

**PROTAGONISMO, AUTORIA E MODOS DE NARRAR EM
CREMILDA MEDINA E SVETLANA ALEKSIÉVITCH,
JORNALISTA GANHADORA DO PRÊMIO NOBEL DE
LITERATURA
PROTAGONISM, AUTHORSHIP, AND MODES OF
NARRATION IN CREMILDA MEDINA AND SVETLANA
ALEXIEVICH, JOURNALIST AND NOBEL PRIZE IN
LITERATURE LAUREATE ¹**

Marcos Antônio Zibordi ²

Resumo: Propomos o diálogo entre propostas conceituais de Cremilda Medina, pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), com destaque para a produção recente, e o livro-reportagem *Vozes de Tchernóbil*, da jornalista Svetlana Aleksiévitch, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura de 2015. A principal confluência é a descentralização do narrador em terceira pessoa, substituído por uma autoria coletiva criadora de vozes, que contam suas histórias em depoimentos em primeira pessoa. Quantitativamente, recorremos a um recenseamento de personagens, que indicou a variedade de depoimentos, sua distribuição equitativa e as relações com o enredo; do ponto de vista qualitativo, caracterizamos os protagonistas sociais, a autoria coletiva e a orquestração de enunciados. Sustentamos que *Vozes de Tchernóbil* dialoga com recursos literários, de acordo com proposições de Cremilda Medina, via “gesto da arte”, e indicamos como pode reformular a definição de “livro-reportagem-depoimento” (LIMA, 2009).

Palavras-Chave: Nobel. Autoria. Jornalismo literário.

Abstract: We propose a dialogue between the conceptual frameworks of Cremilda Medina, a researcher at the Universidade de São Paulo (USP), with emphasis on her recent production, and the reportage book *Vozes de Tchernóbil*, by the journalist Svetlana Alexievich, winner of the Nobel Prize in Literature in 2015. The main convergence lies in the decentralization of the third-person narrator, replaced by a collective authorship that creates voices telling their stories through first-person testimonies. Quantitatively, we conducted a census of characters, which revealed the variety of testimonies, their equitable distribution, and their relationship to the plot. From a qualitative perspective, we characterized the social protagonists, the collective authorship, and the orchestration of enunciations. We argue that *Vozes de Tchernóbil* engages with literary devices, in accordance with propositions by Cremilda Medina, through the “gesture of art,” and we indicate how it may reformulate the definition of the “reportage-testimony book” (LIMA, 2009).

Keywords: Nobel. Authorship. Literary Journalism.

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Jornalismo. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Professor do curso de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutor, marcoszib@gmail.com

1. Apresentação

Pretendemos aproximar duas autoras de contribuições fundamentais para as narrativas jornalísticas: Cremilda Medina, pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), e Svetlana Aleksievitch, jornalista ucraniana autora de *Vozes de Tchernóbil* (2016), livro-reportagem vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 2015. Consideramos que as contribuições de ambas são confluentes, sofisticadas e até mesmo raras, inclusive entre as produções do chamado “jornalismo literário” (WOLF, 2005), como a proposta e a prática do descentramento do tradicional narrador em terceira pessoa, tema principal deste artigo. Nascidas na Europa na década de 1940 e ainda em atividade, as autoras são referências para estudantes, professores, pesquisadores e profissionais.

Cremilda Medina, portuguesa radicada no Brasil (2012), é a primeira mestra do pioneiro Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP), que completou 50 anos (PEREZ *et al.*, 2023). Professora titular sênior, emérita, da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), continua orientando e, nos últimos cinco anos, publicou oito antologias com textos de participantes das oficinas de Narrativas da Contemporaneidade (2020, 2022, 2022a, 2023, 2023a, 2023b, 2023c, 2025). Organizou também o décimo-segundo volume da série Novo Pacto da Ciência (2022b), do grupo de pesquisas que lidera, Epistemologia do Diálogo Social, com mais de três décadas, o primeiro transdisciplinar do Brasil registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

Entre outros trabalhos recentes, Cremilda Medina publicou um novo livro autoral, com narrativas lúdicas escritas durante a pandemia de covid-19, que se relacionam a reflexões sobre estilística e autoria. É talvez o conjunto de textos mais tocantes da pesquisadora, no qual ficam evidentes as práticas de suas propostas, como a variação de vozes na divertida história das pombas, sabiás e maritacas do condomínio (MEDINA, 2022c, p. 53).

Svetlana Aleksievitch, filha de pai ucraniano e mãe bielorrussa, vive refugiada na Alemanha desde 2020, após se envolver em protestos contra a eleição fraudada em Belarus, capital da Bielorrússia, onde vivia. A jornalista esteve na linha de frente das denúncias, além de integrar o grupo que preparava uma nova eleição e a transição de poder. Mas foram violentamente reprimidos. A ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura só não foi presa pela

interferência de autoridades diplomáticas estrangeiras. Atualmente escreve seu novo livro, conforme relatou à BBC em entrevista publicada em dezembro de 2025. Está ouvindo jovens que participaram dos protestos contra a eleição bielorrussa. Quer saber o que desejavam e o que os decepciona atualmente.

Apesar das várias obras em que sua autoria pluraliza vozes de pessoas comuns, ela declarou na entrevista à BBC que *Vozes de Tchernóbil* é o livro que mais gostaria que lessem. “Tenho medo de que hoje toda pessoa moderna precise saber algo sobre o átomo e seus perigos” (VENEMA; YANUTSEVICH, 2025). Ela teme que ataques russos à Ucrânia possam provocar um novo desastre nuclear, como o de 1986, em Tchernóbil. Coincidentemente, a tragédia completa quarenta anos em 2026, uma década após o Prêmio Nobel de Literatura ter sido concedido ao livro-reportagem com o qual Svetlana Aleksievitch ficou mundialmente conhecida – no Brasil, iniciou a publicação de seus livros pela Companhia das Letras.

Temos, portanto, motivos históricos, teóricos, editoriais, profissionais e até afetivos para propor o diálogo das confluências entre as autoras, partindo dos principais personagens do livro-reportagem ganhador do Nobel de Literatura e de obras da pesquisadora da USP, com destaque para a produção recente. Nosso ponto de partida são os “protagonistas sociais” (MEDINA, 2003, p. 126-127; MEDINA, 2022c, p. 133-134; MEDINA, 2023b, p. 206; MEDINA, 2023c, p. 473). Na obra premiada com o Nobel, tais protagonistas são representados por mais de cem pessoas e a variedade de vozes – para usar duas expressões caras a Cremilda Medina – é fruto do “diálogo possível” (2001) realizado por décadas, com a incansável Svetlana Aleksievitch ouvindo ao vivo as vítimas do acidente nuclear na plenitude do “ato presencial” (MEDINA, 2016).

