempo durou a guerra? Quatro anos. É muito tempo... Não me lembro nem dos pássaros, nem das cores. Claro, isso tudo existia, mas não me lembro. É, pois é. Estranho, não? Será que havia filmes em cores na guerra? Nela, é tudo negro. Só o sangue tem outra cor, só o sangue é vermelho... (ALEKSIÉVITCH, 2016. p. 59)

Os testemunhos são tecidos pela memória e registados pela jornalista e assim, o livro em sua totalidade apresenta como produto final dois relatos: o das mulheres que sobreviveram à guerra, seus traumas e lembranças e o da busca da autora pelos relatos silenciados e quase inacessíveis que provocaram em Svetlana Aleksievitch uma reflexão diante da busca, apresentado em forma de diário.

A investigação de Aleksievitch se inicia em 1976 e possui encontros e desencontros com as sobreviventes, que são explicados pela autora, em uma forma de aproximar o leitor com as dificuldades sociais que aconteceram durante a busca. Em meio aos seus relatos em primeira pessoa, a autora apresenta de forma delicada e cuidadosa o seu encontro com estas mulheres, compreendendo que cada uma delas possui um modo particular de experimentar o passado através da narrativa.

A guerra não tem rosto de mulher é uma obra que tem como centralidade a perspectiva feminina, e aborda a desigualdade de gênero, não só presente no conflito na década de 1940 mas na possibilidade dessas mulheres compartilharem suas histórias. Por isso a autora não se ausenta do debate, indo além do seu papel de investigadora e jornalista mas como parte do reflexo dessas mulheres silenciadas.

As histórias de infância de Aleksievitch, em que mulheres contavam sobre o que havia ocorrido na guerra, se diferiam daquelas relatadas nos livros de histórias. Isso fica explícito por Svetlana. “Quem conta a guerra são as mulheres. Choram. Cantam, enquanto choram” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 10)

A obra então permitiria dar visibilidade àquelas que foram silenciadas. Os testemunhos são tecidos pela memória e as lembranças. A escritora, então, traduz seu esforço na tentativa de recuperar o olhar das mulheres sob um evento tão doloroso. Ao longo do diário, Aleksievitch explica também o motivo de ter interesse em buscar vozes femininas.

Nascida na Bielorrússia, a escritora teve contato direto na sua infância com mulheres que participaram da guerra. Os alemães invadiram a URSS em junho de 1941, e durante esse período quase um milhão de mulheres participaram do Exército Soviético, um dos (se não o maior) contingente feminino no período. Svetlana ainda apresenta como sua família vivenciou a guerra:

Em nossa família, meu avô ucraniano, pai da minha mãe, morreu no front, foi enterrado em algum lugar em terras húngaras; minha vó bielorrussa, mãe do meu pai, morreu de tifo entre os partisanos; de seus três filhos, dois serviram no exército e desapareceram nos primeiros meses de guerra, só um voltou. Meu pai. Onze parentes distantes, juntos com os filhos, foram queimados vivos pelos alemães – uns em sua casa, outros na igreja da vila. Em todas as famílias acontecia o mesmo. Em todas. (ALEKSIÉVITCH, 2016. p. 10)

A pesquisa está organizada em seis capítulos, para revisar os conceitos, como o de grande reportagem, narratividade, polifonia, jornalismo de guerra, e a metodologia. Já na análise, o foco será em como a jornalista participa da construção de um novo ponto de vista da guerra na URSS.

1. A GRANDE-REPORTAGEM E O JORNALISMO LITERÁRIO

Em função de que tratamos nesta pesquisa, a obra *A guerra não tem rosto de mulher* como uma série de grandes reportagens, entendemos ser importante a reflexão sobre do que se trata esse gênero jornalístico, a fim de compreender as estruturas.

A reportagem funciona como um elo entre a notícia e a literatura, e o livro-reportagem funciona como um símbolo dessa união.

Inicialmente, cabe uma distinção entre notícia e reportagem que autores como Medina (1988) indicam.

“Enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a grande reportagem abre o aqui num círculo amplo, reconstitui o já no antes e depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal ou menos presente. Através da contemplação de fatos que situam ou explicam o fato nuclear, através da pesquisa história de antecedentes ou através da busca do humano permanente no acontecimento imediato – a reportagem leva a um quadro interpretativo do fato” (MEDINA, 1988, p. 61)

O texto de Cremilda Medina indica, entre outras características, o caráter perene da grande reportagem. Ainda que estejamos tratando de uma obra russa, vale destacar o olhar no país e em outras culturas sobre esse gênero em vista da formação desta pesquisadora.

Em âmbito internacional, uma visita aos nomes históricos do que ficou conhecido como Novo Jornalismo, nos Estados Unidos, clarifica o estilo de grandes reportagens que rompem com as estruturas da notícia. Capote, Hersey e Talese marcaram, na segunda metade do século XX, o jornalismo com seus livros e demonstraram o poder de histórias reais contadas em forma de romance que vão além dos conteúdos das páginas de jornal. “O livro-reportagem é um instrumento de conhecimento” (LIMA, 1995, p.264).

A modalidade do livro reportagem é vinculada à grande reportagem que faz parte do vasto panorama do jornalismo moderno. Segundo o autor, o livro-reportagem cumpre um papel relevante, preenchendo vazios deixados pelo jornal, revista, rádio e pelos noticiários de televisão. Mais do que isso, ainda de acordo com o que Lima defende, avança-se para o aprofundamento do conhecimento do nosso tempo, eliminando de forma parcial o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais de comunicação cotidianos.

Neste sentido, a relação jornalismo e literatura tem proximidade não só em seu significado semântico, mas no sentido prático, Clóvis Rossi (2002) compara o jornalismo a uma batalha pela conquista da atenção do público. Assim como na literatura, a palavra

torna-se o principal recurso que caracteriza a ação do jornalismo para atingir seu alvo. Essa união é justificada pela atenção do leitor e a palavra escrita, que se encontram em origem ao gosto do narrador se tornar essencial tanto no jornalismo quanto na literatura.

O primeiro contato do jornalismo com a literatura aconteceu quando os jornais usavam os recursos literários apenas para entreterem os leitores, a partir do momento que ele se insere na área da cultura mercadológica, os veículos passaram a vender histórias. O jornalismo articula, então, com a literatura como produto de consumo e não mais como um mero caderno dentro de páginas. Já a literatura encontrou nas páginas de jornais uma notoriedade diferente pela proximidade com o público. Pereira Lima (1995), explica que esse é um dos motivos que atrai os escritores para as redações, e conseqüentemente leva a literatura para as páginas de jornais.

Com base na relação entre jornalismo e literatura, é entendido que a grande reportagem é considerada um gênero textual com partículas de aprofundamento, vai além da notícia tradicional das páginas de jornais, e mostra o interesse do jornalista em investigar e dissecar informações sobre o tema. Com a perspectiva de algo amplo e completo, a grande reportagem vai além de informar o básico ao leitor, com um lide simplista, a grande reportagem busca transmitir um conhecimento único e muitas vezes impensado.

As estratégias das grandes reportagens divergem a partir dos objetivos propostos de investigação ao contar uma história. O texto da reportagem procura informar e aprofundar um tema. Como explica Pereira Lima (1998), o livro-reportagem tem a capacidade de escapar da ideia de que o jornalismo só deve lidar com conteúdo atual, assim contribui para que o leitor conquiste uma compreensão completa da contemporaneidade, sem estar preso nos fatos do dia a dia. Para atingir isso, o livro-reportagem utiliza os recursos operacionais da prática do jornalismo.

No Brasil, o marco do jornalismo literário *Os Sertões* (1902) foi produzido a partir de uma cobertura de guerra, a do escritor Euclides da Cunha no massacre em Canudos (BA), entre os anos 1896 e 1897. Dessa experiência o jornalista escreveu densos relatos sobre “a terra”, “o homem” e “a luta”. O livro foi lançado em forma de coletânea.

A partir daí, o século 20 foi marcado por intensos conflitos, com guerras mundiais e batalhas locais. Por isso o jornalismo teve que se reinventar para ser mais objetivo e enxuto, prezando pela maior quantidade de qualidade das informações. Os noticiários brasileiros e internacionais passaram a seguir o padrão jornalístico norte-americano, objetivo, direto, urgente e com um lide bem estruturado.

Neste panorama surgiu a necessidade da criação de uma acomodação dentro do jornalismo para o aprofundamento de temas que necessitam de aprofundamento. Sem espaço para assunto denso nos veículos tradicionais, os profissionais encontraram nos livros espaço para contarem histórias reais.

