

DOCUMENTÁRIO, REPORTAGEM E ALTERIDADE: A QUESTÃO ÉTICA NA SIMBOLIZAÇÃO DO OUTRO

DOCUMENTARY, REPORT AND OTHERNESS: AN ETHICAL ISSUE IN THE SYMBOLIZATION OF THE OTHER

Fernanda Salvo*

RESUMO:

Buscamos, neste artigo, tecer algumas aproximações possíveis entre o universo do documentário e o da reportagem. Não pretendemos igualar os dois gêneros, mas reivindicamos a não-polarização de alguns de seus aspectos, sobretudo no que diz respeito à questão ética que se impõe quando suas formas buscam inscrever a alteridade. Sabemos que tanto o documentário quanto a reportagem são espaços de simbolização do Outro e possuem legitimidade para apresentar sujeitos, povos, espaços e diversas formas de alteridade, cumprindo uma função social. Refletir sobre o gesto ético esboçado pelas narrativas textuais e imagéticas quando se colocam diante do Outro é tarefa fundamental, pois essas representações entram em disputa pelo sensível, confrontando heterogêneas forças e poderes advindos do mundo social. Em nosso percurso, discutimos como a particularidade ética do documentário está atrelada, de modo essencial, à escritura fílmica. No caso das reportagens, consideramos como o uso da primeira pessoa no relato, pontuado pela subjetividade e pela retórica reflexiva, pode configurar-se em possibilidade ética no encontro com o Outro, ao redimensionar a complexidade da relação entre repórter e personagem. Para melhor caracterizar tal perspectiva, comentamos brevemente o livro *O nascimento de Joicy*, de 2015, escrito pela repórter Fabiana Moraes.

PALAVRAS-CHAVE:

Documentário, reportagem, alteridade.

ABSTRACT:

In this paper we seek to examine some possible approximations between the universe of the documentary and of the news story. We do not intend to equate the two genres, but we posit the non-polarization of some of their aspects, especially in regard to the

* Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). MINAS GERAIS, Brasil. fernandasalvo@hotmail.com

ethical question that arises when depicting alterity. We are aware that both the documentary and the story are spaces for the symbolization of Others, and enjoy legitimacy to introduce subjects, peoples, spaces and various forms of otherness, and thus fulfill a social function.

It seems paramount to us to reflect on the ethical gesture outlined by the textual and imagistic narratives that face the Other, because these renderings compete for the sensorial, confronting and being confronted by heterogeneous powers and forces from the social world. In this article, we discuss how the ethical particularities of the documentary are essentially tied to the filmic document. In the case of news stories, we consider how the first-person narrative and reflective rhetoric can be reconfigured into an ethical possibility while meeting the Other, by re-dimensioning the complexity of the relationship between reporter and character. To better distinguish such perspective, we briefly comment on the 2015 book *O nascimento de Joicy* (“The birth of Joicy”), written by the reporter Fabiana Moraes.

KEYWORDS:

Documentary, reportage, otherness.

O ENCONTRO DE ALTERIDADES NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Neste artigo buscaremos tecer algumas aproximações possíveis entre o universo do documentário e aquele da reportagem. cremos que se há distinções em torno da linguagem cinematográfica e da literatura, bem como especificidades que pontuam diferenças entre o documentário e a reportagem jornalística, não seria equivocado resgatar aquilo que reúne preocupações compartilháveis em torno dos dois gêneros. Não pretendemos igualá-los, mas reivindicamos a não-polarização de alguns aspectos, sobretudo no que diz respeito à questão da ética, porque ambos são espaços de simbolização do Outro e apresentam legitimidade para inscrever sujeitos, povos, espaços e diversas formas de alteridade.

Como nota Jean-Louis Comolli (2008), o cinema documentário compartilha a forma da entrevista com a reportagem e o debate televisivo, embora a repetição dessa fórmula nos distintos registros não signifique a retomada de uma figura sem desafios. Ao contrário, colocar-se perante o Outro e estabelecer com ele uma relação particular envolve responsabilidade, porque a prática da entrevista traz à tona um dos aspectos fundamentais do cinema: a questão ética existente no encontro de alteridades. Assim,

Comolli indaga: “Qual é o estatuto do outro filmado? O que esperar dele, o que desejar dele, o que lhe perguntar? Como compreender sua própria demanda, qual é sua expectativa de *mise-en-scène*, seu desejo de cinema?” (COMOLLI, 2008, p. 87).

A partir de tais questões, o autor dimensiona a especificidade do documentário: “O que talvez seja específico do procedimento do documentário é que ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: *a relação com o outro*” (COMOLLI, 2008, p. 88). Evidencia-se, desse modo, que uma reflexão sobre a ética no documentário deverá, inevitavelmente, abordar a relação entre quem filma e quem é filmado. Para Comolli, o cerne da experiência documental estaria no impositivo ético que essa relação faculta:

Hoje o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e às dramaturgias necessárias àquilo que dizem - que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também (COMOLLI, 2008, p. 60).

Comolli sugere que “filmar” no documentário equivale ao ato de “escutar”, atitude imprescindível se o documentarista não quiser sobrepujar a fala do Outro, sufocando sua capacidade de gerir o conteúdo das intervenções e sua habilidade de se “colocar em cena”. Sob esse ponto de vista, a particularidade ética do documentário residiria no modo de aproximação aos sujeitos filmados e, mais ainda, na maneira como os cineastas escolhem manejar recursos expressivos para acolher a aparição do Outro. Aqui, a ética se vincula à busca por uma relação dialógica que, se não consegue dissolver de todo as assimetrias existentes entre aquele que detém a câmera e aquele que se coloca diante dela, permite que os sujeitos filmados encontrem recursos para orientar seus gestos, palavras e atitudes.