2. Como propomos os cruzamentos de vozes

Pelo fato de que os depoimentos constituem a base de *Vozes de Tchernóbil*, é metodologicamente coerente começar identificando, qualificando e quantificando declarantes e declarações, cuja abundância e variedade impressionam. Partimos de interrogantes básicas, como a quantidade de personagens, profissões e gêneros, assim como anotamos a extensão dos depoimentos em número de páginas.

A quantificação, neste caso, se justifica pelo entendimento epistemológico referente às atividades científicas e jornalísticas (MEDINA, 2008), com afinidades que não recusam aportes numéricos, nem olhares racionais, somente não se limitam a eles, menos ainda como atestado

de verdade científica. Entendemos a quantificação como parte do raciocínio complexo, que incorpora, entre outros aspectos, a subjetividade, mas não dispensa dados nem estatísticas, com toda a interminável problemática que carregam (BESSION; SADER, 2010; BOURDIEU, 1980; MORIN, 2005).

Na construção de um quadro geral das vozes, a quantificação como procedimento de pesquisa, embora não sirva apenas ao cálculo numérico, revela aspectos importantes, como a distribuição equilibrada entre falas de pessoas que saíram da área contaminada e das que permaneceram; de quem perdeu entes queridos e de quem sobrevive doente pela radiação; de operários que atuaram diretamente no combate ao acidente e de trabalhadores rurais com gado e plantações atingidas; crianças, jovens, adultos e idosos; a quantidade praticamente igual homens e mulheres em 103 depoimentos.

O recenseamento dos protagonistas sociais indica, sobretudo, como suas vozes são orquestradas na narrativa, em estratégias autorais como a escolha do depoimento que abre o livro-reportagem, mencionando aspectos fundamentais retomados ao longo da história, como a falta de equipamentos de segurança para combater o incêndio na usina nuclear, o processo de deterioração dos corpos contaminados, a negligência, violência e censura estatal. Trata-se de um depoimento que contextualiza o tema principal e lança importantes desdobramentos, sobre os quais falarão dezenas de personagens. Típica abertura romanesca, de decolagem da história.

“É a testemunha que deve falar”, afirma Svetlana Aleksiévitch (2016, p. 372). Não só falar. A orquestração de vozes é estruturante da maquinaria narrativa “eticamente comprometida”, “racionalmente complexa” e “esteticamente renovadora”, tríade recorrente na obra de Cremilda Medina (1988, 1991, 2001, 2003, 2008, 2010, 2014, 2016). Nesse sentido, conceitual, o segundo movimento metodológico vai da pesquisa bibliográfica à escritura do artigo, comparando algumas das principais propostas Cremilda Medina à orquestração de vozes praticada por Svetlana Aleksiévitch em *Vozes de Tchernóbil*.

As confluências que discutiremos alteram radicalmente a maneira de compreender e realizar as “narrativas da contemporaneidade” (MEDINA, 2025, p. 403). Por isso imaginamos fazemos uma abordagem epistemológica, relativa a pilares narrativos centrais, como autoria, narrador e protagonista – ou “protagonistas sociais”, que as autoras definem com espantosa semelhança:

O que nos seduz, então? O protagonismo humano em nossas memórias, suas pequenas-grandes histórias, seu jeito de ser e de falar; perseguimos suas circunstâncias e como elas se inserem, culturalmente, no coletivo; descentralizamos a voz do Autor e criamos Narradores para se dizerem; presentificamos a ação dos protagonistas e não os estagnamos em um relato estático ou em uma avaliação autoritária. (MEDINA, 2023c, p. 403).

Svetlana Aleksievitch:

O que me interessa é o pequeno homem. O pequeno grande homem, eu diria, porque o sofrimento o torna maior. Nos meus livros, ele próprio conta sua pequena história e, no momento em que faz isso, conta a grande história. O que aconteceu e acontece conosco é ainda incompreensível, é preciso ser pronunciado. Para começar, é preciso ao menos pôr tudo em palavras. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 373).

Apontando essas e outras confluências, esperamos concluir o artigo tendo demonstrado que a obra autoral de Svetlana Aleksievitch está em estreita sintonia com algumas propostas e práticas de Cremilda Medina como jornalista, professora e pesquisadora – em nenhuma ocasião, porém, autora ou proponente do chamado “jornalismo literário”, com o qual geralmente é confundida.

Esperamos demonstrar ainda que *Vozes de Tchernóbil* pode redefinir o conceito de “livro-reportagem-depoimento” (LIMA, 2009), pois amplia as possibilidades de produção de longas narrativas jornalísticas em primeira pessoa, raras em livros-reportagem e até no romance realista, que as teria inspirado (WOLFE, 2005).

3. Dos protagonistas sociais à autoria coletiva

Como vimos, para as duas autoras os “protagonistas sociais” são pessoas comuns que constroem o cotidiano e deveriam povoar as narrativas jornalísticas, em consonância com outras vozes. O que interessa, sobretudo, “são histórias de vida (de preferência, as dos anônimos), seus contextos coletivos, as raízes histórico-culturais” (MEDINA, 2023c, p. 473), enquanto Svetlana Aleksievitch afirma que “não buscava heróis”, pois “escrevia a história através da narração de testemunhas e participantes anônimos. Pessoas a quem nunca ninguém havia se dirigido” (2016, p. 375).

A seleção de fontes populares é o primeiro passo; porém, mais relevante é como as pessoas se tornam protagonistas, o principal aspecto da autoria da jornalista ucraniana, diferindo em larga escala da maneira tradicional com que as falas são reportadas em textos jornalísticos, como declarações de personagens coadjuvantes, inclusive no livro-reportagem

(ZIBORDI 2024, 2025). Svetlana Aleksiévitch vai muito além da atitude simplista de “dar voz” ao outro, em geral controlado como terceira pessoa, em histórias que selecionam trechos pontuais de entrevistas, publicadas entre aspas no jornalismo cotidiano, ou com travessões, opção estilística presumivelmente mais sofisticada no livro-reportagem, supervalorizando o que é simplesmente um marcador gráfico de discurso direto, inspirado no romance.