Em síntese, é para isso que serve o livro-reportagem: para estender o papel do jornalismo contemporâneo, fazendo avançar as baterias de explicações para além do terreno onde estaciona a grande reportagem na imprensa convencional. Mais, ainda, o livro-reportagem transcende as concepções norteadoras do jornalismo atual. Tem potencial para assumir posturas experimentais. Tem pique suficiente, se trabalhado de forma adequada, para fazer nascer a vanguarda de um jornalismo realmente afinado com as tendências mais avançadas do conhecimento humano contemporâneo. Em outras palavras, o livro-reportagem poderá ser a ponta-de-lança para o desenvolvimento de um jornalismo holístico, que busca uma abordagem contextual e dinâmica da realidade (LIMA, 1998, p. 16)

1.1 ENTREVISTA EM PROFUNDIDADE NO JORNALISMO

A entrevista se tornou a técnica clássica de obtenção de informação nas ciências sociais. Já a entrevista em profundidade, dentro do jornalismo, tem certas particularidades que não deixam se enquadrar em todos os aspectos das ciências humanas. Tratando da entrevista individual em profundidade, qualitativa que explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e análises com base nas experiências das entrevistadas. O uso da entrevista em profundidade permite identificar as diferentes maneiras de perceber e descrever fenômenos e é uma perspectiva muito usada na comunicação.

Entre as qualidades da abordagem em profundidade está a flexibilidade de permitir ao entrevistado definir o tempo e os termos das respostas e ao entrevistador ter maior liberdade sobre as perguntas. Este tipo de entrevista procura intensidade nas respostas, não-qualitativas ou estatísticas, funcionando como um recurso metodológico que busca, com base em teorias definidas pelo investigador, recolher respostas com base nas experiências da fonte. Os dados não são apenas colhidos, mas também são resultado de interpretações e reconstruções pelo pesquisador. A entrevista em profundidade, no jornalismo, é útil para estudos de natureza exploratória. Essa proposta se enquadra na ideia do livro de Svetlana Aleksievitch, em sua exploração sobre a história das soldadas soviéticas durante a Segunda Guerra Mundial.

A seleção de fontes é muito importante para que uma entrevista em profundidade faça sentido. Uma boa pesquisa exige fontes e personagens qualificados sobre o assunto ou que vivenciaram os fatos questionados.

1.2 HUMANIZAÇÃO DO RELATO

“Para que o cotidiano se presentifique é preciso romper com as rotinas industriais da produção da notícia, superar a superficialidade das situações sociais e o predomínio dos protagonistas oficiais” (MEDINA, 2003, p. 92). A partir daí, Medina traz a ideia de que o jornalismo humanizado preza pelas fontes anônimas e pela contextualização dos acontecimentos. Para identificar o objeto de estudo, tem-se como premissa que Svetlana seguiu essa ideia, ao longo dos capítulos analisados a jornalista tece testemunhos da guerra a partir de suas participantes, não sendo especialistas e estudiosos do assunto.

A ideia do jornalismo humanizado, idealizado por Medina na década de 1970, propõe a recuperação do prazer de descobrir pessoas no contexto social em que vivem, no qual a narrativa teria uma marca autoral.

De certa forma a ação coletiva da grande reportagem ganha sedução quando quem a protagoniza são pessoas comuns que vivem a luta da do cotidiano. Descobrir essa trama dos que não têm voz, reconstruir o diário de bordo da viagem da esperança, recriar os falares, a oratura dos que passam ao largo dos holofotes da mídia convencional [...] Contar uma boa história humana, afinal, é o segredo da reportagem. (MEDINA, 1999, p. 28)

É importante ressaltar que o jornalismo não se relaciona só com os acontecimentos, mas sim com as pessoas presentes nos eventos. Portanto, para entender os fenômenos sociais é necessário entender as ações dos sujeitos. Medina aposta que esse é também um alerta para o repórter que corre o risco de concentrar-se somente nos fatos e esquecer das múltiplas conexões e contextualizações. Para que o comunicador ofereça mais do que a explicação dos fatos e sim a compreensão das ações, ele conta com a observação objetiva, mas é importante recorrer “a um caráter humano nato, a subjetividade, o fundo intimista capaz de tornar a narração viva-humana” (IJUIM, 2002, p. 38).

Entende-se então que o relato das ações humanas – a compreensão dos sentidos dos fenômenos – é o resultado da observação/percepção e, ao mesmo tempo, da reflexão dos fenômenos. O comunicador, com o objetivo de passar um relato humanizado, experimenta a interação sujeito-sujeito, diferente do enquadramento do objeto. Aleksievich descreve seus encontros com as entrevistadas, e conta como foi possível apresentar um relato tão sensível das soldadas.

Passo muito tempo sentada em casas ou apartamentos desconhecidos, às vezes o dia inteiro. Bebemos chá, experimentamos blusinhas recém-compradas, discutimos cortes de cabelo e receitas. Olhamos juntas as fotos dos netos. E então... Depois de certo tempo, nunca se sabe quando nem por quê, de repente chega aquele esperado momento em que a pessoa se afasta do cânone – feito de gesso e concreto armado, como nossos monumentos – e se volta para si. Para dentro de si, Começa a lembrar não só da guerra, mas de sua juventude. De um pedaço da sua vida... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 22)

O compromisso do comunicador se configura na observação e na reflexão sobre o mundo, possibilitando que o profissional se expresse e seja parte do produto, não se limitando às questões técnicas, “mas a função social de comprometer-se com o mundo, de reconhecer que sua autoria responsável deve ser fruto do diálogo social, de sua cumplicidade/solidariedade com o público” (IJUIM, 2002, p. 42).

Assim torna-se essencial que o comunicador privilegie a história de vida, e as particularidades da vida humana junto com a abstração conceitual. “Transitar do conceito sobre o mundo para a experiência do mundo enriquece o ato de comunhão, seja na praça pública, seja na universidade” (MEDINA, 2003, p. 117). A autora entende que esse conjunto, entre protagonista da ação social, mediador e o especialista, proporciona um novo horizonte para as narrativas contemporâneas.

O jornalismo humanizado seria então mais um gênero dentro da comunicação, é uma alternativa dentro da notícia. Ao invés de os profissionais se preocuparem com os fatos e com a sua descrição, podem transmitir aos leitores quem são os agentes dos fatos, as pessoas que os vivenciaram, por meio do relato de histórias, experiências, conflitos e sentimentos. Para Ijuim, humanizar o jornalismo poderia ser algo redundante, mas a atividade precisa ser uma prática na qual as pessoas sejam o ponto de partida e de chegada, que elas estejam em todas as etapas do processo.

2. NARRATIVIDADE

Em face de que as estruturas das grandes reportagens analisadas estão em uma ordem pré-definida, ainda que vendidas como livro, ocorre uma serialidade da narrativa, as histórias sensíveis divididas em capítulos, que é o objeto em questão o papel da narradora na grande-reportagem. A obra de Aleksiévitich tem características próprias, entre elas o papel da autora como narradora e participante da reportagem.

No clássico ensaio “O narrador”, Walter Benjamin sentencia que “a arte de narrar está em vias de extinção” (p. 197) e aponta o conterrâneo de Aleksievich, Nikolai Leskov como um dos últimos exemplos legítimos de artesãos das palavras: narradores capazes de valorizar em sua obra a memória e a tradição da experiência coletiva.

Mesmo com a análise derrotista do filósofo berlinense, a narrativa ainda é um campo estudado e de análise no presente trabalho. A narratologia (teoria da narratividade) é um ramo das ciências humanas que estuda os sistemas narrativos no seio das sociedades. Dedicase ao estudo das relações humanas que produzem sentidos através de expressões narrativas, sejam elas factuais (jornalismo, história, biografias) ou ficcionais (contos, filmes, telenovelas, videoclipes, histórias em quadrinho). A ideia é entender como as pessoas constroem os significados por meio da apreensão, compreensão e expressão narrativa.

Os discursos narrativos se constroem através de estratégias comunicativas e recorrem a operações linguísticas e extralinguísticas para realizar certas intenções e objetivos. A organização narrativa midiática, ainda que espontaneamente e intuitiva, não é aleatória. Realiza-se em contextos pragmáticos e políticos e produzem certos efeitos, conscientes e inconscientes. Isso porque, quando o narrador configura um discurso na sua forma narrativa, ele introduz necessariamente uma força ilocutiva responsável pelos efeitos que vai gerar no destinatário.

A comunicação narrativa pressupõe uma estratégia textual que interfere na organização do discurso, implicando na competência e na utilização de recursos e o narrador investe na organização narrativa do seu discurso e solicita uma determinada interpretação por parte do seu destinatário. Assim, nos damos conta que as narrativas midiáticas não são apenas representações da realidade, mas uma forma de organizar as ações em função das estratégias culturais em contexto.