De acordo com Comolli, toda *mise-en-scène* documentária é modificada pelo sujeito colocado na cena, pois, ao ser filmado, o personagem sabe que é olhado, mas também devolve seu olhar ao cineasta e ao mundo. O autor se refere à *auto-mise-en-scène* das pessoas filmadas, que se postam em frente à câmera com seus modos de ser, *habitus*, gestos e crenças, concomitantemente, sabem se ajustar à operação cinematográfica, inserindo-se no espaço e no tempo definidos pelo olhar do cineasta. Assim, diz Comolli, na relação de alteridade que o documentário suscita, a *auto-mise-en-scène* dos sujeitos

filmados está sempre presente. Às vezes a postura adotada pelo documentarista pode mascará-la ou anulá-la, mas noutras, o cineasta se afasta da posição de controle e “cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se enlaçar ao outro - até na forma” (COMOLLI, 2008, p. 85). Tal abordagem resulta do esforço de não controlar tudo, de buscar regular a cena o menos possível: “Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições na cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas” (COMOLLI, 2008, p. 54).

Para tanto, as escolhas formais devem privilegiar uma ética de acolhimento aos que são filmados. Não por acaso, a questão ética no documentário mostra-se intrinsecamente ligada à escritura do filme. Há uma implicação política na escolha dos meios e das modalidades de expressão, pois será precisamente a partir da articulação entre o corpo filmado, o espaço e a duração, que o documentário poderá se tornar potente para singularizar cada personagem - ao inscrever seu gesto e sua voz, ao deixar ver as qualidades que o tornam único e original, independentemente das categorias que o conformam. A partir de escolhas estéticas, o filme pode convocar os espectadores a experimentar, de maneira sensível, lugares portadores de alguma exceção em relação às regras da cidade formal, bem como a vida de seus habitantes - mas agora inseridos no tempo e no espaço recriados pelo documentário, redimensionados, pois, pela experiência do cinema.

Não por acaso, Comolli sugere que é “preciso filmar muito de perto, como uma orelha, mais do que com um olhar” (COMOLLI, 2008, p. 55), pretendendo que a câmera esteja muito próxima dos sujeitos filmados, para que eles se aproximem e a toquem, para que ela faça parte dos espaços que lhes são próprios. Eis o desafio ético do documentário, conforme formula o autor: “Como dar conta da força do combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária?” (COMOLLI, 2008, p. 30). Nesse embate de mundos, propõe Comolli, é preciso que os realizadores encontrem recursos expressivos para captar e acolher as pessoas, a partir de suas próprias palavras.

O desafio aqui enunciado é recolocado a cada encontro filmado. Em razão disso, o documentário não detém uma forma única, os filmes possuem estilísticas e propostas diversas, abrigadas sob uma multiplicidade de gestos. Se o documentário “não é uma coisa, mas muitas”, como bem notou o documentarista João Moreira Salles (2005, p. 57), é

justamente porque a cada realidade filmada será preciso inventar maneiras para forjar o encontro com vidas desconhecidas, modulando o embate de mundos, o encontro de alteridades. O documentarista argumenta que sempre existiu dificuldade para definir o que seja o documentário, contudo, se “observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética com seu personagem” (Ibid., p. 70). Ao privilegiar a questão ética no encontro entre documentarista e documentado, Salles coloca ênfase sobre a relação.

Nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro (Ibidem, p. 70).

Como escreve Cezar Migliorin (2010), o documentário contemporâneo é algo indefinível precisamente porque suas operações entram em relação dialógica com o real, transformando-o, mas também deixando-se transformar - e modificando-se a cada filme. Por isso, a abordagem do Outro se avizinha de

um problema estético, de uma reflexão sobre os modos de operar essa aproximação, esses encontros entre cenas. Cena do realizador, cena do filmado, cena do espectador, cada cena dialogando com múltiplas e heterogêneas forças (MIGLIORIN, 2010, p. 10).

Nesse sentido, Guimarães e Lima (2007) chamam a atenção para a representação documental em sua função mediadora, ao colocar em confronto as várias realidades existentes na vida social:

Antes mesmo de ser produzida pelo filme - em suas várias instâncias, modulada pelo arranjo particular de seus recursos expressivos - a representação antecede a filmagem e prossegue mesmo depois do filme terminado, quando esse se dirige ao espectador. Disseminada na vida social, a representação - mais do que um repertório de enunciados no qual se encarnam valores e visões de mundo - é uma forma viva de mediação, um terceiro simbolizante que se interpõe entre o um e o outro. *Mise en scène* quer dizer precisamente isso: relação a um outro sob a mediação de um terceiro. Assim é que a escritura do filme se depara, de saída, com as representações já existentes, que se acercam não apenas do tema e do sujeito filmado, mas também impregnam os próprios papéis e valores assumidos pelos sujeitos que se encontram interligados pela *mise en scène*: realizador, sujeito filmado e espectador (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 146).

Já Fernão Pessoa Ramos (2005) discute a particularidade ética do documentário a partir da dimensão da tomada, nuançando a relação entre realizadores e espectadores, mediada pelas imagens. “A tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência” (Ibid., p. 167). Isso implica considerar o modo como a câmera se coloca na circunstância da filmagem e, ainda, que é para essa “presença” da câmera que o olhar do espectador se lança ao fruir a imagem. Ramos traz como exemplo, nesse sentido, o filme *Nanook, o esquimó* (1922); pioneiro na história do cinema documentário, apresenta várias situações encenadas, entre elas, aquela em que Flaherty obriga Nanook e seus familiares a dormirem (de verdade) dentro de um iglu construído sem teto, para que a abertura no alto propicie a entrada de luz que favoreça a filmagem. Contudo, ressalta Ramos, para além dessas situações encenadas, o filme se faz portador de informações preciosas sobre a circunstância da tomada, como os indícios da vida social no ambiente gelado, que não poderiam ser reproduzidos num estúdio:

Mesmo o trabalho recente de desconstruir essa informação não conseguiu diluir a intensidade polar que respiramos na imagem. Essa intensidade (que é a intensidade da vida no mundo) é propriamente a cicatriz da tomada na imagem, constituindo um dos traços diferenciais da tradição documentária. A questão ética no documentário deverá ser pensada sempre em torno da evidência da tomada e de seu embate com a circunstância de mundo que a determina, para a experiência do espectador (RAMOS, 2005, p. 162).

Partindo desse entendimento sobre a dimensão da tomada e sua relação indicial com o entorno - a circunstância de mundo - Ramos identifica três campos éticos dominantes na história do documentário no século XX, que se articulam com o advento de inovações tecnológicas e a adoção de procedimentos estilísticos distintos por parte dos cineastas.