Em *Vozes de Tchernóbil*, que não tem travessões e utiliza poucas aspas, ao invés de dar a palavra, a autoria realiza a orquestração de vozes com “o narrador diluído, em que desaparece o papel de condutor dos fatos, está atrás e habilmente puxa para a frente aqueles conteúdos reveladores de toda a dinâmica da cultura anônima” (MEDINA, 1988, p. 110). É exatamente assim que a discreta autora do livro-reportagem sobre Tchernóbil seleciona e organiza enunciados. Sem abrir mão da autoria, seu interesse não é impor onisciência, nem onipresença, como na narração da terceira pessoa majestática, consagrada nas prosas jornalística, científica e literária (MEDINA, 2008).

Não por acaso, alguns títulos de capítulos de *Vozes de Tchernóbil* utilizam a expressão coletivizante e musical “coro”: “coro dos soldados”, “coro do povo” e “coro das crianças”, reunindo 17 personagens cada um. “Em se tratando de comunicação coletiva numa sociedade democrática, a competência estilística diz respeito à orquestração de vozes e pluralidade conflitiva de significados” (MEDINA, 2010, p. 160). Retenhamos a expressão “pluralidade conflitiva de significados”.

No livro-reportagem premiado com o Nobel há quem culpe o governo pelo acidente nuclear, ou atribua o desastre ao descuido de funcionários, a um traço fatalista da cultura russa; aventa-se a possibilidade de ter havido sabotagem da usina nuclear, talvez um plano do Ocidente contra os comunistas; há ainda quem comemore a tranquilidade das áreas afetadas, evacuadas, mas com teimosos moradores que não arredam o pé e elencam vantagens, como o crescimento dos legumes, embora por efeito da radiação. Surpreendentemente, até refugiados agradecem a existência de Tchernóbil, onde foram morar e não sofrem perseguições.³

³ Identificáveis por atividade ou papel social, há em *Vozes de Tchernóbil* depoimentos de esposas de bombeiros e de soldados, psicólogo, mulheres residente zona contaminada, pais, mães, liquidador (operário que trabalhou na limpeza da usina nuclear após o acidente), esposa de liquidador, três caçadores, operador de câmera, fotógrafos, médico rural, professores e professoras, um jornalista e uma jornalista, deputado, cantora, diretor de associação, doutora em ciências agrárias, engenheiro, ex-engenheiro, inspetora ambiental, ex-diretor de laboratório. Além dessas pessoas, 51 compõem os três “coros”, conforme indicamos, e há pessoas que não quiseram se identificar, nem conseguimos inferir sua atividade através das declarações.

O coro de vozes tem acordes dissonantes, pois, conforme escreve Cremilda Medina em *A arte de tecer o presente*, “uma situação complexa que exige aprendizado na narrativa da contemporaneidade é a da intercausalidade das coisas, substituindo a concepção de que qualquer situação decorre de um único fator causador” (MEDINA, 2003, p. 118).

Isso posto, podemos, então, caracterizar o tipo de autoria em *Vozes de Tchernóbil*, uma “autoria coletiva”:

A assinatura coletiva de um Autor se torna tão mais polifônica e polissêmica se múltiplos e descentralizados narradores a autoria criar. A tradição jornalística consagrou o narrador da terceira pessoa (raramente, o da primeira pessoa do jornalista), como se assim encenasse a neutralidade, imparcialidade ou objetividade da doutrina positivista (...) De fato, a descentralização do autor para os narradores representa, acima de tudo, um esforço democrático – sair do Eu do autor, para entrar nas vozes e nos sentidos dos Outros. (MEDINA, 2010, p. 151).

A autoria coletiva que promove a pluralidade de vozes e opiniões extrapola o tempo imediato relativo ao tema principal da narrativa, o acidente nuclear, fazendo vir à tona as “raízes histórico-culturais” (MEDINA, 2023c, p. 473; MEDINA, 2025, p. 403). São recorrentes os depoimentos que relembram e comparam Tchernóbil à Segunda Guerra Mundial e à ação militar soviética no Afeganistão. A cultura russa é tida como bélica e o evento nuclear seria mais um dos trágicos acontecimentos aos quais estão fadados – nenhum depoente se recusaria a combater o incêndio na usina atômica, nem a socorrer às vítimas, mesmo se soubessem das consequências fatais. “Os meus avós contaram que não tiveram infância, que tiveram a guerra. A infância deles foi a guerra; a minha, Tchernóbil. Sou de lá” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 60).

4. Como as vozes são orquestradas

Mesmo que não ganhasse o Prêmio Nobel de Literatura, *Vozes de Tchernóbil* e as demais obras de Svetlana Aleksiévitch inevitavelmente seriam associadas ao chamado “jornalismo literário”, na linhagem de Tom Wolfe (2005), com representantes nacionais e importante inserção nas grades curriculares dos cursos superiores brasileiros de Jornalismo (BORGES, 2013; BULHÕES, 2007; COSSON, 2001; FERREIRA, 2003; HARTSOCK, 2018; KRAMER, 1995; KRAMER; SIMS, 1995; LIMA, 2009; MARTINEZ, 2016, 2022; PENA, 2021; SIMS, 1984).

Porém, cabe a pergunta, que raramente é feita nessas teorizações: o livro-reportagem ganhador do Prêmio Nobel de Literatura é literário em qual ou quais sentidos? Seria literário baseado em qual ou quais teorias literárias e jornalísticas, que obrigatoriamente devem aparecer

associadas na definição de um gênero híbrido? Diante do enredo *Vozes de Tchernóbil*, qualquer aproximação apressada com o romance realista é um equívoco, não uma semelhança quase natural, presumivelmente óbvia, que aproximaria jornalismo e literatura, como está consagrado desde Tom Wolfe (ZIBORDI, 2024, 2025).

Há diferenças relevantes, a começar pelo ponto de vista do narrador em terceira pessoa, típico do Realismo (MOISÉS, 2006; SNOW, 1988), e a narradora discreta, atrás da cena, orquestrando dezenas de vozes sobre o acidente nuclear. Não se trata simplesmente do fato de que a quantidade de falas é muito maior do que em um romance realista exemplar, como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (2003), que teria iniciado a escola realista.⁴ Em *Vozes de Tchernóbil*, praticamente toda a narrativa é constituída pelos enunciados dos protagonistas sociais. E no único capítulo em que a autora se pronuncia como narradora, faz uma entrevista consigo mesma, que imediatamente dilui a autoridade da voz autoral e do entrevistado enquanto especialista.

Gostaríamos de nos deter em uma diferença específica, a estruturação do enredo (MESQUITA, 2007), com os depoimentos transformados em narrativa em primeira pessoa. Apesar do livro-reportagem e do romance serem histórias longas, a relação entre as partes de *Vozes de Tchernóbil* é completamente diferente da narrativa literária realista típica, e mesmo romântica, cujas histórias têm personagens principais e secundários envolvidos em uma intriga desenvolvida linearmente que ascende, atinge o ponto principal, desacelera, vai ficando rarefeita e termina (JAMES, 2003; MOISÉS, 2006).