Quem narra tem algum propósito ao narrar. A análise deve, portanto, compreender as estratégias e intenções textuais do narrador, por um lado, e o reconhecimento, ou não, das marcas do texto e das interpretações criativas do receptor. De outro lado, a ênfase está no ato de fala, na dinâmica de reciprocidade do narrador. Pode-se também. Observar as narrativas jornalísticas como jogos de linguagem, como ações estratégicas de constituição de significados em contexto, como relação entre sujeitos atores do ato de comunicação.

Motta propõe cinco “movimentos” para análise de textos relacionando semelhanças e diferenças entre a ficção e o real.

O primeiro movimento, “recomposição da intriga ou do acontecimento jornalístico”, aborda a análise da narrativa jornalística, a partir de como a narrativa em alguns momentos não consegue se concluir a partir de apenas uma notícia. O primeiro movimento aborda a recomposição da intriga ou do acontecimento jornalístico.

O segundo movimento proposto é a identificação dos conflitos, onde Motta (2013) propõe que o conflito é elemento estruturador da narrativa. O conflito é o núcleo em torno do qual gravita tudo o mais na narrativa. São os conflitos que abrem o espaço para as novas ações, sequências e episódios, que prolongam e mantêm a narrativa viva.

O terceiro movimento é sobre os reconhecimentos das personagens e o entendimento de que as personagens são atores que realizam a progressão da história. No jornalismo, as personagens costumam ser fortemente individualizadas e transformam-se no eixo das histórias.

Para o autor, “na narrativa jornalística há sempre uma relação íntima entre personagens e pessoas físicas porque os personagens representam pessoas reais. Na análise da narrativa, entretanto, não interessa o quem é o político, o que fez ou deixou de fazer na vida real. Interessa como a narrativa jornalística construiu certa imagem” (MOTTA, p. 4, 2013). Na narratologia, deve-se evitar a análise social da personagem e concentrar-se na representação como figura do discurso, observar como o narrador imprime no texto o modo que representa a personagem.

Na obra *A guerra não tem rosto de mulher*, objeto desta pesquisa, a jornalista ucraniana explora o papel das personagens intercalando com seus comentários, apresentados em primeira pessoa. A autora faz uma introdução às personagens que dão norte sobre as escolhas das falas selecionadas e sobre quem são as entrevistadas.

O quarto movimento aborda as estratégias de comunicação, Motta sugere que o discurso narrativo subjetivo, ou ficcional, conta com a presença explícita do narrador, e que o discurso jornalístico se distingue pela ausência do narrador. De acordo com o autor, o texto

jornalístico pressupõe que a verdade já está nos fatos, sem a necessidade da confirmação do autor. O jornalista seria, por natureza, um narrador discreto, que utiliza recursos de linguagem para camuflar o papel de narrador. Não é o caso do livro em tela.

Mesmo que o narrador jornalístico seja mais discreto, Motta sugere duas estratégias, uma de objetificação, sobre a construção dos efeitos de real, já que a estratégia textual principal do narrador jornalístico é provocar o “efeito de real”, ou seja, fazer com que os leitores/ouvintes interpretam os fatos narrados como verdades.

Dentre as contribuições de Luiz Gonzaga Motta sobre a narrativa, a mais importante contribuição do autor para o presente trabalho, é a segunda estratégia, a de subjetivação, construção de efeitos poéticos. O jornalismo tem, como um todo, o papel de representar a vida e as ações humanas, boas e más, tragédias e epopeias. “A linguagem jornalística é por natureza dramática e a sua retórica é tão ampla e rica quanto a literária. Observe os títulos do jornal ou as chamadas do telejornal de hoje para comprovar essa afirmação. Intencionalmente ou não, geram nos leitores inúmeros efeitos de sentido emocionais” (MOTTA, p. 5, 2013).

Dentro da narrativa, os recursos linguísticos remetem os receptores a estados de espírito catárticos, promovendo a identificação do leitor com o narrador, por ele humanizar fatos brutos e promover a sua compreensão como dramas e tragédias humanas. O efeito do real, induz o leitor a diversos tipos de comoção. Por vezes ao longo do livro *A guerra não tem rosto de mulher*, Aleksiévitich faz passagens contando sobre seu encontro com as ex-soldadas, o que ajuda no efeito do real ao ser possível entender a reação dessas mulheres ao lembrarem do que aconteceu na guerra, isso fica claro no trecho: “Vozes... Dezenas de vozes...Elas desabaram sobre mim, revelando uma verdade insólita, e ela, essa verdade, já não cabia naquela estreita fórmula que eu conhecia desde a infância: nós vencemos.” (ALEKSIÉVITCH, p. 61, 2016)

Outro autor que aborda o papel do narrador é o francês Paul Ricoeur (1994), o tempo é elemento fundamental da narrativa, o autor entende que contar uma história não se resume só a atualização dos acontecimentos, mas um meio de organizar o tempo com os fatos. Trazendo assim o ato de compor, que seria a junção dos fragmentos - os acontecimentos - até se tornarem algo completo. Se o tempo é um dos elementos fundamentais de referência para a narrativa, ao coordená-lo com a noção de composição, evidencia-se que, na narrativa, o tempo não corresponde necessariamente aos dos acontecimentos, podendo ser o tempo da própria narrativa.

O tempo da narrativa faz parte do poder do autor, aquele que narra tem a possibilidade de controlar o que aparece com mais ênfase. Isso permite ao narrador alongar ações que no

acontecimento tiveram pequena importância, encurtar ações que duraram mais do que sugere o tempo utilizado para narrá-las, fazer remissões ao passado ou projeções no futuro. Tendo o tempo como base, e a composição como essencial, Ricoeur toma como referência as proposições de Aristóteles sobre composição da tragédia, para propõe que a intriga se configura como a "representação da ação", como o gatilho para o começo da narração.

Com base nisso, Ricoeur propõe a teoria da tríplice mimese, sendo que a mimese I representa mais concretamente as dimensões éticas, o mundo social em sua complexidade; mimese II é o ato de configuração, a presença marcante de um narrador, mas também a mediação entre mimese I e mimese III, que corresponde à reconfiguração, momento que marca a presença ativa do leitor.

Como o foco do trabalho é a presença da autora/jornalista na narração da grande-reportagem, iremos focar na mimese II, entendida como o ato de tecer a intriga (fato gerador), entendendo que a intriga é a mediadora por excelência entre o mundo que precede a narrativa, partindo do princípio que sem a intriga não haveria narrativa.

Mimese II tem a função de mediação, ora essa função apresenta caráter dinâmico da operação de configuração, ou o ato de compor. Esse dinamismo consiste em que a intriga já exerce, no seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, fora desse próprio campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se ousar dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais (RICOEUR, 1994, p. 102-103).

2.1 NARRATIVA E JORNALISMO

As notícias nos dizem os acontecimentos do cotidiano, atualizando-nos quanto aquilo que se desenvolve a nossa volta. De certo modo, a narrativa jornalística tem como marca evidente a temporalidade, porém está não está datada, tendo a atualidade como centro.

A atualidade não é puro momento fugaz. Dura. É presente histórico, de duração variável, contextualizado sincronicamente com o que está acontecendo em outros lugares, e diacronicamente com passados e futuros diferentes, de curta, média ou longa duração. Precisamente porque dura, a atualidade convoca o relato: precisa ser narrada para ser conhecida (BORRAT, 2006, p. 280).

Para contar a atualidade, o jornalismo tem múltiplas estratégias narrativas: o simples relato, entrevistas, reportagens e crônicas. Cada uma dessas estratégias são escolhidas a partir

da intencionalidade do profissional que busca criar efeitos aos fatos, na operação de narrar o presente, de dizer factualmente o mundo.

A necessidade de legitimação das narrativas jornalísticas a partir das ideias de objetividade coloca em outras dimensões o papel tradicionalmente ocupado pela mimese II, que explicita o papel do jornalista como mediador dos acontecimentos, e sua narração em primeira pessoa, como no livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016) funciona como um reforço dos fatos e dos testemunhos presentes da grande-reportagem. O papel da autora então passa não só de participante mas de garantidora dos fatos apresentados.

O papel do jornalista como mediador entre os acontecimentos coloca uma série de questões éticas como pontos de reflexão quando pensamos na notícia. Um desses pontos é a construção da notícia como narrativa, que implica a existência da intriga (fato gerador). A maior crítica nesse meio é a ficcionalização das notícias, que é entendida também como ocultamento do real, representado muitas vezes pelo jornalismo sensacionalista. Entretanto, Marcella Farré (2002) ratifica que lançar mão dos recursos narrativos não implica romper com os princípios éticos da narrativa jornalística.