OS TRÊS CAMPOS ÉTICOS DO DOCUMENTÁRIO

Fernão Pessoa Ramos (2005) argumenta que o propósito educativo sustentou o sistema de valores éticos do primeiro documentário, nos anos 1930. Nesse momento, o modo de produção dos filmes adequou-se ao financiamento pelo Estado, experiência que se afirmaria em países diversos, como Inglaterra, Alemanha, Itália e Brasil. O discurso prevalecente, então, apresentava o documentário como detentor de uma “missão”, cuja função social se centrava em educar as massas para a democracia. Tal articulação entre produção do Estado e ética documentária foi desenvolvida primeiramente por John Grierson, referência na formação do documentarismo inglês dos anos 1930. A visão

educativa/republicana se estendeu por todo o mundo na primeira metade do século XX. Em 1936, o Brasil criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), órgão de Estado que fomentou a produção documentária e sustentou a retórica da missão educativa, sob a tutela autoral de Humberto Mauro. Os filmes daquele período guardavam forte ênfase cientificista/culturalista, visando o resgate do folclore e da cultura popular, com a finalidade de educar através da ciência e ensinar o povo a exercer sua cidadania. Ramos acrescenta que esse cinema de caráter educativo não pensava a questão estilística de modo mais denso - o que marca a distância entre os filmes brasileiros e o cinema griersoniano, mais afinado à cinematografia de vanguarda. No caso do Brasil houve, de maneira mais evidente, uma tendência à formação moralista, alavancada por um discurso de exaltação e valorização do Estado autoritário. Sob essa concepção, a relação com o Outro é marcada pelo altruísmo.

Esse *outro*, para quem o discurso educativo enuncia suas verdades, é o povo, definido como polo passivo. Esse polo recebe e tira proveito da condescendência de quem educa. A alteridade definida como *povo* existe a partir da ação altruísta de quem educa (RAMOS, 2005, p. 173).

Assim, o documentário brasileiro da primeira metade do século apresenta sua questão ética inserida no conteúdo dos filmes, desconsiderando que a representação do Outro é mediada pela enunciação. Estilisticamente, essa produção foi marcada pela enunciação não dialógica, estabelecida por uma voz fora de campo, a chamada “voz de Deus”, que apresentava os fatos do mundo com autoridade e onipotência. Esse modelo educativo, contudo, se encaminhou para o esgotamento no final dos anos 1950.

A partir desse momento, diferentes procedimentos estilísticos, proporcionados por inovações tecnológicas, seriam responsáveis por profundas mudanças nos modos de fazer documentários. A chegada do som direto permitiu a introdução da voz no filme e a captação da fala em seu ritmo próprio. A fabricação de equipamentos mais ágeis e mais leves propiciou uma estilística renovada, possibilitando a realização de planos-sequência que capturavam a prosa do mundo. Esse é o chamado “cinema-direto”, que se alinhou ideologicamente a um pensamento bastante diverso do discurso educativo griersoniano. Seu campo de valores refletiu questões relativas ao pós-guerra e preocupações existencialistas, tais como liberdade, responsabilidade e ambiguidade. A ética desse documentário está no recuo do cineasta ou do sujeito que enuncia em relação ao mundo do qual se aproxima - modo de fazer que ficou conhecido metaforicamente

como “mosca na parede” e que sugere a postura de observação sem interferência nos fatos por parte do cineasta.

Não demoraria, contudo, para que o pensamento crítico considerasse a interferência do cinema-direto semelhante àquela do cinema com fins educativos. Foi quando o cinema-direto cedeu lugar a um modo de fazer participativo-reflexivo, que negou a posição de recuo, defendendo o corpo a corpo na situação da tomada e a reflexividade como saída ética. Esse é o chamado “cinema-verdade”, de ideologia pós-estruturalista, que constitui o horizonte ético da produção documentária até a atualidade, e cuja maior referência foi Jean Rouch. Ao captar o mundo e as coisas, os cineastas pretendiam desconstruir a transparência, buscando evidenciar o cinema em seu trabalho de representação. Tornaram-se comuns imagens da câmera sustentada pelo cineasta e da equipe de filmagem (normalmente captadas por uma segunda câmera); também passaram a ser mostradas com frequência imagens de documentários sendo exibidos para os atores sociais que integraram os filmes. Os diálogos, tão comuns no cinema-direto, foram substituídos pela entrevista, o método por excelência dos realizadores da nova tendência. Filmes que fazem parte do cinema-verdade são *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), entre outros. No horizonte dos cineastas permaneceria a questão ética de que enunciar é deixar visíveis as marcas que conformam a enunciação. A finalidade desse cinema é mostrar que existe discurso e, invariavelmente, o cineasta imprime seu ponto de vista sobre o universo filmado.

REPORTAGEM E FUNÇÃO SOCIAL: A VALORIZAÇÃO DA VIDA ANÔNIMA

Justamente no aspecto da relação ética que se impõe no encontro com o Outro é que a situação de reportagem guarda similaridade com o documentário. Desde seu nascimento, em fins do século XIX, a reportagem pretendeu desvelar o substrato da vida social, indo buscar os sujeitos anônimos e aliando as dimensões da informação e da vida (SERELLE, 2009).

A visibilidade dos anônimos, que na modernidade esteve na base da consolidação das artes mecânicas, conforme escreve Jacques Rancière (2005)¹, foi também o fio condutor a animar o olhar de autores como João do Rio que, já em 1904, realizou uma série de reportagens intituladas *As religiões no Rio*. Esse trabalho, para além de seu

caráter investigativo e sociológico, ofereceu grande contribuição histórica e etnográfica por reunir uma série de entrevistas com personagens de diversas religiões, numa iniciativa pioneira no Brasil. Em 1908, João do Rio publicaria *A alma encantadora das ruas*, que igualmente traria à cena tipos marginais e párias sociais, num ímpeto criativo de celebração da vida anônima - uma constante também em reportagens brasileiras contemporâneas.