Os depoimentos de *Vozes de Tchernóbil*, que funcionam como sequências, estão em patamar de igualdade no que diz respeito à relevância dos personagens: todos são protagonistas. E as partes não desencadeiam transformações a partir da relação direta entre o que falam. Os elos não ocorrem por causa e consequência. As vozes não desenvolvem, esclarecem ou complicam as falas anteriores, nem necessariamente provocam repercussões a serem retomadas. Ao contrário, têm até certo grau de redundância.

⁴ Há 1.084 parágrafos constituídos por travessões em *Madame Bovary*, e quase o dobro, 1.916, conduzidos pelo narrador. A narrativa em terceira pessoa é predominante e nem todos os diálogos têm função constituinte. Predominam meras trocas de palavras. Algumas falas solitárias têm como função principal permitir pequenos fôlegos na leitura da constante condução da história pelo narrador em terceira pessoa. Há capítulos sem diálogos, especificamente 4, 5, 6 e 7, da primeira parte. No primeiro capítulo da segunda parte, transcorrido um quarto da obra, ocorre o primeiro diálogo realmente constitutivo da narrativa. Então aumenta a proporção de diálogos, o que é natural, pois os personagens estão apresentados, construídos e, digamos assim, podem se expressar mais diretamente, adquirem certa autonomia enunciativa.

Todorov considera raras essas ligações, que chama de “ideológicas”, ocorrendo quando sequências são engendradas por um tema geral, que perpassa a narrativa. No livro-reportagem sobre o acidente nuclear, as partes remetem-se por uma “regra abstrata, de uma ideia que produz as diferentes peripécias”, de modo que “a relação das proposições entre si não é mais direta, não se passa da forma negativa à forma positiva ou da ignorância ao conhecimento” (TODOROV, 1980, p. 72).

Ainda segundo Todorov, ao encaixar novos personagens e suas histórias ocorre “uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa”, pois “a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma” (TODOROV, 1969, p. 126, com itálicos no original). Contudo, se a relação comum de causa e consequência não estrutura *Vozes de Tchernóbil*, não significa que os depoimentos são sequenciados aleatoriamente.

Pelo contrário, a autoria coletiva expressa uma “consciência rigorosamente organizadora” (CAMPOS, 1975, p. 51), a exemplo da construção temporal através das falas dos soldados, que vem antes das pessoas comuns, organizando os fatos temporalmente em um antes e depois: quem combateu o desastre nuclear conheceu primeiro os efeitos da radiação, cuja informação chegou posteriormente aos moradores; dando um passo adiante na linha temporal, o “coro das crianças”, capítulo que fecha a terceira parte, projeta o futuro no final da história (NUNES, 1988). Vejamos as partes e suas correspondências no enredo (FIG. 1):

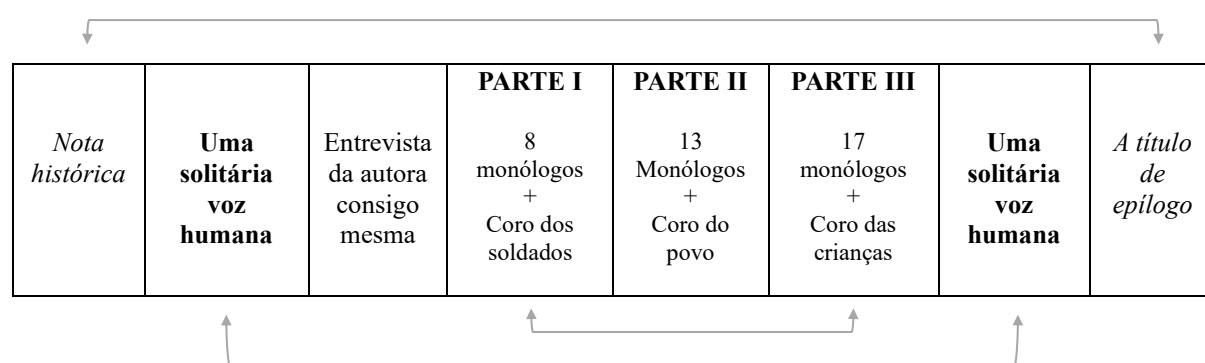


FIGURA 1 – Capítulos e partes de *Vozes de Tchernóbil*.

FONTE: Elaboração do autor.

As correspondências entre os capítulos, que na maior parte não ocorrem por causa e consequência direta, têm estruturas similares que os aproximam, contribuindo decisivamente para o nível de coesão e coerência da narrativa (KOCH, 2003, p. 45). Assim, tanto o capítulo que abre, quanto o que fecha o livro-reportagem, são curtos e fazem referência a fontes similares: material de imprensa, documentos, propaganda oficial. O último capítulo, em duas páginas, funciona como o primeiro, um “pano rápido”, para usar uma expressão teatral.

Em outro par paralelo, o penúltimo capítulo repete a estratégia do segundo, ambos com longos depoimentos, de 22 e 14 páginas, de viúvas de homens que atuaram no combate ao acidente nuclear. Têm forte carga emotiva e títulos iguais, “Uma solitária voz humana”.

O trecho da narrativa, com três partes, alterna depoimentos longos e curtos. Os longos implicam, ao menos em tese, em leitura mais lenta, nem que somente quando a autora encontra seu “leitor-modelo”, que é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). Os depoimentos curtos, de duas a três páginas, menos densos, são presumivelmente mais ágeis do ponto de vista rítmico.

Cada uma das três partes principais são encerradas com um capítulo chamado “coro”, conforme mencionamos anteriormente. São constituídos de colagens de falas, cada uma ocupando um parágrafo, possibilitando, idealmente, a máxima velocidade de leitura em relação aos depoimentos anteriores.

A seleção e organização das vozes combina, portanto, densidade e extensão, interferindo diretamente no desenvolvimento da trama e no ritmo de leitura (BRIK, 1970, p. 175). Porém, é muito importante frisar que essa estrutura lógica não foi estabelecida previamente, não só porque o material humano modifica esquemas.