Narração é atribuição de sentido; é uma dobradiça que funde uma linguagem com uma interpretação do mundo e ao fazê-lo, reúne os indivíduos e as ações (indivíduos e propriedades), dando um valor acrescentado à história: a compreensão. Desse modo, transcende o caráter explicativo dos argumentos lógicos. A explicação localiza algo na realidade mostrando suas conexões com outras coisas reais, mas não para dar resposta do porquê são dessa maneira e como poderiam ser de outro modo. (...) Narrar, neste sentido, não significa pensar o discurso jornalístico como lugar de fabulação. Se trata de reconhecer, por um lado, a presença ética de um enunciador que organiza o relato e se mostra em suas escolhas, deixando aberta a possibilidade de o destinatário reconhecer sua presença focalizadora. Por outro lado, deve-se notar que nem todo relato noticioso apresenta as virtudes da narrativa; nesse sentido, esta se distingue aqui da crônica como de outros relatos que seguem o que Miguel Bastenier chama “gêneros secos” (FARRÉ, 2004, p. 138).

3. POLIFONIA

No ano de 2015, o Prêmio Nobel de Literatura concedeu o mais alto prêmio da literatura para a escritora, jornalista e historiadora oral Svetlana Aleksievitch, contrariando uma visão redutora de literatura e ampliando e inscrevendo novas possibilidades de definição de gêneros literários. A Academia sueca, ao outorgar o prêmio à bielorrussa, a legitimou ao tratar de sua obra como um novo gênero literário, a que chamou de “histórias das emoções”, ou “história das almas”, devido a seus “escritos polifônicos”, que são uma espécie de (anti) "monumento do sofrimento e da coragem em nossos tempos" (GESSEN, 2015). Os relatos apresentados nas páginas do livro, dialogam entre si e com a voz da própria autora, a qual se constrói também à medida que escuta.

Na música o termo polifonia é usado para designar composições musicais nas quais várias vozes ou várias melodias se sobrepoem simultaneamente. Neste caso, o oposto de polifonia é a monodia ou homofonia, onde várias vozes/melodias executam o mesmo movimento melódico. Mas não é só na música que se discute a ideia de polifonia. O filósofo e linguista russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) lançou a ideia de polifonia, ao analisar a obras do romancista Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881). O linguista sugeriu que o escritor colocava em sua obra uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, nas quais resistiam ao discurso autoral.

Ao analisar Dostoiévski, Bakhtin estendeu a ideia a todo o gênero do romance, sendo que para o filósofo as múltiplas vozes ora de orquestraram, ora de digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor, na forma de expressão da diversidade social representada na escrita. Assim, para o filósofo, a polifonia é parte essencial da enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diversas vozes que se expressam, logo, todo discursos é formado por diversos discursos. Shneiderman (2005) entende que a lição de Bakhtin sobre a importância da multiplicidade de vozes no mundo foi uma lição de afirmação democrática e antiautoritária, isso vindo de alguém que foi vítima da violência stalinista.

Para Fiorin (2006, p.20) a concepção bakhtiniana de que não são as unidades da língua que são dialógicas, mas sim os enunciados, são precisos. O autor também entende que as unidades da língua não são dirigidas a ninguém, só os enunciados têm destinatário. A ideia fica mais clara quando Bakhtin explica que para compreendermos o enunciado do outro, devemos nos orientar em direção a ele e encontrar o lugar adequado no contexto correspondente.

A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão (Bakhtin, 1999, p. 132).

Em 1929, Bakhtin escreveu *Problemas das obras criativas de Dostoiévski*, reeditado em 1963 sob o título de *Problemas da poética de Dostoiévski*. Neste livro, Bakhtin defende que “Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de se colocar lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2008, p. 4).

Bakhtin definiu Dostoiévski como o criador do “romance polifônico”, entendido como um texto em que diversas vozes ideologicamente contraditórias coexistem em igualdade com o narrador. Este tipo de romance iria se contrapor ao romance monológico.

Para Scorsolini-Comin (2008), Bakhtin empregou o uso da palavra polifonia para descrever o fato de que o discurso resulta de uma trama de diferentes vozes, sem que exista de forma clara uma denominação de vozes. Assim, a linguagem, na concepção bakhtiniana, é uma realidade intersubjetiva e essencialmente dialógica, em que o indivíduo é sempre atravessado pela coletividade.

Rechdan (2003) adverte que o dialogismo não deve ser confundido com polifonia, pois o dialogismo é o primeiro diálogo constitutivo da linguagem, enquanto a polifonia se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso. Entende-se então, que nos gêneros polifônicos existem vozes tão polêmicas quanto as das obras de Dostoiévski, que funcionam como seres autônomos, com visão, voz e posição próprias.

Segundo Bakhtin (2008, p. 308), Dostoiévski, no romance *Os demônios*, expõe claramente “as funções no diálogo do outro enquanto tal, desprovido de qualquer concretização social e vitalmente pragmática”. Outro personagem, um desconhecido, um homem a quem jamais houvesse visto”, desempenha as suas funções no diálogo fora do enredo como um “homem no homem”, representando todos os outros para o eu.

O mais importante da análise de Bakhtin são os diálogos, para o autor, nos diálogos confessionais, a voz do outro real está em posição análoga, fora do enredo. Esses diálogos são preparados pelo enredo, mas seus pontos culminantes — auge dos diálogos — colocam-se acima do sujeito no campo abstrato da relação pura do homem com o homem. Assim, Dostoiévski teria criado o gênero polifônico, de acordo com Bakhtin, apresentando vários pontos de vista e várias vozes. Sendo um dos primeiros estudiosos a trabalharem o conceito

de polifonia, Bakhtin defendeu a ideia de que todo texto é construído por várias vozes de forma heterogênea.

Para Bakhtin a comunicação é uma interação de consciência individual com outras consciências individuais, um processo que ganha em complexidade quando o conteúdo é a forma de comunicação observada como signos que, por sua vez, também possuem forma e conteúdos ideológicos em constante interação a partir de esferas e de campos específicos, evidenciando os múltiplos discursos.

As múltiplas vozes do discurso defendido por Bakhtin são equipotentes, “imagine-se o romance como um grande coral de vozes díspares e o narrador como um regente destas vozes, dando o mesmo espaço e o mesmo valor a todas, uma interação sempre em aberto” (VENTURELLI, 2006, p. 85). Essa ideia fica clara no livro de Svetlana Aleksievitch, quando a potência da voz da autora fica em pé de igualdade com as entrevistadas.

“O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (Bezerra, 2005, p. 194). Mas o autor citado por Bezerra é ativo na medida que rege esse coro de vozes sem tirar a autonomia dos personagens. Bezerra também explica que Bakhtin não reserva uma função secundária ao autor no processo de polifonia, no qual não renuncia ao seu ponto de vista. Mesmo sem uma posição secundária, Bakhtin enfatiza a relação de reciprocidade entre um sujeito e outro dentro dos discursos.

Mikhail Bakhtin afirma que Dostoiévski, ao criar o romance polifônico, não colocou limites em sua obra e que ela não se subordina a nenhum esquema histórico-literário comumente aplicado aos romances europeus. O herói aí possui uma voz tão irredutível quanto a do autor, ou seja, ambos são plenos (BAKHTIN, 2013, p. 5). Sobre como se extrai uma teoria social da polifonia, Bakhtin afirma:

Ao tomarmos conhecimento da vasta literatura sobre Dostoiévski, temos a impressão de tratar-se não de um autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores: Roskólnikov, Míchkin, Stavróguin, Ivan Karamázov, o Grande Inquisidor e outros. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos. Entre elas, as concepções filosóficas do próprio autor nem de longe figuram em primeiro lugar (BAKHTIN, 2013, p. 3).

A teoria da polifonia só fica evidente se acionarmos como chave o gatilho de sua existência a interação que existe entre essas personas reais, heróis ou personagens, com as outras, ou seja,

as relações sociais. Bakhtin nomeia esse gatilho, que coloca em funcionamento a polifonia, de dialogismo, que são as relações onde as pessoas elaboram suas interpretações e as confrontam, cruzam, concordam, discordam e questionam inclusive em seus discursos interiores (BAKHTIN, 2013, p. 309-310).