No jornalismo brasileiro atual, a orientação para narrar a vida de pessoas anônimas e seus espaços é reafirmada, por exemplo, na investida de Vanessa Barbara, em *O livro amarelo do terminal* (2008), empenhado em contar as histórias dos que passam pela rodoviária do Tietê, em São Paulo. A tendência aparece também nas reportagens de Eliane Brum, autora de *A vida que ninguém vê* (2006), *O olho da rua* (2008) e *A menina quebrada* (2013). *Holocausto brasileiro* (2013), de Daniela Arbex, e *O nascimento de Joicy* (2015), de Fabiana Moraes, vêm integrar esse conjunto de obras recentes em que a reportagem tem o papel fundamental de retirar pessoas da zona de invisibilidade.

Marcio Serelle (2014, p. 29) afirma que desde sua emergência “a reportagem, como um híbrido entre fabulação e vontade de verdade, tem sido denominada como forma bastarda, na acusação de sua condição impura”, porque nela, embora a narrativa exista sob o contrato tácito de contar o ocorrido, os personagens somente ganham vida quando são ficcionalizados. Em sua impureza, a reportagem se situaria entre literatura e informação, pois, a despeito de utilizar elementos literários, também serviria ao imediatismo do jornalismo e do mercado. Contudo, pontua o autor, a condição espúria da reportagem foi justamente o elo a aproximá-la da história dos anônimos, ligação que trouxe consequências importantes ao fazer do campo jornalístico na modernidade. Na condição de bastardia, a reportagem adquiria cada vez mais uma perspectiva e um modo particular de endereçar seu olhar ao mundo:

A bastardia do gênero serviu à narração da vida anônima, em matizes diversos. Seu gesto frente ao anonimato já está inscrito no *muckraking* norte-americano, a reportagem que, na passagem do século XIX para o XX, iluminou os distritos miseráveis dos emigrantes. Para Inglis [...], o *muckraking* (“literalmente remexer esterco com ancinho”) deu ao jornalismo ocidental uma face popular e progressista, que se tornou uma espécie de mito da profissão e uma base a partir da qual a imprensa passa a ser julgada em seu comprometimento (SERELLE, 2014, p. 33).

É preciso destacar, ainda, que na reportagem os modos de apropriação cultural são diversos da literatura, por um motivo fundamental: as pessoas recebem a obra literária,

sobretudo o romance, como parte da sua vida, a partir do reconhecimento das formas que assimilam ao próprio cotidiano.

Lionel Trilling escreveu que a recepção inicial de Anna Kariênina aderiu à obra com entusiasmo quase infantil, pois os primeiros leitores apreenderam o romance de Tolstói não como obra de arte, mas como parte da vida. É assim que as coisas são, reconheceram (Ibid., p. 31).

A reportagem, ao contrário, abrigaria um apelo convocatório:

O sensível da reportagem é de outra qualidade, pois sua imediaticidade demanda mais claramente intervenção, uma atitude prática. Quando bem-sucedida, a reportagem - ou pelo menos um certo tipo de não ficção empenhada de que falaremos aqui - não é acompanhada de “é assim que as coisas são, isso é a vida”, mas de “não é possível que as coisas sejam assim”. Isso não quer dizer que o espaço literário é o da resignação, pois é também o do dissenso. A boa literatura é sempre “em revolta”, no entender de um escritor [...], e pode atuar de maneira humanizadora. No entanto, há um espaço imediato da ação - e esse é o ponto aqui - que a literatura (a ficção) não cobre, por mais que seja militante (Ibid., p. 31).

Nesse sentido, Serelle sugere como exemplo a reportagem *Os vampiros da realidade só matam pobres* (2012), realizada por Eliane Brum, e que tratou da atuação de Médicos sem Fronteiras na Bolívia. Na parte reflexiva desse trabalho, a autora afirma que seu ímpeto foi o de escrever um conto de terror; contudo, a urgência da realidade sobre a doença de Chagas naquele país fez com que modificasse essa escolha, na busca de arrancar as pessoas da zona de invisibilidade.

O grande desafio da reportagem é, pois, desvelar aquilo que se mantém encoberto. Identificar situações de exclusão e de dramas alheios é o que faz a prática da reportagem tarefa de imensa responsabilidade. Assim como os documentários, as reportagens articulam relações entre o cotidiano, a história e são lugares tensionadores das representações sociais. Conforme nota Serelle (2014), entre os ditames do espetáculo e a busca de recursos narrativos conduzidos com menor seriedade (como usar personagens para “humanizar” uma história), a reportagem tenta se manter como um texto de intervenção. Para o autor, a questão importante relativa à reportagem não é exatamente identificar os limites existentes entre literatura e jornalismo nos textos, ou o teor de ficcionalidade deles, mas a condição de gênero contratual que “tem-se firmado num feixe de relações que envolve determinados limites imaginativos e balizas na fatura narrativa, um modo de leitura que vincula texto e referências extratextuais e uma função social” (SERELLE, 2014, p. 33).

Nesse aspecto, Marc Weingarten (2010) lembra como *Hiroshima* passou a ser considerada uma das reportagens mais importantes do século XX. Escrita por John Hersey, em 1946, a reportagem narra os efeitos, na vida dos sobreviventes, das bombas atômicas jogadas pelos Estados Unidos em Hiroshima e Nagasaki. Naquele momento, Hersey se inquietava com o fato de que todas as diversas reportagens escritas sobre o assunto não abordassem o fator humano. No final de 1945, o repórter viajou para a China e o Japão do pós-guerra com o intuito de encontrar sobreviventes e relatar o drama deles, e não mais o impacto das bombas sobre as construções. Hersey passou seis semanas entrevistando os sobreviventes, e os apresentou na reportagem descrevendo exatamente o que faziam no momento da explosão, num relato inédito e desconcertante.

Hiroshima era um artigo radical para 1946, apenas um ano depois da guerra. Deu voz e um sentido trágico ao inimigo, e suas imagens fortes ressoaram naqueles que nunca haviam pensado no drama das vítimas, ou que o haviam ignorado completamente (WEINGARTEN, 2010, p. 36).