Se há “literariedade” (EAGLETON, 2006; LIMA, 1993; TOLEDO, 1971), as características e estratégias estéticas afloraram após a ida a campo. *Vozes de Tchernóbil* não investe na forma pela forma; ela é inspirada na realidade, que, sim, provoca possibilidades artísticas, estéticas, literárias até, mas nas autoras de que estamos tratando, o “gesto da arte” funciona em prol da narrativa jornalística (MEDINA, 2022c, p. 133-134). “Não nos mobilizavam nem regras do bem escrever, nem deleites estéticos da boa forma, nem a centralização egocêntrica no autor”, lembra Cremilda Medina (2023b, p. 206). Por sua vez, Svetlana Aleksiévitch questiona:

Mas o que é literatura hoje? Quem pode responder? Vivemos mais rápido que antes. O conteúdo rompe a forma. Ele a quebra e modifica. Tudo extravasa das margens: a

música, a pintura e, no documento, a palavra escapa aos limites do documento. Não há fronteiras entre o fato e a ficção, um transborda sobre o outro. Mesmo a testemunha não é imparcial. Ao narrar, o homem cria, luta com o tempo assim como o escultor com o mármore. Ele é um ator e um criador. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 373).

Quantas confluências e rebatimentos com o que dissemos até aqui: a dificuldade em definir gêneros e o alerta a classificadores da obra como “literária”, ou “jornalístico-literária”, enquanto a autora têm plena consciência das indefinições; a noção de que a realidade captada jornalisticamente interfere, modifica e rompe formas estabelecidas, exatamente como Cremilda Medina propõe o diálogo com o “gesto da arte”, com a forma informada pela realidade; a consciência da parcialidade do relato, começando pelas testemunhas, os protagonistas, o que difere do discurso de verdade que o livro-reportagem costuma reforçar (CATALÃO, 2010); o uso de termos específicos, como “narrar”, demonstrando domínio conceitual, entendendo a narrativa jornalística como ato criativo, que encena com relativa fidelidade ao referente, mas não reproduz a realidade – contudo, tenta, mesmo precariamente, nem que por dever de ofício, construir sobre ela uma produção simbólica com palavras.

5. Como as vozes foram captadas

No capítulo em dá seu testemunho como moradora da região afetada pelo acidente nuclear, Svetlana Aleksiévitch descreve o trabalho em campo. Vejamos seu depoimento metodológico que, conforme estamos reiterando, tem caráter epistemológico porque amplia os métodos de trabalho do livro-reportagem, da captação à narrativa, mesmo em um gênero que pressupõe mais tempo para reunir informações e escrever, com abertura estilística:

Eu levei muitos anos escrevendo este livro. Quase vinte anos. Encontrei e conversei com ex-trabalhadores da central, cientistas, médicos, soldados, evacuados, residentes ilegais em zonas proibidas. Com aqueles para quem Tchernóbil representa o conteúdo fundamental do mundo, cujo interior e entorno, e não só a terra e a água, Tchernóbil envenenou. Essas pessoas conversavam, buscavam respostas. Nós pensávamos juntos. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 43.)

A descrição de Svetlana Aleksiévitch é uma tradução poética e prática de algumas das proposições mais conhecidas de Cremilda Medina, presentes no livro *Entrevista: o diálogo possível*. “Se trata, por um lado, da modernização técnica dos processos profissionais e, por outro, da permanente busca do Diálogo Possível”, (MEDINA, 2001, p. 37.). Ou, em uma elaboração mais incisiva: “Se quisermos aplacar a consciência profissional do jornalista, discuta-se a técnica da entrevista; se quisermos trabalhar pela comunicação humana, proponha-se o diálogo” (Idem, p. 5).

A pesquisadora insurge-se contra o engessamento da fundamental relação entrevistador-entrevistado, que em geral pode ser representada pela fórmula EU-ISTO (MEDINA, 2001, p. 13, com maiúsculas da autora nesta e na próxima citação). A alteração epistemológica proposta visa mudar essa chave para EU-TU. A entrevista pode ter diversos encaminhamentos e objetivos, mas o diálogo humanizado pressupõe aprendizado mútuo – “nós pensávamos juntos”, escreveu Svetlana Aleksievitch. Essa postura paritária, ao mesmo tempo atenta e afeta às pessoas, pretende eliminar ou diminuir bastante a coerção hierárquica imposta pelo entrevistador ou pelo entrevistado, e pressupõe sensibilidade, tempo, disposição genuína e real abertura para o interlocutor. Quando é possível, ocorre uma situação pedagógica de ensino-aprendizagem.

É bom frisar que o diálogo é possível, mas não há garantias. O encontro humano é sempre imprevisível e Cremilda Medina sabe disso, o que faz de sua obra uma proposta aberta, não um manual de execução. Por sua vez, Svetlana Aleksievitch entende que é preciso, antes de tudo, ouvir:

Flaubert disse de si mesmo que era um “homem-pena”. Posso dizer que sou uma “mulher-ouvido”. Quando ando pelas ruas e me surpreendo com alguma palavra, frase ou exclamação, sempre penso: quantos romances desapareceram sem deixar rastro no tempo. Permanecem na escuridão. Há uma parte da vida humana, uma conversação que não podemos conquistar para a literatura. Ainda não a apreciamos, ela não nos surpreende, não nos encanta. A mim ela já enfeitiçou, me fez prisioneira. Adoro a forma como as pessoas falam, adoro a voz humana solitária. Essa é a minha maior paixão, o meu maior amor. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370).

Sobre essa fala da jornalista na premiação do Nobel de Literatura, Cremilda Medina diria que um dos tesouros colhidos no diálogo possível é a “oratura”, ou como as pessoas se expressam. “A construção social dos sentidos acontece na rua, no cotidiano e na oratura cujas marcas de estilo revelam a poesia dos cantadores anônimos” (2003, p. 74). A oratura traduz o humano ser, pelo qual Svetlana Aleksievitch declara o seu “maior amor”.

A opção estilística pela oratura se torna ainda mais relevante quando comparada às escolhas vocabulares do livro-reportagem nacional e estrangeiro, geralmente bem-comportadas, com palavras típicas de manuais de redação, o tal nível coloquial. Não explora as potencialidades, talvez até literárias, dos falares que circulam na boca do povo.

Pesquisa recente (ZIBORDI, 2025) com 62 livros-reportagem encontrou uma única tentativa de incorporação do vocabulário popular, em *Abusado*, de Caco Barcellos (2005). A presença da gíria, contudo, é estilisticamente limitada, pois exotiza a fala dos traficantes pela

grafia, que procura reproduzir a oralidade, circunscrevendo-a aos diálogos entre os personagens, enquanto o narrador em terceira pessoa, predominante na condução da história, se expressa coloquialmente.

