

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-graduação em Comunicação Social**

Carlos Henrique Pinheiro

**LUGARES DE ESCUTA: da vida, no jornalismo**

Belo Horizonte

2024

Carlos Henrique Pinheiro

**LUGARES DE ESCUTA: da vida, no jornalismo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Comunicação Social.

Orientador: Elton Antunes

Belo Horizonte

2024

301.16	Pinheiro, Carlos Henrique.
P6541	Lugares de escuta [recurso eletrônico] : da vida, no jornalismo / Carlos Henrique Pinheiro. - 2024.
2024	1 recurso online (96 f. ): pdf Orientador: Elton Antunes.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1. Comunicação – Teses. 2. Jornalismo – Teses. 3 Reportagens e repórteres - Teses. I. Antunes, Elton . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

### FOLHA DE APROVAÇÃO

"Lugares de escuta: da vida, no jornalismo."

**CARLOS HENRIQUE PINHEIRO**

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia vinte de dezembro de dois mil e vinte e quatro, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. Elton Antunes - Orientador  
DCS/FAFICH/UFMG

Prof. Marcio de Vasconcellos Serelle  
PUC-MG

Profª Ângela Cristina Salgueiro Marques  
DCS/FAFICH/UFMG

Prof. Cláudio Rodrigues Coração  
UFOP

Profª Fabiana Moraes  
UFPE



Documento assinado digitalmente

FABIANA MORAES DA SILVA

Data: 16/01/2025 13:13:39-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Elton Antunes, Professor do Magistério Superior**, em 26/12/2024, às 11:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cláudio Rodrigues Coração, Usuário Externo**, em 06/01/2025, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcio de Vasconcellos Serelle, Usuário Externo**, em 14/01/2025, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques, Professora do Magistério Superior**, em 14/01/2025, às 22:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3793543** e o código CRC **9743166B**.

Carlos Henrique Pinheiro

**LUGARES DE ESCUTA: da vida, no jornalismo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Comunicação Social.

Orientador: Elton Antunes

Aprovado em 20 de dezembro de 2024, pela Banca Examinadora constituída pelos membros:

---

Prof. Dr. Elton Antunes (Orientador)

---

Profa. Dra. Angela Salgueiro Marques

---

Prof. Dr. Marcio de Vasconcellos Serelle

---

Prof. Dr. Claudio Coração

---

Prof. Dr. Fabiana Moraes

Belo Horizonte

2024

## AGRADECIMENTOS

Foram muitas as orientações que escutei para percorrer estes, que acredito serem apenas alguns de vários, lugares de escuta possíveis.

Agradeço à Tatiana Gomes, Renata Bastos e Sarb Sewak, respectivamente instrutoras de pilates, natação e yoga — professoras de inspiração, transpiração e expiração a indicar corpo são e escuta sã.

Agradeço à psiquiatra e ao psicanalista — Vivian Coelho e Jésus Santiago — sempre me ajudando a me escutar.

Agradeço aos muitos amigos, em nome do Gabriel Augusto, e às muitas amigas, em nome da Marcela Lins, pelas conversas importantíssimas e especialmente pelas mais triviais. Agradeço também à Bel de Assis, que me apoiou muito na finalização deste trabalho.

Agradeço a cada professor que participou deste processo — os membros da banca: Angela Salgueiro Marques, Fabiana Moraes, Claudio Coração, Márcio Serelle e Elton Antunes, meu orientador. E, em nome de todos os demais professores e professoras, agradeço ao Ronaldo Boschi, quem primeiro me falou sobre escuta.

À Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente, onde tive apoio espiritual.

À minha mãe, Célia Helena Pinheiro, e ao meu pai, Angelo Custódio Pinheiro, porque nunca deixaram de me orientar.

Aos demais membros da minha família, agradeço em nome de meu primo querido, Rodrigo Carlos.

“Deveria se aprimorar a sensibilidade que cercaria aquela convivência a partir de então. Ter a capacidade de ler com mais atenção os olhos e os gestos da irmã. Seríamos iguais. A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu.” (Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior).

## RESUMO

“Lugares de escuta: da vida, no jornalismo” é texto que registra por meio de ensaios um percurso doutoral e reflexões a respeito das possibilidades de articular a escuta, como um processo ampliado de conhecimento do mundo, e a escuta jornalística, pensada através de aspectos presentes em livros-reportagem, bibliografias específicas do campo comunicacional, poesias, textos de teatro e outros objetos, inclusive experiências vivenciais, mobilizadas para evidenciar seus múltiplos traços. Partimos de uma impressão simplificadora da escuta e buscamos complexificá-la ao longo do texto. Desse modo, apresentamos discussões sobre a escuta que uma repórter pode fazer presencialmente ou através de mediações variadas, discutimos também a escuta de pessoas em luto e as reduções que muitas vezes o jornalismo opera em seus gestos, a escuta de si e a de seres que chamamos, a partir das práticas de Eliane Brum, de mais-que-humanes. Buscamos, também, evidenciar aspectos da escuta feita por esta repórter, que se apresenta em diversos trabalhos como uma “escutadeira”, e aspectos de escuta presentes em trabalhos de Svetlana Aleksievitch, que se apresenta como uma “mulher-ouvido”. Propomos, com Leda Maria Martins, o conceito de encruzilhada como um articulador dos ensaios, que embora busquem ser autônomos em si, também se encontram sob o objetivo geral de levantar reflexões sobre a escuta que possam ser pertinentes, também, ao jornalismo e, mais especificamente, a suas práticas de reportagem.

Palavras-chave: escuta; escuta jornalística; reportagem; jornalismo; encruzilhadas.