Neste funcionamento social das regras polifônicas chamado de dialogismo que os indivíduos se tornam responsáveis pelos seus atos, ou seja, todos os momentos vivenciados devem estar penetrados por essa unidade de responsabilidade presente na orientação das ações vindas desse conjunto de ideias. A partir desta ideia, toda “compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, p. 2017, 2003). As engrenagens que movem a polifonia, são movimentadas constantemente pelo dialogismo, que questiona, assim a noção da dialética:

A ideia em Dostoiévski nunca renuncia à voz. Observe-se que é radicalmente equivocada a afirmação segundo a qual os diálogos em Dostoiévski são dialéticos. Nesse caso, deveríamos reconhecer que a ideia autêntica em Dostoiévski seria uma síntese dialética, por exemplo, a tese de Raskólnikov e a antítese de Sônia, a tese de Aliocha e a antítese de Ivan, etc. Semelhante concepção é profundamente absurda. Ora, Ivan discute não com Aliocha mas antes de tudo consigo mesmo, e Aliocha não discute com Ivan enquanto voz única e integral mas interfere no diálogo interior dele, procurando reforçar-lhe uma das réplicas. Não se pode falar em síntese nenhuma; pode-se falar apenas da vitória dessa ou daquela voz ou da combinação de vozes lá onde elas são acordes. Para Dostoiévski, o último dado não é a ideia como conclusão monológica, ainda que dialética, mas o acontecimento da interação de vozes (BAKHTIN, 2003, p. 200).

Ao estudar a polifonia de Dostoiévski, Bakhtin encontra a gênese desse conhecimento vindo do leste europeu. Se no romancista russo existe a irredutibilidade das vozes do autor e dos heróis no contexto do livro, na sociedade é possível ter uma contrapartida ao entendermos como irredutíveis às instâncias individuais e coletivas das relações sociais. Svetlana Aleksievich dá continuidade a esse romance polifônico, tendo em vista que seus textos são decididamente voltados a abertura de espaços para essas vozes irredutíveis, que ela mesmo afirma possuírem um valor literário inestimável

Na sua trajetória reconhece que aprendeu a colocar em prática um romance construído a partir de muitas vozes com Aliés Adamovich e seu Eu venho de uma vila em chamas (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 11). Seus textos trazem relatos de pessoas que entrevistou ao longo de vários anos, organizando-os de maneira temática, identificadas com nomes, profissão e idade. Ela diz que encontram narradores formidáveis, que falam de uma forma que rivalizam com as melhores páginas dos clássicos, nos reafirmando justamente o caráter

irredutível de suas falas porque ao contar sobre algo criam, escrevem, acrescentam e reescrevem passagens (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 13).

Entende-se então, que a produção de seus livros provém, portanto, de uma lógica que entende a polifonia como uma teoria social, tendo em vista que lida com as pessoas como produtoras de seus mundos e interpretações. Ao longo da obra, o processo de continuidade dado por Aleksievich fica mais claro quando ela expõe como mentou um método de pesquisa para lidar com o dialogismo da polifonia. O seu texto não entrecorta os relatos com suas análises porque a autora entende que ali estão expressas essas falas de si, dotadas de consciência. Para chegar até tais falas, todavia, é preciso manter um longo diálogo interpessoal.

4. JORNALISMO DE GUERRA E A AUSÊNCIA DA QUESTÃO DE GÊNERO

Dentro da análise sobre narração, polifonia e conceitos da grande reportagem, é impossível analisar o livro *A guerra não tem rosto de mulher* sem debater a ausência de gênero dentro do jornalismo de guerra. O livro traz uma perspectiva da Segunda Guerra Mundial, a partir do viés do testemunho feminino, em uma forma de narração sensível sobre o caótico contexto de guerra, tão heroicamente retratado pela visão masculina.

Acredita-se que a cobertura de guerra começou no início no século XIX, quando William Howard Russel foi enviado para a Guerra da Crimeia pelo The Times londrino. Antes disso os próprios militares ficavam encarregados de enviar notícias diretamente do conflito. A correspondência de guerra é relacionada com “a transmissão periódica de notícias de uma guerra feita por repórteres, inclusive freelancers, enviados por órgãos de imprensa” (CUNHA, 2013, p. 400).

Entretanto, a participação da imprensa dos conflitos, presente a mais de um século, é marcada pela perspectiva masculina. A história das mulheres nesses cenários aparece como coadjuvante dos grandes relatos de guerra dos jornalistas homens. Segundo Lombardi, “convencionalmente, a guerra é um espaço masculino: homens guerreiam, disputam territórios, confrontam-se nos campos de batalha, escondem-se em trincheiras” (2018, p. 494). Isso seria explicado pela autora com relação à suposta fragilidade do corpo feminino, que é refutado pela autora, pois, “o corpo também está relacionado a outros fatores como os de ordem intelectual e emocional” (LOMBARDI, 2018, p. 498).

Mesmo assim, nas entrelinhas é possível encontrar mulheres que fizeram fama pela cobertura de guerra, como Margaret Bourke-White (1904-1971), Martha Gellhorn (1908-1998) e as fotojornalismo Lee Miller (1907-1977) e Gerda Taro (1910-1937).

O livro *A guerra não tem rosto de mulher* foi publicado na década de 1980, após passar alguns anos na “gaveta”, como a autora mesmo diz, devido a recusa de editores, processo relatado em seu ‘Diário do Livro’ e primeiro capítulo da obra. Logo nas primeiras páginas, é possível perceber o anseio da jornalista em escrever um livro sobre guerra que não se assemelhe aos milhares já publicados. Refletindo sobre a quantidade de mulheres da sua vila, que de alguma forma assistiram e participaram da guerra, cujas histórias eram ignoradas, Svetlana se dedica a transformar em literatura “a história relatada por uma testemunha ou por um participante que ninguém notou” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 18).

Fugindo ao tratamento dado por certas narrativas tradicionais, o trauma narrado pelas sobreviventes expõe, desnuda para além do que foi documentado acerca dos fatos. A aflição

dessas mulheres de contar sua história é nítida, o que é constatado pelas caixas de correio lotadas e telefonemas destinados à Aleksiévitich, ambos ricos em relatos de guerra diversos:

Comecei a receber dezenas de cartas todos os dias, minhas pastas iam engordando. As pessoas queriam falar... Dizer tudo... Ficaram mais livres e mais sinceras. Não me restava dúvida de que eu estava condenada a completar eternamente meu livro. Não reescrever, mas completar. Você põe o ponto final, e ali mesmo ele se transforma em reticências... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 27)

O projeto de Aleksiévitich busca apresentar uma guerra feminina que “tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental” (2016, p. 12). A proposta não se atém à guerra somente como conteúdo representacional e se contrapõe às imagens convencionais do evento. Isso acontece logo no início da obra, no primeiro capítulo intitulado “O ser humano é mais que a guerra (Do diário do livro)”. A autora relata o processo de escrita, que se iniciou com as entrevistas em 1978; a metodologia de trabalho; e os objetivos da obra até a sua publicação tardia. Um dos personagens do capítulo é o censor:

“Isso é mentira! É uma calúnia contra nossos soldados, libertadores de meia Europa. Contra nossos partisans. Nosso povo herói. Não precisamos de sua pequena história, precisamos da grande história. A história da Vitória. Você não ama nossos heróis! Não ama nossas grandes ideias. As ideias de Marx e Lênin”⁵. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 36)

Ao se contrariar à matéria narrada, o censor exige que a autora se volte à “grande história”, à “história da vitória”, ou seja, à historiografia tradicional. Ao olhar para o esquecido e negligenciado, para o que o censor chama “sujeira da guerra” ou para “a roupa íntima”, a obra recusa os “exemplos heróicos” tão caros à URSS naquele momento.

4.1 A PRESENÇA FEMININA NA GUERRA

A reflexão e dúvida sobre a tomada de decisão de partir para a guerra pairam sobre grande parte dos relatos trazidos por Aleksiévitich, mostra o quanto inusitado foi esse acontecimento. Embora o mundo se encontrasse em um ambiente de guerra no qual todos estavam sendo afetados negativamente, e por mais que a URSS desse período (1939-1945) já estivesse cedendo mais direitos e garantindo maior liberdade às mulheres, tratava-se de uma “anormalidade” o crescente número de mulheres, entre elas jovens e adultas, buscando servir e participar da luta armada contra os nazistas.

Muitas das mulheres que participaram da guerra fugiram de casa, foram acusadas de causar vergonha para suas famílias, temiam nunca se casar. Em outros casos, toda a família da mulher partia para servir e ela recebia incentivo dos pais, que se orgulhavam de ter suas descendentes ajudando os soldados e fazendo parte da guerra:

Fui convocada, eu era médica. Fui por sentimento de dever. E meu pai estava feliz por ter uma filha no front. Por eu estar defendendo a pátria. Ele foi para o centro de alistamento de manhã cedo. Ia receber meu certificado e foi de manhã cedo de propósito, para que todos na vila vissem que tinha uma filha no front... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 65-66).

A sensação de impotência que a guerra causa, o sentimento de urgência, o desejo de vingança e a vontade de que a guerra acabe fez com que muitas mulheres criassem coragem para sair de suas condições socialmente impostas e disputaram espaço no campo de batalha essencialmente masculino.