Pelo contrário, a origem inspiradora do que se escreve sobre o mundo nasce na oratura captada no mundo vivo. Organizar – editar e narrar – o caos conflitivo das múltiplas vozes (polifonia) e dos múltiplos significados (polissemia) que o repórter (e/ou comunicador social) colhe na rua é um ato subversivo para os porta-vozes monológicos do poder. (MEDINA, 2022a, p. 418).

Ouvir e incorporar a oratura evita aprofundar o abismo entre dois usos linguísticos, a fala e a escrita, cuja diferença pode reforçar preconceitos linguísticos separando socialmente os presumíveis ignorantes dos pretensamente competentes, que utilizam a “gramática da língua portuguesa escrita, literária, formal, antiga” (BAGNO, 2013). A oratura, ao contrário, promove a “linguística da diversidade”, em contraponto à “linguística da unidade” (TRABANT, 2020).

6. Quando o diálogo com a literatura não é, necessariamente, para ser literário

Afirmamos que, para apontar aspectos literários em uma narrativa jornalística, é necessário indicar o entendimento que lastreia a literariedade. Mesmo ganhando o Prêmio Nobel de Literatura, Svetlana Aleksievitch, como vimos, tem dúvidas e pergunta “o que é literatura hoje? Quem pode responder?” (2016, p. 373). Por sua vez, a justificativa oficial da Academia Sueca afirma que ela foi premiada “por seus escritos polifônicos, um monumento ao sofrimento e à coragem em nosso tempo” (NOBEL PRIZE OUTREACH, 2015). Embora cite a escrita “polifônica”, termo predominantemente associado à teoria literária, sobretudo no manancial conceitual de Bakhtin (1998, 2011), a justificativa lacônica da Academia não explica se a expressão foi usada teórica ou genericamente.⁵

⁵ É inevitável associar *Vozes de Tchernóbil* a teorias do romance de Bakhtin, pela óbvia importância das falas dos personagens. Tal aproximação pode atribuir um elevado grau de literariedade ao livro-reportagem ganhador do Prêmio Nobel de Literatura pois, para Bakhtin, “o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (1998, p. 134). Há diversas confluências, mas ao menos uma diferença fundamental: “No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente” (1998). Seria preciso problematizar o que é representar artisticamente. Do ponto de vista dos gêneros, a aproximação com Bakhtin também é produtiva, sobretudo em relação aos enunciados, que ele considera “unidade real da comunicação discursiva” (2011, p. 269), formando gêneros quando são “relativamente estáveis” (2011, p. 262).

Há mais subsídios para pensar os motivos da premiação no discurso que antecedeu a entrega do Prêmio Nobel de Literatura, proferido pela Secretária Permanente da Academia Sueca, Sara Danius (DANIUS, 2015). Ela não elenca nenhuma justificativa literária, mas aspectos humanísticos da obra de Svetlana Aleksiévitch, como em *A guerra não tem rosto de mulher* (ALEKSIÉVITCH, 2016a). Nesse livro-reportagem sobre as voluntárias que participaram da Segunda Guerra Mundial – cerca de um milhão de mulheres – a jornalista reitera sua metodologia de trabalho, de encontro e escuta presencial, que a Academia reconheceu em *Vozes de Tchernóbil*. Ao apontar sua “grande conquista”, conquista jornalística, a Secretária Permanente da Academia Sueca disse o seguinte sobre Svetlana Aleksiévitch:

Ela quer conversar com as pessoas, e digo isso no sentido mais profundo e abrangente. Ela anseia pela fala de pessoas vivas, aquela que desaparece quando as pessoas em questão não existem mais. Ela não quer fotografias, diários, cartas, jornais, lugares. Ela quer a fala de pessoas vivas, e é por isso que ela retorna ao passado. Não só isso: ela remove tudo o que é supérfluo até a essência. Ela não acrescenta nada; ela subtrai. Nos são ditos os nomes das pessoas, suas idades e o que fazem, pouco mais do que isso. Assim, nos deparamos com uma obra coral, de vozes costuradas umas sobre as outras. Essa é a grande conquista de Alexievich. (DANIUS, 2015).

A falta de menções oficiais diretas à literatura e à teoria literária podem servir de alerta a classificações que atribuem facilmente literariedade à narrativa jornalística, cujas relações são complexas do ponto de vista de Cremilda Medina. Os diálogos com os “gestos da arte”, não só literária, podem ocorrer da pauta à edição, mas não são obrigatórios, nem automáticos; são possíveis, e nem sempre necessários. Quando ocorre a confluência – como, por exemplo, nas variações de narradores que a literatura expandiu e que a narrativa jornalística pode incorporar –, não se trata de um decalque de formas e estratégias literárias previamente eleitas, como receituário, mesmo que pretensamente sofisticado, para forçar a realidade a se enquadrar nelas.

No entendimento da autora, como dissemos, a forma não deve preceder, nem se impor aos conteúdos captados na reportagem, sobretudo em campo, por entrevista e/ou observação direta. São ações que podem, sim, inspirar possibilidades de uso estratégico de técnicas costumeiramente literárias, mas ainda assim para realizar narrativas jornalísticas. Por isso, Cremilda Medina não é uma teórica do chamado “novo jornalismo” ou “jornalismo literário”; sua construção conceitual complexa do signo da relação entre literatura e jornalismo não afiança a linhagem de Tom Wolfe (2005).

E não é de hoje. No exame de qualificação de mestrado, em 1975, portanto três anos depois do ensaio de Tom Wolfe, Cremilda Medina afirmou o seguinte:

Os discípulos de Tom Wolfe enfatizam os aspectos formais, literários (no sentido formalista da palavra), como se o objeto desse novo jornalismo fosse um bom texto e nada mais. Na realidade, o que ocorre aqui é uma imaturidade para assimilar a transformação. (MEDINA, 2016, p. 69).

Na pesquisa de livre-docência apresentada em 1989 e publicada no livro *Povo e Personagem* (1996), Cremilda Medina vai pessoalmente ao encontro de escritores dos países africanos de língua portuguesa. Nas considerações finais, comenta a relação entre as narrativas literária e jornalística:

Em nenhum momento da viagem às literaturas de língua portuguesa me assaltou o desejo de abandonar a mediação social pela autoria artística. Isso porque, por mais que frua e admire as virtualidades literárias, jamais abdiquei da especificidade do jornalismo e da comunicação social. No entanto, cultivo e proponho aos mediadores sociais a exposição permanente à arte. Não um ato cego de devoção, mas a par do deslumbramento, a dinâmica osmose dos dois universos simbólicos. (MEDINA, 1996, p. 211).