Se desde sempre as sociedades humanas abrigaram lutas sociais e políticas e foi por meio das representações que tais disputas se tornaram sensíveis e visíveis, é preciso considerar o papel que desempenha a reportagem na arena de lutas simbólicas da sociedade contemporânea. Em sua reflexão sobre o documentário, Comolli (2008, p. 100) escreve que as representações colocam em confronto diferentes realidades que, ao se chocarem, cruzarem ou reafirmarem, redundam na invenção de mundos, de formas de consciência: “Quem olha quem. Quem mostra o que. O que é mostrado, o que é escondido? Onde estou no olhar do outro, na *mise-en-scène* do outro?”. Essa reflexão, endereçada ao campo específico do documentário, pode ser trazida para o domínio da reportagem - quando ela se faz portadora de elementos sociais e documento da história.

Se a questão ética do documentário está estreitamente ligada aos recursos expressivos empregados para sustentar a aparição do Outro, na reportagem, de modo análogo, talvez seja preciso eleger pontos de vista e recursos narrativos para que os sujeitos ordinários ganhem outros rostos que não aqueles que normalmente lhes são atribuídos pela indústria do espetáculo. Além disso, é preciso considerar os modos de aproximação ao objeto. A jornalista e documentarista Eliane Brum, que nos últimos anos vem se dedicando à narração de biografias ordinárias, normalmente realizadas a partir de reportagens de imersão, sugere que no encontro com vidas desconhecidas é preciso se esvaziar para dar lugar às realidades outras, guardando o compromisso de escutar a verdade, sem preconceitos. Nesse encontro, a repórter sublinha o imperativo da escuta

paciente: “Escutar é esperar o tempo que cada um tem de falar - e silenciar. Como repórter - e como gente - eu sempre achei que mais importante do que saber perguntar é saber escutar a resposta” (BRUM, 2008, p. 38).

Ao refletir sobre a prática da entrevista no campo do jornalismo, Cremilda Medina (1986) provoca os repórteres a questionarem o cânone da objetividade para realizarem o “diálogo dos afetos”. Sob essa perspectiva, a subjetividade daquele que entrevista é uma condição para que a relação do *um* ao *outro* se estabeleça. Realiza-se, assim, o diálogo possível. Calcado nessa condição dialógica, o encontro ganha força e se desestabilizam os lugares de fala, o que sugere uma passagem da relação sujeito-objeto para a relação sujeito-sujeito. Em seu livro mais recente, *Ato presencial: mistério e transformação* (2016), Medina propõe que as histórias humanas sejam observadas por ângulos diversos, o que evitaria sua redução à frieza dos gráficos e estatísticas, fruto da técnica tradicional. O caminho indicado pela autora na inscrição do Outro é o mergulho profundo na narrativa, na busca de um relato de “estética inovadora”:

Cabe à reportagem e ao educador que atua na formação de comunicadores, trabalhar ao mesmo tempo no levantamento de dados disponíveis e ir a campo, na metodologia de observação - experiência aberta a noções de razão analítica e da intuição sintética para criar um relato de estética inovadora [...]. As histórias humanas indicam pistas para desbravar a complexidade do tema sob vários ângulos da *intercausalidade* das forças que atuam sobre o problema em pauta. Sob a luz dos múltiplos fatores sócio-político-econômicos, a situação em foco ganha sentidos culturais que dão diferentes identidades; os números coletados remetem para as diferenças e não para a homogeneidade. Os vícios judicativos de *certo e errado, bandido e mocinho*, se deslocam para a compreensão mais sutil de que há encaixes no todo e conflitos externos e internos em qualquer protagonista social ou circunstância por ele vivida. A busca solidária da linguagem do Outro ou da outra cultura oferece chaves de dialogia em contraponto ao que se considera *código oficial* de divulgação (MEDINA, 2016, p. 271).

Se as narrativas imagéticas e textuais podem sustentar um gesto ético diante da alteridade, é quando buscam não somente conferir visibilidade ao Outro, mas questionar crenças e modos de fazer, à procura de uma medida justa para sustentar essa aparição. Como afirma Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2014, p. 9), os termos visibilidade e invisibilidade compõem uma dicotomia e não podem ser compreendidos como ocupantes de lugares fixos. “Num certo sentido, a visibilidade do anônimo não lhe garante a voz, ao contrário, a exposição de sua imagem pode ser um modo de silenciá-lo”.

A questão colocada por Figueiredo está no eixo das preocupações de pensadores contemporâneos que têm discutido a responsabilidade ética perante a alteridade quando se trata

do domínio das representações. Judith Butler (2011), em seu belo ensaio intitulado *Vida precária*, retoma a filosofia de Lévinas para considerar a humanização do rosto do próximo e aquilo que nos vincula à alteridade. A autora apresenta, de saída, uma indagação fundamental concernente à política das imagens no mundo atual: de que modo entramos em relação com o Outro, pela mediação das imagens e dos discursos? Em sintonia com o pensamento de Lévinas, Butler afirma que a relação de alteridade, bem como a questão da representação do Outro, abrigaria, antes de tudo, um problema ético.

Para a autora, as práticas de representação gravitariam entre as possibilidades de humanizar ou desumanizar o Outro. Não haveria nenhum vínculo entre o “eu” e o Outro preexistente, senão aquele que se instaura quando surge a questão ética do reconhecimento de sua humanidade. Butler recolhe em Lévinas a noção de rosto para mostrar como a abordagem do Outro é uma questão de responsabilidade que se encerra no mandamento “não matarás”:

A abordagem do rosto é o mais básico modo de responsabilidade... O rosto não está de frente pra mim (*en face de moi*), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. Segundo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matarás (LÉVINAS apud BUTLER, 2011, p. 16).

Diante dessas contribuições, indagamos sobre quais caminhos poderiam ser trilhados pelo jornalismo quando sua prática busque ultrapassar a condição estabelecida pelo relato neutro para desdobrar um “tema de natureza antropológica - a relação que permite passar do *Um ao Outro*, segundo expressão de Marc Augé” (GUIMARÃES, 2001, p. 81). A abertura de um espaço mais amplo para a subjetividade, alcançada pelo uso da primeira pessoa no jornalismo, é uma possibilidade que discutiremos agora.