Essa resignação engendra a paciência que frequentemente se admira nelas. Suportam muito melhor do que o homem o sofrimento físico: são capazes de uma coragem estóica quando as circunstâncias o exigem: sem a coragem agressiva do homem, muitas mulheres distinguem-se pela calma tenacidade de sua resistência passiva; enfrentam as crises, a miséria, a desgraça mais energeticamente do que os maridos; respeitosas do tempo que nenhuma pressa pode vencer, não medem sua duração; quando aplicam sua obstinação serena a algum empreendimento, obtêm, por vezes, resultados brilhantes. “O que a mulher quer...”, diz o provérbio (BEAUVOIR, 2009, p. 590).

No começo da participação feminina na guerra, as mulheres não tinham muito espaço, ocupavam cargos de apoio. Contudo, com o desenrolar da guerra, as jovens começaram a receber mais espaço no exército e na batalha, pois elas podiam se alistar para um treinamento especial e severo. Logo, por serem mulheres tão jovens e ingênuas em relação à guerra, elas estavam desprevenidas para o que iriam enfrentar no front. Os homens, ao contrário das mulheres, tinham uma mentalidade oposta, já que desde cedo eram ensinados a proteger e prover: “Uma mãe, ao educar o filho, preparava-o para ser um guerreiro” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 7).

A falta de preparo das mulheres é marcante em vários relatos, como o de Vera Ióssifovna Khóreva, cirurgiã militar, que embalou roupas não apropriadas para o clima rigoroso da natureza que enfrentaria no front: “Quando eu estava me aprontando para ir para o front... Você não vai acreditar... Eu achava que não duraria muito. Logo derrotaríamos o inimigo! Levei uma saia, aliás, minha preferida, dois pares de meias e um par de sapatos”

(ALEKSIÉVITCH 2016, p. 96). Desse modo, devido à ida para a guerra tão cedo e o fato de estarem despreparadas emocionalmente, elas envelheciam prematuramente, obtendo sequelas físicas e psicológicas, dado que tiveram de se adaptar e enfrentar a dura realidade da guerra.

Com a visão histórica de que o sexo feminino não poderia fazer parte desse tipo de batalha, os homens em detrimento do poder que tinham na sociedade, viam-nas como delicadas e inocentes demais para uma guerra, pressupondo que não seriam capazes de discernir o cenário de guerra do cotidiano. Esse foi, inclusive, um dos maiores questionamentos que motivaram e surpreenderam Aleksievitch durante a escrita do livro:

Antes, eu não me fazia essas perguntas: como era possível, por exemplo, passar anos dormindo em trincheiras inacabadas, ou ao lado de uma fogueira na terra nua, usar botas e capote e, por fim, não rir, não dançar? Não usar vestidos de verão? Esquecer dos sapatos e das flores... E elas tinham dezoito, vinte anos! Estava acostumada a pensar que não há lugar para a vida feminina na guerra. Ali, ela é impossível, quase proibida. Mas eu estava enganada... Bem depressa, já na época dos primeiros encontros, notei: não importa de que as mulheres falassem, até mesmo de morte, sempre se lembravam (sim!) da beleza, que aparecia como uma parte indestrutível de sua existência. (...) Contavam alegremente e com gosto seus ingênuos truques de meninas, seus pequenos segredos, sinais invisíveis, como se, no cotidiano “masculino” da guerra e nos assuntos “masculinos” da guerra, quisessem ainda assim continuar sendo elas mesmas. Sem trair sua natureza. (...) Eu também não conhecia essa guerra. Nem suspeitava de sua existência... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 236-237).

Desta forma, estar na guerra e não deixar de lado os costumes aprendidos, as mulheres burlavam o status quo, agindo por trás dos olhos masculinos. O homem que guerreava colocava a própria vida em jogo com orgulho, pois ele pretendia viver e matar pela vitória da nação à qual fazia parte. A mulher, por sua vez, sempre foi naturalmente excluída desses eventos, já que sua delicadeza superaria sua crueldade e, na humanidade, a superioridade é historicamente dada àquele que mata (BEAUVOIR, 2009, p. 81-82).

A então necessidade de incluir mulheres no Exército Vermelho e por acreditarem que elas não seriam eficientes, os homens fizeram uma série de exigências para reprimir a presença da feminilidade na guerra, como impor a vestimenta masculina, exigir o corte de cabelo, direcioná-las para trabalhos de enfermagem, cozinha e telefonia.

O ciclo da interdição: não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças; em última instância não existirás, a não ser na sombra e no segredo. Sobre o sexo, o poder só faria funcionar uma lei de proibição. Seu objetivo: que o sexo renunciasse a si mesmo. Seu instrumento: a ameaça de um castigo que nada mais é do que sua supressão. Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseres desaparecer. Tua existência só será

mantida à custa de sua anulação. O poder oprime o sexo exclusivamente através de uma interdição que joga com a alternativa entre duas inexistências (FOUCAULT, 1998, p. 80).

Ao explicar uma das distancias do poder no sexo na sociedade, Foucault demonstra claramente que o sexo tem poder e interesses, e que, impreterivelmente, vai buscar repirmir o submisso. Na guerra, as mulheres não podiam usar maquiagem, cuidar do cabelo, cuidar da pele, costurar ou realizar quaisquer atividades femininas que lhes tirasse a atenção do que realmente importava: a vitória do país.

5. ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Este trabalho, que tem por objetivo investigar como ocorre o reforço de enunciação e autoria no livro-reportagem *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), busca estratégias metodológicas para fazer frente a essa intenção de pesquisa. A primeira escolha a ser feita tem relação com a seleção do corpus, em vista de cumprir o objetivo dentro do tempo estipulado para a pesquisa (três meses).

Diante da limitação de tempo, optamos por buscar aleatoriamente os capítulos do livro. Essa definição levou em conta os capítulos 2, 3 e 4, que somam 135 páginas. Os capítulos são os seguintes:

a) “Não quero me lembrar...” - trata sobre a história de Maria Ivanovna Morôzova e Klavdia Grigorievna Krokina, o papel da autora neste capítulo é introduzir como ela jornalista, chegou a encontrar essas mulheres, e sua relação inicial como Maria, uma franco atiradora que questiona se ela quer mesmo saber dos horrores da guerra.

b) “Cresçam meninas... Vocês ainda estão verdes” - o terceiro capítulo a autora traz o relato de 49 mulheres, alguns longos outros de apenas um parágrafo. O capítulo é dividido em subtemas, ‘sobre juramentos e preces’, ‘sobre o cheiro do medo e uma mala de doces’, ‘sobre o cotidiano e a existência’. Os subtemas giram em torno do que as ex combatentes relataram. Neste capítulo a autora aparece tentando entender porque tantas mulheres se colocaram na posição de combatentes, “Estou reunindo algo que chamaria de conhecimento de espírito. Sigo pistas da vida interior, faço anotações da alma. O caminho da alma é mais importante para mim que o próprio acontecimento.” (ALEKSIEVICH, p. 61, 2016).

c) “Fui a única a voltar para minha mãe” - o capítulo quatro aborda a história de Nina Iákovlevna Vichiniéskaia, uma enfermeira-instrutora de um batalhão de tanques. Enquanto isso Svetlana conta como chegou até a enfermeira que morava em Moscou, a autora-personagem explica que a história do seu livro/pesquisa começou a tomar repercussão, assim ela recebia dezenas de cartas do país inteiro com pessoas que queriam contar sua história.

Para a análise do presente trabalho, foi decidido excluir o capítulo um, ‘O ser humano é maior que a guerra’, por se tratar de um diário do livro, onde a autora é a única personagem a aparecer, por se tratar de uma introdução de como e porque decidiu escrever o livro, como foi sua relação com o editor e a censura que viveu no fim da URSS.

A partir da configuração da amostra, passamos a buscar objetivamente um caminho para definir “o que olhar” nesses textos. Para isso, uma opção de recorte a ser encaminhado é

a análise narrativa, conforme estudado por Motta (2005). O autor explica que é possível observar trabalhos serializados (como entendemos que é o caso no livro), um capítulo após o outro).

Em vista de que devemos tratar do reforço de enunciação da personagem-autora, buscamos a referência de que a personagem na narrativa ocorre de maneira fundamental para o andamento do texto. Motta explica que o personagem está inserido no que ele chama de terceiro “movimento da análise”.

O terceiro movimento aborda a construção de personagens jornalísticas, o autor entende que ao abordar os personagens jornalísticos é necessário fazer o reconhecimento e sua dinâmica na narrativa. Além disso, é importante entender que a narratividade é só uma versão dos fatos e não a história em si.

Mais do que personagens solitários, a premissa do que ocorre aqui é que a personagem-autora funciona em função das personagens/entrevistadas centrais que são as vítimas de guerra. Em geral, a autora aparece como introdução do processo de conhecimento das entrevistadas.