Em 2025, Cremilda Medina reafirmou a diferença em relação à linhagem de Tom Wolfe ao relembrar que, dias depois da publicação do ensaio sobre o “novo jornalismo” na revista *Esquire*, no final de 1972, ela adquiriu um exemplar em banca especializada no centro de São Paulo. Levou aos estudantes de Jornalismo, das disciplinas ministradas na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), onde traduziram e debateram as propostas de Wolfe.

Na época, Cremilda Medina escrevia, com Paulo Roberto Leandro, *A arte de tecer o presente*, cuja primeira edição é de 1973. Eles concluíram, assim como os estudantes da ECA-USP, que “o aprofundamento do Jornalismo não dependia de regras da forma literária e sim da produção autoral referendada pela coleta coletiva dos sentidos da contemporaneidade (produção simbólica no Jornalismo)” (MEDINA, 2025a, p. 11). Segundo a pesquisadora, “a literatura sempre fez parte de meus itinerários afetivos, éticos, artísticos e técnicos”, mas “o Jornalismo se sobrepõe à tentação da forma e da ficção porque é o conteúdo do Outro Contemporâneo e sua circunstância histórico-cultural que busco reportar” (MEDINA, 2025a, p. 14).

Na mesma linha, parece razoável afirmar que, se Svetlana Aleksievitch partisse da forma, da fórmula ou de algum receituário para as entrevistas e para a orquestração de vozes na narrativa, não precisaria se dar ao trabalho de realizar o diálogo possível, que implica em ouvir, pacientemente, centenas de vozes, durante décadas, burilando o mesmo método de trabalho. “Textos, textos. Textos para todo lado. Nos apartamentos da cidade e nas casas do campo, na

rua e no trem... Vou escutando... Cada vez mais vou me transformando em um grande ouvido, sempre voltado para outra pessoa. ‘Leio’ a voz”, escreveu em *A guerra não tem rosto de mulher* (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 16).

Importante destacar que, para Cremilda Medina, os “gestos da arte”, antes de incitarem preocupações estéticas, importam essencialmente na formação e na prática jornalística. Não só a literatura, embora esteja em primeiro plano para quem escreve; mas o cinema, a música, as artes plásticas e as várias outras manifestações artístico-culturais capazes de sensibilizar esteticamente, humanizar, e transmitir técnicas úteis, entre elas as literárias, que, se necessárias, são bem-vindas na construção de narrativas jornalísticas da contemporaneidade.

Mas e o gesto da arte, como se faz atuante na ação do jornalista? Ao desenvolver laboratórios, na atividade pedagógica, para motivar o projeto de ensino-aprendizagem da comunicação social, tem sido fundamental o encontro do educando com obras artísticas. Para além da natural fruição (garantia que supera o esforço conceitual da bibliografia científica), a experiência promove a desobstrução afetiva, o estímulo à inteligência sutil e a solidariedade transformadora. Na arte, o educando encontra motivos para se sentir afeto a seu povo, no sentido da coletividade que o inclui, mas também se inspira na originalidade autoral para articular o relato dos acontecimentos contemporâneos. [...] A inteligência ética, técnica e estética deixa de ser uma declaração de princípios, um discurso dogmático ou ideológico, para se tornar uma prática laboratorial em que intuição, racionalidade e ação se conjugam. A leitura do mundo na ação comunicativa da contemporaneidade ganha emoção, conceito e movimento. (MEDINA, 2008, p. 10-11).

Em versão atualizada e resumida, Cremilda Medina novamente conecta os “gestos da arte” a preocupações pedagógicas: “A força do cotidiano coletivo nos convida também a deslocar a Autoria para Narradores porque a experiência da escolarização (pública ou privada) é sempre um concerto/desacerto do EU-TU. Mas o tom maior dessa sinfonia desconcertada é a MEMÓRIA LÚDICA, o ato emancipatório do NÓS.” (MEDINA, 2025, p. 405).

Arremates possíveis

Neste encaminhamento final tentamos indicar, a partir de Cremilda Medina, como o literário poderia ser compreendido em *Vozes de Tchernóbil*: diríamos que, inspirando-se na realidade, a repórter em campo pacientemente colhe os depoimentos de dezenas de pessoas e as insere na narrativa jornalística como protagonistas sociais; para isso, cria uma autoria coletiva, orquestrando vozes diversas e abandonando o narrador típico do jornalismo e da literatura, especialmente do romance realista.

Afirmaríamos ainda que a maneira como a autoria coletiva orchestra as vozes é incomum até mesmo na ficção e, embora de alta densidade estética, não parte do estabelecimento de

formas prévias. A orquestração de vozes provavelmente foi a melhor maneira encontrada para expressar a realidade das muitas pessoas atingidas pelo acidente nuclear – procedimento encontrável de forma magistral em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski (2019), embora promovendo relações diretas de causa e efeito entre as falas, construindo o tradicional arco de tensão do romance, em direção ao clímax e ao desfecho da intriga, diferente dos rebatimentos indiretos entre os depoimentos de *Vozes de Tchernóbil*.

Não poderíamos deixar de lembrar, entretanto, que a presença de técnicas tendencialmente literárias não faz do ganhador do Prêmio Nobel de Literatura uma obra literária, mas com aspectos literários que, no entanto, não a descaracterizam como narrativa jornalística. Por falarmos em caracterização, se considerarmos a classificação de Edvaldo Pereira Lima, *Vozes de Tchernóbil* é um “livro-reportagem-depoimento”:

Reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha privilegiada. Pode ser escrito pelo próprio envolvido – geralmente com a assistência de um jornalista – ou por um profissional que compila o depoimento e elabora o livro. Apreende-se, daí, que o tom é passar ao leitor uma narrativa quente, com bastante clima de bastidores, movimentada. Por isso, seu estilo é, normalmente, o da *action-story*. (LIMA, 2009, p. 52).

Em geral, as falas dos entrevistados colaboram com subsídios que, na longa narrativa jornalística, vão se transformar em informações enunciadas pelo narrador em terceira pessoa. Em menor quantidade, reproduzem-se declarações das fontes com aspas ou travessões. O “livro-reportagem-depoimento” é completamente diferente.

Nele predomina a história de quem depõe, da fonte, da pessoa real que vira personagem da narrativa, com sua fala em discurso direto, preservando muito da integridade da entrevista nos aspectos ideológicos, vocabulares, rítmicos. A narrativa acontece em primeira pessoa, como em *Relato de um naufrago*, de Gabriel García Márquez (2004). Diante da monótona predominância da terceira pessoa, o livro-reportagem-depoimento oferece a oportunidade de descentramento do narrador. Mas a autoria coletiva de Svetlana Aleksiévitch vai além.