GUINADA SUBJETIVA: A UTILIZAÇÃO DA PRIMEIRA PESSOA EM NARRATIVAS JORNALÍSTICAS

O triunfo das estruturas, iniciado na década de 1970, fortaleceu a ideia de que a compreensão do passado pode ser alcançada pela perspectiva subjetiva, através do testemunho, apoiado pelas operações da memória. Após as experiências ditatoriais na América Latina, a reconstituição de fatos históricos, realizada por fontes testemunhais, tornou-se um modo de conferir sentido a acontecimentos que se configurariam insustentáveis sem uma explicação. Beatriz Sarlo (2007, p. 19) denomina esse reordenamento

ideológico e conceitual do passado como “guinada subjetiva” - momento em que a “história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”.

A partir da guinada subjetiva diagnosticada por Sarlo, Marcio Serelle investiga a possibilidade de uma guinada subjetiva no jornalismo, que se evidencia pela “recuperação do eu em narrativas jornalísticas contemporâneas” (SERELLE, 2009, p. 34). Nessas narrativas, o repórter se projeta no relato e assume a primeira pessoa para legitimar seu lugar de testemunha; assim os fatos narrados, além de serem emoldurados pela perspectiva subjetiva, contam com a experiência do narrador como parte determinante do fato comunicado. Como exemplo, Serelle convoca a obra italiana *Gomorra*, de Roberto Saviano, que possui forte caráter de denúncia e foi publicada na Itália, em 2006. No livro, a ação da máfia napolitana, a Camorra, é desvelada a partir do olhar do repórter-testemunha, que entrelaça documentos, dados estatísticos, transcrições de conversas e outros registros às suas memórias afetivas, pois Saviano cresceu naquela sociedade dominada pelos jogos de controle da máfia. Em razão do alcance extradiegético da história contada, Saviano é hoje jurado de morte pela Camorra e vive sob a proteção do Estado italiano.

Essa assunção do sujeito, que marca um deslocamento de ênfase do geral para o particular, convence pelo imediatismo da experiência e acarreta consequências importantes, sobretudo, quanto à abertura de prerrogativas para que um público mais amplo tenha acesso a informações não exploradas pelas narrativas hegemônicas do jornalismo. Por outro lado, o jornalismo em primeira pessoa, ao abandonar o relato neutro e distanciado, amplia as possibilidades de interpretação do objeto. Se a reportagem se caracteriza pela confrontação da realidade de forma complexa, o relato testemunhal, bem como a subjetividade que lhe é inerente, abre chaves de leitura e interpelação ao Outro, com a consequente ampliação do olhar na tessitura da narrativa. Como escreve Comolli, na representação é necessário “passar pelo Outro”:

O que eu não sou e que, no entanto, me constitui? Uma das primeiras questões do sujeito. “Esse não-eu” não é o outro, é aquilo pelo qual eu estabeleço um elo com o outro, é o entre-dois do outro e de mim. Necessidade de passar pelo outro. A representação (o espelho, o ator, a fábula, a narrativa, o espetáculo, a imagem) é o terceiro a partir do qual se constitui minha relação com o outro como sendo ao mesmo tempo parte de mim e diferente de mim (COMOLLI, 2008, p. 99).

Gostaríamos de considerar, agora, as experiências nas quais a intervenção do repórter-testemunha se ancora na dimensão da presença, mas levando em consideração o encontro efetivo com a alteridade; isto é, as circunstâncias em que o sujeito, implicado naquilo que conta, vai “desvelando pela assunção da subjetividade e da afetividade, filigranas do outro, que normalmente escapam à percepção objetiva” (SERELLE, 2009, p. 34). Para melhor caracterizar essa perspectiva, comentaremos brevemente o livro *O nascimento de Joicy*, de Fabiana Moraes (2015), no qual a autora relata, em primeira pessoa, a experiência de ter acompanhado durante vários meses a vida de Joicy, transexual moradora de Alagoinha (PE), que se submeteria a uma cirurgia para redesignação sexual. No livro, Fabiana Moraes realiza um verdadeiro exercício reflexivo, revelando os bastidores da reportagem que a tornou vencedora do Prêmio Esso, em 2011. Originariamente, a série de reportagens escrita por Moraes havia sido publicada na edição impressa do *Jornal do Commercio*, de Pernambuco, e também num *site* especial², durante três dias, em abril daquele mesmo ano.

O NASCIMENTO DE JOICY: TESTEMUNHO E REFLEXIVIDADE

Em 2010, Fabiana Moraes, repórter do *Jornal do Commercio* (PE), decidiu realizar uma reportagem abordando a vida de uma transexual que se submeteria à cirurgia de redesignação sexual (neovaginoplastia). A ideia era mostrar desde os preparatórios para o procedimento, passando pela cirurgia e o pós-operatório, até os resultados no cotidiano, depois da retirada do pênis. O método de trabalho escolhido pela jornalista foi a presença constante ao lado de uma paciente, selecionada de modo aleatório numa fila do SUS. A partir dessas primeiras decisões, Fabiana Moraes se dirigiu ao setor de ginecologia do Hospital das Clínicas, onde conheceu Joicy, a cabeleireira e ex-agricultora de Alagoinha, que nasceu João Batista, mas aos 51 anos de idade decidiu se tornar mulher. Na semana seguinte ao encontro, Moraes e sua equipe de fotógrafo e motorista foram ao distrito de Perpétuo Socorro, onde a transexual residia. Ali começaria uma relação “repleta de desafios, incoerências e, inegavelmente, bem-querer” (MORAES, 2015, p. 23), conforme relata a jornalista. Ali também teria início a construção da série de reportagens que apresentou aos leitores do *Jornal do Commercio* a vida de Joicy: desde a infância pobre, plantando feijão e mandioca ao lado dos pais, no campo de Magé, até a recuperação difícil e solitária, depois da cirurgia que modificou seu corpo.