Em função dessa busca, tratamos de observar especificamente, e responder às seguintes perguntas:

1. Em que momento a personagem-autora aparece na narrativa? Quantas vezes?

É necessário compreender a quantidade de menções ou intervenções para aferir o reforço de autoria de forma quantitativa.

2. De que forma se justifica a presença da autora?

Responder e entender essa questão é essencial para compreender tanto a ideia base de reforço de autoria como o papel dela na obra.

3. Há interlocução entre elas no texto?

A ideia é encontrar como a autora intercala na obra os seus comentários e os das entrevistadas.

4. Quais são os valores jornalísticos que a autora traz para esses capítulos?

Compreender que *A guerra não tem rosto de mulher* é uma obra jornalística essencial para a análise.

6. ANÁLISE

A partir do que foi definido no capítulo anterior, passaremos a observar os capítulos por ordem em que surgem no livro. Isto é, do 2 ao 4. Ao final das observações sobre o capítulo 4, faremos observações gerais sobre o que há em comum nas construções desses capítulos.

A parte da autora-personagem é no início dos capítulos, a análise feita no presente trabalho é com base em suas falas diretas no texto, que funcionam como uma apresentação das ex-guerrilheiras apresentadas ao longo dos capítulos.

Como um todo, a presença da autora se justifica na ideia de intermediação e dá ao leitor a alusão de fazer parte da pesquisa, não só de conhecer as ex-soldadas. Quando Svetlana, trabalhando em primeira pessoa, apresenta seu processo de apuração, como encontrou as entrevistadas, a casa e o contato inicial com essas mulheres, faz o leitor se aproximar e se sensibilizar com as histórias.

Quem lê a obra também tem o gostinho do trabalho do jornalista, ao ler sobre os pensamentos da autora durante todo o processo de pesquisa além das limitações do jornalismo em si, como no capítulo 4, quando Svetlana diz ao leitor que dentro do processo de escrita teve que escolher quais mulheres entrevistadas, e isso deixa margem para o leitor saber qual existem histórias não contadas.

6.1. CAPÍTULO 2 - “NÃO QUERO ME LEMBRAR...”

Em meio à descrição de cenários, tais como “Um velho edifício de três andares no subúrbio de Minsk, um dos que foram construídos às pressas logo depois da guerra e - era o que parecia na época - para durar pouco” (p. 44). A autora também comenta sobre o processo de pesquisa para o livro: “Foi nele (o prédio) que começou a busca que duraria sete anos, sete anos surpreendentes e torturantes, em que descobriria o mundo da guerra, um mundo cujo sentido ainda não foi totalmente decifrado por nós” (Idem).

A repórter apresenta no texto suas reflexões sobre a guerra: “Tentaria entender qual é a diferença entre morte e assassinato, e onde está a fronteira entre o humano e o desumano. Como uma pessoa fica a sós com essa ideia absurda de que pode matar outra? Inclusive, de que é obrigada a matar. Eu descobriria que na guerra, além da morte, há uma infinidade de outras coisas, há tudo aquilo que existe em nossa vida cotidiana (Idem).

Em outro momento, a autora trata sobre método de apuração e os bastidores da coleta do material, como na passagem: “Dezenas de viagens por todo o país, centenas de fitas cassete gravadas, milhares de metros de fita. Quinhentos encontros; depois parei de contar, os rostos desapareciam da memória, só as vozes ficavam. Um coro ressoa em minha memória. Um coro enorme, às vezes quase não se escutam as vozes, apenas o choro” (p. 45)

Svetlana aborda também as limitações do trabalho jornalístico, como no trecho: “Confesso: nem sempre acreditei que esse caminho estava ao alcance das minhas forças, que conseguiria vencê-lo. Que chegaria ao fim. Houve momentos de dúvida e dor, em que quis parar ou me afastar, mas já não podia. Tornei-me prisioneira do mal, espiei no abismo para entender alguma coisa. Agora, penso que adquiri alguns conhecimentos, mas passei a ter mais perguntas e ainda menos respostas”.

A autora torna a dividir com o leitor o método de apuração: “O que me levou a esse edifício foi uma pequena nota no jornal da cidade” (p. 45). Além, de apresentar seu primeiro contato com a entrevistada, Svetlana aponta ao leitor um momento tradicionalmente escondido pelos jornalistas, a entrevista em si, como no trecho em que a entrevistada pede que ela guarde o gravador: “Preciso dos seus olhos para contar, e ele vai me atrapalhar.” Mas depois de alguns minutos ela se esqueceu dele...” (p.46).

6.2. CAPÍTULO 3 - “CRESCAM MENINAS... VOCÊS AINDA ESTÃO VERDES”

No capítulo três, a autora-personagem também aparece na introdução das entrevistadas. Como em um diário ela coloca seu processo de reflexão: “Estou escrevendo uma história dos sentimentos... Uma história da alma... Não é a história da guerra ou do Estado, e não é a biografia dos heróis, mas a história do pequeno ser humano arrancado da vida comum e jogado na profundidade épica de um acontecimento enorme.” (P. 62), ou no trecho: “Vozes... Dezenas de vozes... Elas desabaram sobre mim, revelando uma verdade insólita, e ela, essa verdade, já não cabia naquela estreita fórmula que eu conhecia desde a infância: nós vencemos” (p.61).

De acordo com Mesquita, o jornalista deve respeitar os dados do “real” mais que o romancista e isso porque é responsável pelas imagens que estão em construção. No entanto, a personagem jornalística constitui igualmente uma construção do seu autor na medida em que ele possui autonomia de escolha entre os elementos que lhe são propostos pelo real e na respectiva elaboração” (p. 7, 2013).

Mesmo estudando a presença feminina na guerra, a autora não consegue se questionar sobre os motivos de tantas mulheres terem escolhido viver aquilo: “As meninas de 1941... A primeira coisa que quero perguntar é: por que são assim? Por que são tantas? Como ousaram pegar em armas em igualdade com os homens? Atirar, colocar minas, explodir, bombardear – matar?” (p. 62).

Além do seu processo de pesquisa, Svetlana apresenta ao leitor suas referências: “*Púchkin* se fez essa mesma pergunta ainda no século XIX, ao publicar na revista ‘O Contemporâneo’ um fragmento das memórias da cavaleira Nadiéjda Dúrova, que participou da guerra contra Napoleão: ‘Que razões obrigaram uma jovem de uma boa família nobre a deixar a casa do pai, renegar seu sexo, assumir tarefas e obrigações que assustam até os homens e se apresentar no campo de batalha’. [...] Então, o que será? Mais de 100 anos depois, a pergunta continua a mesma (P.62).

6.3. CAPÍTULO 4 - “FUI A ÚNICA A VOLTAR PARA MINHA MÃE”

Neste capítulo, a parte da autora-personagem na obra também é no início do quarto capítulo, Svetlana apresenta no início o processo de apuração, com a sua pesquisa sobre uma das entrevistadas: “Estou indo para Moscou... Por enquanto, o que sei sobre Nina Yákovlevna Vichniévskaja ocupa, ao todo, algumas folhinhas do meu bloco de notas” (p. 113).

De acordo com Motta (2013) "O reconhecimento das personagens e de sua dinâmica funcional ocorre concomitantemente com a identificação dos episódios porque as personagens são atores que realizam coisas (funções)" (p. 8). A autora, como personagem ativa da narrativa, possui, assim como as entrevistadas, uma cronologia e função.

A autora, que acima de tudo é uma jornalista, mostra ao leitor seu processo de decisão ao se deparar com centenas de mulheres querendo contar suas histórias, “Já começo a pensar: como escolher entre dezenas de endereços? Num primeiro momento eu gravava todas as que encontrava. [...] Passei a receber cartas do país inteiro, também trocavam meu endereço nas cartas das veteranas. Escreviam: "Você já é uma das nossas, é uma garota do front". Logo ficou claro que não seria possível gravar entrevistas com todas, era preciso estabelecer um critério de seleção e busca. ‘Mas qual?’ Depois de classificar os endereços que tinha, formulei assim; tentar entrevistar mulheres de diferentes profissões militares. [...] Podemos pressupor que a enfermeira viu uma guerra, a padeira viu outra, a paraquedista uma terceira, a piloto viu uma quarta, a comandante de um pelotão de atiradores de fuzil uma quinta... Cada uma delas esteve na guerra que existia em seu raio de visão” (p. 113-114)

A autora explica como chegou até as personagens e como foi a primeira impressão, esses relatos ajudam o leitor a entender os relatos das entrevistadas, como no trecho: “Uma mulher baixinha e rechonchuda abre a porta. [...] O cômodo grande é espaçoso, quase não tem móveis. Na prateleira feita em casa há alguns livros, a maior parte memórias de guerra; muitas ampliações de fotografias do front; um capacete de tanquista pendurado em um chifre de alce; sobre uma mesinha envernizada, uma fileira de pequenos tanques com dedicatórias: "Dos soldados da unidade de N..." "Dos alunos da Escola de Tanques"... Ao meu lado, no sofá, estão "sentadas" três bonecas de farda militar. Até as cortinas e o papel de parede da sala têm cores militares. Entendo que aqui a guerra não acabou e nunca vai acabar” (p. 120-121).