Ela amplia exponencialmente as possibilidades práticas e teóricas do livro-reportagem-depoimento, a começar pela quantidade de depoentes que mobiliza. E põe em xeque definições fechadas. Lembremos que os gêneros, especialmente narrativos, define-se, complexamente, por predominância de determinados aspectos, não por exclusividade de algum (JAKOBSON, 1983). Gêneros não são puros. Não se pode cravar que o livro-reportagem-depoimento é

constituído somente pela fala de uma pessoa. Nem prever “uma narrativa quente”, uma “*action-story*” (LIMA, 2009, p. 52).

Em *Vozes de Tchernóbil*, em geral os protagonistas sociais estão descrevendo monotonias, como a vida na área contaminada, quase deserta, ou a lenta destruição pelas doenças radioativas, enquanto rememoram a paralisia do Estado, das pessoas e de si próprias. Muitos depoimentos são entrecortados, entrevistados emudecem de repente e, quando falam, buscam dores no fundo da alma, que vão retirando devagar. O Prêmio Nobel de Literatura de 2015 não é uma história de ação. Talvez seja de inação, e certamente é da nação: da nação humana.

Referências

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- BESSON, Jean-Louis. **A ilusão das estatísticas**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BORGES, Rogério. **Jornalismo literário: análise do discurso**. Florianópolis: Insular, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. A opinião pública não existe. In: THIOLENT, Michel (org.). **Crítica metodológica, investigação social & enquête operária**. São Paulo: Polis, 1980. p. 1-12.
- BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 131-139.
- BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta. In: CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CATALÃO JR., Antônio Heriberto. **Jornalismo best-seller: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo**. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2010.
- DANIUS, Sara. Introductory speech, 7 December 2015. NobelPrize.org, Nobel Prize Outreach, 7 dez. 2015. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/8169-introductory-speech/>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e jornalismo, práticas políticas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Relato de um naufrago**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- HARTSOCK, John C. Explorando o jornalismo literário e a verdade no vinho. **Brazilian Journalism Research**, v. 14, n. 3, p. 654-675, 2018.
- JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 485-491.
- JAMES, Henry. **A arte do romance: antologia de prefácios**. São Paulo: Globo, 2003.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2003.
- KRAMER, Mark. Breakable rules for literary journalists. In: SIMS, Norman; KRAMER, Mark. **Literary journalism: a new collection of the best American nonfiction**. New York: Ballantine Books, 1995.
- KRAMER, Mark; SIMS, Norman (org.). **Literary journalism: a new collection of the best American nonfiction**. New York: Ballantine Books, 1995.
- LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2005.
- LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. v. 1.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Barueri: Manole, 2009.
- MARTINEZ, Monica. **Jornalismo literário: tradição e inovação**. Florianópolis: Insular, 2016.
- MARTINEZ, Monica et al. Mapeamento do jornalismo literário como disciplina: referenciais teóricos e práticos mais empregados no Brasil. **Anagrama**, v. 16, n. 1, p. 1-16, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/193876>. Acesso em: 2 fev. 2026.
- MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial**. São Paulo: Summus, 1988.
- MEDINA, C. **Anais do 1º seminário transdisciplinar: a crise dos paradigmas**. São Paulo: ECA/USP, 1991.
- MEDINA, Cremilda. **Povo e personagem**. Canoas: Ulbra, 1996.
- MEDINA, Cremilda. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2001.
- MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**. São Paulo: Summus, 2003.
- MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos**. São Paulo: Summus, 2008.

MEDINA, C. **Liberdade de expressão, direito à informação nas sociedades latino-americanas**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010.

MEDINA, Cremilda. **Casas da viagem: de bem com a vida ou afetos do mundo**. São Paulo: Edição do Autor, 2012.

MEDINA, Cremilda. **Atravessagem: reflexos e reflexões na memória de repórter**. São Paulo: Summus, 2014.

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

MEDINA, Cremilda (org.). **Narrar é longeviver: caminhos da memória**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2020.

MEDINA, Cremilda (org.). **Memórias lúdicas: ABCdário de autores e suas histórias**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2022.

MEDINA, Cremilda (org.). **2020: o ano em que o mundo se afetou (narrativas apesar de)**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2022a.

MEDINA, Cremilda (org.). **Nas trilhas do saber plural: três décadas de interrogantes**. São Paulo: Casa Flutuante, 2022b.

MEDINA, Cremilda. **Memórias lúdicas: em tempo de pandemia**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2022c.

MEDINA, Cremilda (org.). **Biografar: histórias de vida (in)comum**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2023.

MEDINA, Cremilda (org.). **Escrita autoral: ruas de nossa vida**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2023a.

MEDINA, Cremilda (org.). **Escrita lúdica: do imaginário persistente**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2023b.

MEDINA, Cremilda (org.). **Sagas da viagem**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2023c.

MEDINA, Cremilda. **Criatividade nos cotidianos escolares: da consciência disciplinar à paraconsciência intuitiva**. São Paulo: Portal do Envelhecimento Comunicação, 2025.

MEDINA, Cremilda. Livro-reportagem: produção simbólica da contemporaneidade. In: ZIBORDI, Marcos. **Tom Wolfe não é literário, é literal**. Florianópolis: Insular, 2025a. p. 11–15.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NOBEL PRIZE OUTREACH. Premio Nobel de literatura 2015 – Nota de prensa. NobelPrize.org, 8 out. 2015. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/8179-svetlana-alexievich-2015-2/>. Acesso em: 2 fev. 2026.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2021.

PEREZ, Clotilde et al. (org.). **PPGCOM USP 50 anos: entre o passado e o futuro, nosso percurso**. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

SIMS, Norman. **The literary journalists**. New York: Ballantine Books, 1984.

SNOW, Charles Percy. **Os realistas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

TRABANT, Jürgen. **A linguagem, objeto de conhecimento**. São Paulo: Parábola, 2020.

VENEMA, Vibeke; YANUTSEVICH, Tatsiana. Os conselhos da Nobel de literatura para novos escritores. BBC News Brasil, 17 dez. 2025. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx2gvnwq5elo>. Acesso em: 2 fev. 2026.

WOLFE, Tom. Why they aren't writing the great American novel anymore. **Esquire**, v. 68, n. 6, p. 152-159, dez. 1972.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZIBORDI, Marcos Antônio. Na prática a teoria é outra: pressupostos de Tom Wolfe não caracterizam livros-reportagem. **Revista FAMECOS**, v. 31, n. 1, e43833, 2024. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2024.1.43833>.

ZIBORDI, Marcos. **Tom Wolfe não é literário, é literal**. Florianópolis: Insular, 2025.