Contudo, a escrita em primeira pessoa, marcada pela retórica testemunhal e reflexiva, se afirmaria no livro *O nascimento de Joicy*. Na obra, a voz da narradora se apresenta entrelaçada à sua subjetividade para narrar o rito de passagem de Joicy. Calcada na experiência, a repórter não esconde os traços de afetividade. Tal abordagem de Moraes sugere uma modificação de rumo em relação às narrativas do jornalismo cotidiano, pois, para além do apuro técnico e da checagem minuciosa de dados, o texto se permite contaminar por sentidos múltiplos, que se insinuem em razão das forças heterogêneas existentes no mundo social. Nesse relato testemunhal, contudo, Moraes não persegue a síntese apaziguadora, preferindo deixar evidentes os ruídos que também fizeram parte do processo da reportagem. Se a escrita da jornalista pode sustentar algum gesto ético, é aquele que se esboça à medida em que ela concede espaço para a subjetividade e, ao fazê-lo, se implica nos acontecimentos, admitindo emoções e conflitos, assumindo-se como testemunha. Distanciada do momento em que construiu a reportagem, Moraes aciona operações da memória, revisitando os caminhos que percorreu ao lado de Joicy, em busca de estratégias para narrar a história desse corpo “sofrido” e “revolucionário”.

Nessa tessitura narrativa, Moraes alinhava elementos que dimensionam a complexidade da relação entre repórter e personagem. No relato, ela parece ir ampliando a consciência de que a escrita - e o encontro com o Outro - são recamados de limites (e possibilidades) originados de afetos, sentimentos ambíguos e também das diferenças irrevogáveis entre quem observa e quem é observado. Moraes revela, nesse sentido, que pesquisou muitos livros sobre teorias do jornalismo, mas nenhum fez menção à “dor e ao suor, ao assombro e à alegria presentes na relação estabelecida entre jornalista e personagem” (MORAES, 2015, p. 17). Compreendemos que a repórter está nuançando a *relação*, que ultrapassa a ideia de que o entrevistado seja uma mera fonte, classificada entre graus de importância ou interesse. E, mais que isso, é a partir da relação entre jornalista e personagem que se erige uma reportagem capaz de dimensionar o humano, ainda que o processo seja acrescido de dificuldades reais. As reflexões propostas em *O nascimento de Joicy* conduzem à compreensão de que, na reportagem, o contato subjetivo é decisivo, já que a vida desconhecida se faz portadora de índices de alteridade inacessíveis ao olhar distanciado e isento. A partir dessa relação é que a enunciação se conforma. E o texto deve encontrar maneiras para deixar ver o rosto do Outro, os traços de sua singularidade, afastando-o da identidade que enclausura, ao remeter às tipificações e generalizações.

Nesse sentido, o trabalho de Fabiana Moraes, mais que indicar caminhos ou fórmulas, endereça questionamentos aos saberes firmados pelo campo do jornalismo, colocando-se, a si próprio, em perspectiva. *O nascimento de Joicy* se constitui de três partes: na primeira estão reproduzidas as reportagens publicadas no *Jornal do Commercio*; na segunda a repórter-testemunha revela os bastidores da reportagem, os encontros com Joicy, com sua família e a equipe médica; e na terceira Moraes tece uma discussão sobre a relação jornalista e personagem, acionando contribuições das diversas áreas das ciências sociais. Assim concebido, o livro pode ser interpretado como uma grande reportagem que se adensa, apresentando temporalidades distintas que permitem ao leitor vivenciar, como experiência, o espaço constituído no relato. A partir dessa estratégia narrativa, que não se contenta com a superfície dos acontecimentos, e por meio do olhar subjetivado da repórter, vemos emergir a singularidade desse Outro de que o texto nos fala. Não é mero acaso que Fabiana Moraes proponha, para a prática profissional, a adoção do “jornalismo de subjetividade”:

É preciso pensar um jornalismo que se utilize, sem constrangimentos, da subjetividade, reconhecendo-a como um ganho fundamental na prática da reportagem e mesmo na notícia cotidiana. Nele, são considerados, e não negados, os elementos que escapam da “rede técnica” dessa área de conhecimento. Assume-se que não é possível domar o mundo exterior - e o Outro - em sua totalidade (independentemente de estarmos lidando com um “fato”, “fenômeno” ou “acontecimento”), mas que devemos, antes, incorporá-lo, dentro de nossas limitações às práticas jornalísticas. Assim, englobamos as fissuras e as subjetividades inerentes à vida - o resultado é uma produção na qual o ser humano é percebido em sua integralidade e complexidade, com menos reduções (MORAES, 2015, p. 159).

No relato em primeira pessoa, a repórter tensiona, a todo tempo, as possibilidades e os limites da prática da reportagem. Se por um lado ela chega à conclusão de que Joicy precisava que alguém a olhasse e, finalmente, prestasse atenção em sua vida, por outro lado, Moraes dimensiona os efeitos (muitas vezes desfavoráveis) da intervenção jornalística na história de Joicy. Foi assim quando a repórter levou dona Irene, a mãe da transexual, no carro do jornal até o salão de beleza da filha para acompanhar o primeiro encontro delas depois da cirurgia de redesignação sexual. “O episódio da visita, relatado no último dia da série, foi uma pequena bomba que ajudei a armar. Estourou em minhas mãos e até hoje me provoca uma sensação ruim” (Ibid., p. 125). O encontro entre mãe e filha - proposto pela jornalista - não saiu bem, pois dona Irene não aceitava a nova condição daquele que compreendia como filho, João Batista.

Ao revelar os bastidores da reportagem, Moraes discute os efeitos da presença de sua equipe no local dos acontecimentos, assumindo que essa presença modificou, em alguma medida, o rumo dos fatos. Assim, a autora quebra a transparência já incorporada aos modos de fazer jornalísticos, revelando sua mediação como repórter e o caráter de construto das narrativas midiáticas. Nesse exercício reflexivo Fabiana Moraes comenta, em certas passagens, o enquadramento que conferiu à narrativa publicada no jornal. Ao abordar o episódio “Algum dinheiro para garantir algum amor”, Moraes coloca sob suspeita a seleção de determinados elementos:

Não há incorreções no texto, mas a construção dada ali não permite que vejamos alguma fresta de carinho real do rapaz pela transexual. No indomável e obscuro da alma humana, há espaço - hoje isso me parece mais claro - para a comunhão entre dois sentimentos radicalmente opostos (Ibid., p. 112).