A obra por se tratar de um livro/grande reportagem, é um romance não ficcional, onde os personagens entrevistados e a autora personagem são pessoas reais, logo: “A questão mais controversa da análise da personagem jornalística refere-se, portanto, ao fato de não ser ela uma entidade puramente ficcional e arbitrária a gosto da criação do autor como ocorre na arte, mas produto de uma narrativa fática” (MOTTA, p. 7, 2013).

6.4. RELEITURA DOS DADOS (semelhanças e diferenças nas representações das reportagens)

De acordo com Yves Reuter (2002), existem seis categorias que distinguem personagens na narrativa jornalística, a sexta categoria é sobre o papel do narrador, "6) comentário explícito: diz respeito ao discurso do narrador a propósito da personagem, que a qualifica" (MOTTA, p. 6, 2013), o próprio autor entende que essa é uma categoria pouco usada no jornalismo convencional, e que por si só se torna um diferencial sobre o papel de Svetlana na obra.

Os três capítulos analisados possuem estruturas parecidas, onde a autora aparece no início do capítulo dando uma introdução sobre as entrevistadas e como chegou até as personagens, além do processo de apuração jornalística. O processo de apuração, por exemplo, aparece no capítulo 2 e 4, como nos trechos: “Dezenas de viagens por todo o país, centenas de fitas cassete gravadas, milhares de metros de fita.” (p. 45). “Estou indo para Moscou... Por enquanto, o que sei sobre Nina Iakovlevna Vichniévkaia ocupa, ao todo, algumas folhinhas do meu bloco de notas” (p. 113)

A autora também aparece abordando sobre o seu processo de descoberta da ‘verdadeira’ guerra. Como no capítulo 2: “Tentaria entender qual é a diferença entre morte e

assassinato, e onde está a fronteira entre o humano e o desumano.” (p. 44) No capítulo 3: “Vozes... Dezenas de vozes... Elas desabaram sobre mim, revelando uma verdade insólita”. (p. 61).

Svetlana em suas aparições na obra também aparece discorrendo ao leitor sobre os processos de escolha como jornalista, no capítulo 4, por exemplo: “já começo pensativa: como escolher entre dezenas de endereços? Num primeiro momento eu gravava todas as que enontra” (p. 113) ou no capítulo 2: “Dezenas de viagens por todo o país, centenas de fitas cassete gravadas, milhares de metros de fita. Quinhentos encontross; depois parei de contar, os rostos desapareciam da memória, só as vozes ficavam” (p. 45).

A obra como um todo proporciona ao leitor uma imersão. Ao ler do ponto de vista da autora o ambiente onde acontece a entrevista é possível se sentir mais próximo dela e das entrevistadas. Quando Aleksiévitich, incorpora junto às falas das personagens suas visões sobre a guerra, suas experiências pessoais e familiares, é como se ela desse o um ‘selo’ de confirmação daquelas experiências reais, os discursos das personagens tomam uma dimensão mais concreta quando confirmados pela autora.

CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa era analisar o reforço de autoria na obra “A guerra não tem rosto de mulher”, obra ganhadora do prêmio Nobel de literatura em 2015, escrito pela jornalista ucraniana Svetlana Aleksievich. Após a análise dos capítulos do livro foi possível o entendimento sobre polifonia, com base nas múltiplas vozes escutadas e apresentadas pela autora, sobre jornalismo literário e sobre narratividade, fator principal explorado tanto pela autora quanto pelo presente trabalho.

De fato, muitas mulheres soviéticas contribuíram na luta contra o Regime Nazista durante o período de Segunda Guerra Mundial, atuando não só em cargos tidos como voltados para o público feminino, mas principalmente como francoatiradoras, fuzileiras e pilotos – cargos comumente associados aos homens.

Assim, ao adentrar o cenário de guerra, a visão romantizada e nacionalista em que elas (as entrevistadas) acreditavam foi desfeita, uma vez que o real contexto era cruel e predominantemente masculino, forçando-as, tanto as entrevistadas quanto a autora personagem a adaptar sua feminilidade à realidade.

Abrangendo todo o espectro cruel da realidade da Segunda Guerra Mundial para as mulheres soviéticas, como a perda da juventude, a violência, a ilusão patriótica em participar da guerra, o abuso e o sexismo, o descaso com elas após a vitória e a dificuldade de reinserção social, a autora propõe a quebra dos estereótipos histórias culturais que ditam, até hoje, as limitações da participação do sexo feminino em relação a eventos desse porte.

A autora propõe essa reflexão ao se apresentar como personagem e em primeira pessoa se conectar com as entrevistadas. Uma característica da obra de Aleksievitch é sua organização extremamente polifônica e fragmentada.

Conclui-se então que o reforço de autoria e enunciação presente na obra e nos capítulos analisados, ao apresentarem uma função de confirmação das histórias narradas pelas soldadas viabiliza uma compreensão humana da investigação jornalística. A autora, ao abordar sua trajetória e como se sentiu ao recolher os depoimentos, passa a noção de comprovação e validação dos relatos.

Para trabalhos futuros, tendo o livro como base, é possível fazer uma análise sobre os depoimentos ou sobre o papel do jornalismo em dar voz a essas mulheres. Também é possível analisar o livro como um dos vencedores do prêmio nobel, e analisar a autora como voz e escritora de outros livros sobre grandes eventos no leste europeu. Outro caminho é o de analisar todos os capítulos do livro, o que pode trazer um olhar mais completo para este

objeto de pesquisa. Ainda, sob essa lógica, pode ser interessante observar outros trabalhos da autora a fim de se identificar se esse estilo se repete.

BIBLIOGRAFIA

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher. Trad. do russo de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. 2008. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BAKHTIN, M. M. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Paulo 2005. Polifonia. In: Brait, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. Rio de Janeiro: Contexto

CUNHA, Maria Jandyra Cavalcanti. Diário com sangue: ação e reflexão em narrativas jornalísticas de guerra. In: LABORDE, Elga P.; ORTIZ, Maria Luisa Alvarez. (Org.). Dimensão temporal e espacial na linguagem e na cultura latino-americana. Campinas: Pontes, 2013. p. 399–413.

FIORIN, José Luiz 2006. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática.

GESSEN, Massa. The memory keeper: The oral histories of Belerus's new Nobel laureate. The New Yorker, 26 Oct. 2015. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2015/10/26/the-memory-keeper>. Acesso em: 2 jun. 2017.

IJUIM, Jorge Kanehide. Jornal escolar e vivências humanas – um roteiro de viagem. (Tese de Doutorado). São Paulo: ECA/USP, 2002.

LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

LIMA, Edvaldo Pereira. O que é livro-reportagem. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LIMA, E. P. Páginas Ampliadas: O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 3. ed. São Paulo: Manole, 2004.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Lee Miller, uma fotojornalista na linha de frente: reflexões sobre a atuação da mulher na cobertura de guerra. Revista Observatório, v. 4, n. 1, 2018, p.

492–516. Disponível em:
<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/3316>. Acesso em:
25 jun. 2019.

MEDINA, Cremilda. Narrativas da contemporaneidade, caos e diálogo social. In: MEDINA, Cremilda; GRECO, Milton (orgs.). Caminhos do Saber Plural: dez anos de trajetória. São Paulo: ECA/USP, 1999. p. 23-36.

MOTTA, Luiz Gonzaga. A análise pragmática da narrativa jornalística. Análise crítica da narrativa, p. 2 - 17. 2013.

RECHDAN, Maria Leticia de Almeida 2003. Dialogismo ou polifonia? Revista de Ciências Humanas, Volume 9, Número 1, p. 45-54. Taubaté, Unitau

SCHNAIDERMAN, Boris. 2005. Bakhtin 40 graus: uma experiência brasileira. In: Brait, Beth (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora Unicamp.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio et alii. 2008. A beleza do erro puro do engano da (im)perfeição: reflexões pós-modernas. Revista Ele-trônica de Comunicação, Volume 5, Número 1. Disponível em: <www.facef.br/rec>. Acesso em: 5 out. 2009

VENTURELLI, Paulo César 2006. O romance como arena polifônica. IHU on line. Disponível em: <www.unisinos.br/ihu>. Acesso em: 5 out. 2009.75