Nesse trecho Moraes se refere ao fato de ter enfatizado, na reportagem, que Dorneles (amigo de Joicy) mantinha com a transexual uma relação utilitarista, interessada apenas em dinheiro, ao passo que explorou timidamente a informação de que o rapaz foi o único a acompanhar Joicy durante quatro dias no hospital, e isso, certamente, demonstrava algum afeto.

Com essa visada crítica, Moraes contribui para os estudos da comunicação social, mais precisamente para o campo do jornalismo, dialogando com autores que vêm investigando questões ligadas a narrativas, discurso e construção social da realidade. As reflexões da repórter encaminham ao entendimento de que o relato jornalístico nada possui de imparcial, sendo, antes, fruto de escolhas e da adoção de pontos de vista bem definidos. Se o modelo hegemônico esforça-se por fazer prevalecer a ideia de que a notícia espelha a realidade e que os princípios éticos da profissão estariam contemplados na aplicação precisa da técnica, a escrita de Moraes propõe a via contrária, reivindicando uma postura ética na prática jornalística alinhada à explicitação dos métodos de trabalho e, sobretudo, à maneira como o repórter prefere se aproximar dos elementos do mundo.

No caso de *O nascimento de Joicy*, os registros em primeira pessoa vêm atestar que a assunção da subjetividade da repórter, somada à abertura para uma relação no encontro com a personagem, foram elementos definitivos para a constituição daquilo que o relato alcançou em sua dimensão humana. Talvez possamos refletir sobre o trabalho de Moraes, que reúne reportagem, reflexividade e subjetividade como um relato de “estética inovadora”, conforme propõe Cremilda Medina quando defende que o jornalismo

deve encontrar caminhos para uma narrativa solidária do Outro. A seu modo, *O nascimento de Joicy* busca uma saída ética para lidar com os dilemas do encontro de alteridades, discutindo erros e acertos, deixando evidentes ruídos e dificuldades, admitindo as incompletudes inerentes ao processo. Talvez justamente por ter tomado as ambiguidades e lacunas como condições para que a escrita se concretizasse, o relato tenha criado elementos para que algo do Outro ali se afirmasse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa reflexão buscamos cotejar preocupações compartilháveis aos universos do documentário e da reportagem, discutindo a questão ética que se coloca no encontro com a alteridade. Para Cezar Migliorin (2010, p. 10), aquilo que move o documentário é o interesse pelo humano: “o que esse homem comum faz, como aquela mulher ganha a vida, como conta seu passado, como mobiliza a palavra e enfrenta os poderes, como afirma sua inteligência, como ocupa os espaços, como formula o futuro e se livra do presente”. Os sujeitos ordinários também fazem parte, há muito, do universo da reportagem, quando essa se arrisca ao encontro com Outro, buscando dar visibilidade a trajetórias anônimas e aos espaços menos iluminados existentes na vida comum.

Investigar como vêm se efetivando os encontros entre alteridades, tanto no registro do documentário quanto da reportagem, deve ser a finalidade de futuras pesquisas. Se há assimetrias irreduzíveis entre aqueles que observam e aqueles que são observados, é preciso compreender como estão sendo tensionadas formas narrativas e estéticas na busca de inscrever o Outro e seus modos de aderência ao mundo, já que a escolha pelos meios expressivos não se separa de uma busca ética.

Ao documentário e à reportagem que se aproximam das vidas desconhecidas cabe a tarefa não de extirpar as diferenças existentes no mundo social, mas de redimensioná-las, construindo outros espaços de experiência a serem partilhados com leitores e espectadores.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil*. São Paulo: Geração, 2013.

BARBARA, Vanessa. *O livro amarelo do terminal*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea: Revista de Sociologia da Ufscar*, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 13-33, 2011.

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.

_____. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. Os vampiros da realidade só matam pobres. In: LLOSA, Mario Vargas; BRUM, Eliane; GIORDANO, Paolo et al. **Dignidade!** São Paulo: Leya, 2012.

_____. **A menina quebrada**. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/ucv6SG>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

CHRONIQUE d'un été. Direção: Jean Rouch; Edgar Morin. Paris: CNC, 1961. [DVD]

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: CPC; MPC, 1984. [DVD]

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Fábulas da vida obscura: imagens técnicas e anonimato. **Rumores: Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias, São Paulo**, v. 8, n. 15, p. 8-26, jan./jun. 2014.

GUIMARÃES, César. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro segundo Deleuze. In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. p. 81-93.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane. A ética do documentário: o rosto e os outros. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 145-162, 2007.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Ato presencial: mistério e transformação**. São Paulo: Casa da Serra, 2016.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: _____. (Org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 9-25.

MORAES, Fabiana. **O nascimento de Joicy: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem**. Porto Alegre: Arquipélago, 2015.

NANOOK, o esquimó. Direção e produção: Robert J. Flaherty. [S.l.]: Pathépicture, 1922. [DVD]

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. v. 2. São Paulo: Senac, 2005. p. 159-226.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIO, João do. [1902]. *As religiões no Rio*. São Paulo: Nova Aguilar, 1976. (Coleção Biblioteca Manancial, n. 47). Disponível em: <<https://goo.gl/18NP81>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

_____. [1908]. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 57-71.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SAVIANO, Roberto. *Gomorra*. Trad. Elaine Niccolai. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SERELLE, Marcio. Jornalismo e guinada subjetiva. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 33-44, jul./dez. 2009.

_____. Formas bastardas: reportagem e vida anônima. *Rumores*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 28-38, jan./jun. 2014.

WEINGARTEN, Marc. *A turma que não escrevia direito: Wolfe, Thompson, Didion e a Revolução do Novo Jornalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

NOTAS

- 1 Há muito a discussão sobre a visibilidade dos anônimos se faz fundamental para o debate estético. Ao situá-la com vistas ao início do século XX, Jacques Rancière chega a considerar que, em função do *qualquer um* ter se tornado um tema artístico, a fotografia e o cinema foram alçados ao patamar de arte (e não o contrário): “Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa que não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 46).
- 2 Disponível em: <<https://goo.gl/6JYk4G>>.

Artigo recebido em: 30 de julho de 2017.

Artigo aceito em: 27 de novembro de 2017.