## ABSTRACT

"Listening Places: from life, in journalism" is a text that records through essays a doctoral journey and reflections on the possibilities of articulating listening as an expanded process of understanding the world, and journalistic listening, thought over aspects present in article-books, specific bibliographies of the communication field, poetry, theater texts, and other objects, including lived experiences, mobilized to highlight their multiple traits; we start from a simplifying impression of listening and seek to complexify it throughout the text. Along these lines, we present discussions about the listening that a reporter is able to do in person or through various mediations, we also discuss the listening of people in mourning, self-listening, and the listening of beings that, based on Eliana Brum, we call more than human. We also seek to highlight aspects of the listening done by this reporter, who presents herself in various fronts as a "listener," and aspects of the listening present in the works of Svetlana Aleksievitch, who presents herself as an "ear-woman." We propose, with Leda Maria Martins, the concept of crossroads as an articulator of the essays, which although they seek to be autonomous in themselves, they also bring reflections about the act of listening also to journalism, and more specifically to its news reports practices.

Keywords: listening; journalistic listening; news reports; journalism; crossroads.

## SUMÁRIO

<b>1 LABIRINTOS DA ESCUTA OU: ENCRUZILHADAS.....</b>	<b>8</b>
<b>2 LUGARES DE ESCUTA.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Um giro na encruzilhada.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 Escutar: entre o irredutível e o reiterável.....</b>	<b>31</b>
<b>2.2.1 Re-escutar o mediado e mediar mais uma vez.....</b>	<b>37</b>
<b>2.3 À escuta dos que faltam.....</b>	<b>42</b>
<b>2.4 A voz que não se deixa de escutar.....</b>	<b>50</b>
<b>2.5 Escutar além do humano.....</b>	<b>53</b>
<b>3 NO SILÊNCIO.....</b>	<b>61</b>
<b>3.1 O silêncio como um trabalho opaco — Orides Fontela.....</b>	<b>62</b>
<b>4 A ESCUTA DAS REPÓRTERES.....</b>	<b>69</b>
<b>4.1 Svetlana Aleksievitch e a escuta do monstro.....</b>	<b>69</b>
<b>4.1.1 Tocaia o silêncio.....</b>	<b>73</b>
<b>4.2 Eliane Brum e a escuta como movimento.....</b>	<b>75</b>
<b>4.2.1 Escuta como ferramenta.....</b>	<b>82</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>91</b>

## 1 LABIRINTOS DA ESCUTA OU: ENCRUZILHADAS

O professor Ronaldo Boschi entrou em sala para apresentar uma aula dos *Circuitos Artísticos e Culturais*, o curso em que ele abordava conceitos dos teatros de Stanislavski, Brecht e Artaud junto a graduandos em jornalismo. Era 2009, eu estava entre eles, e me lembro do momento em que Boschi foi ao quadro para escrever a provocante frase que atribuiu a Oswald de Andrade: “A gente escreve o que ouve, nunca o que houve”. “A gente”, logo presumi, éramos meus colegas e eu, “jornalistas”, “o jornalismo” e quem sabe aquele Oswald, de quem eu pouco sabia. Antecipei também que havia ali uma reprimenda dirigida a todos nós: não seria melhor — ideal, preciso até — escrever o que houve?

Aquilo que se ouve, que se escuta, seria matéria de segunda linha, tão hiperdisponível que não justificaria o trabalho especializado de um jornalista, pensei: princípio de saber, conhecimento sensorial, coisa comum acessível a todos. Foi só mais tarde, com Merleau-Ponty (2004), que identifiquei hipóteses sobre as raízes daquela percepção, rebaixando a escuta do que se ouve em detrimento de uma pesquisa que desse em fatos. Em suas *Conversas*, analisando arte e pensamento que identifica como modernos, Merleau-Ponty argumenta que a tendência construída neste período era a de desacreditar o que apanhamos pelos sentidos sensíveis como fontes legítimas de conhecimento do mundo, privilegiando métodos e mensurações científicos para explicá-lo.

Se desejo saber o que é a luz, não é ao físico que devo me dirigir? Não é ele que me dirá se a luz é, como se pensava numa certa época, um bombardeio de projéteis incandescentes ou, como também se acreditou, uma vibração do éter, ou finalmente, como admite uma teoria mais recente, um fenômeno assimilável às oscilações eletromagnéticas? **De que serviria aqui consultar nossos sentidos ou nos determos naquilo que nossa percepção nos informa sobre as cores, os reflexos e as coisas que os transportam, já que, com toda evidência, são meras aparências e apenas o saber metódico dos cientistas, suas medições, suas experiências podem nos libertar das ilusões em que vivem nossos sentidos e fazer-nos chegar à verdadeira natureza das coisas?** (MERLEAU-PONTY, 2004, p.2, grifo nosso).

Na defesa dos sentidos sensíveis, Merleau-Ponty (2004, p. 6) argumenta que “não se trata de negar ou limitar a ciência, trata-se de saber se ela tem o direito de negar ou de excluir como ilusórias todas as pesquisas que não procedam como ela por medições, comparações, e que não sejam concluídas por leis, como as leis da física clássica, vinculando determinadas consequências a determinadas condições”. Os sentidos, ele acreditava, forneciam informações boas demais sobre o mundo e não deveriam ser desprezados como formas de saber ilegítimos. A despeito de tal secular discussão, porém, era apenas o 1º período de jornalismo, e eu já havia aprendido que a escuta era pouco. Mesmo em sala, a escuta era pouco.

Para Cláudio Thebas e Christian Dunker, que discutiram a escuta na palhaçaria e na psicanálise, estamos ainda hoje imersos em uma cultura na qual a escuta é associada a uma posição subalterna, e “quem sabe fala, quem não sabe escuta” (2019, p. 13). Nas escolas, os “professores valorizam quem fala, mesmo que levantem a mão apenas para dizer asneiras. Este é visto e percebido como alguém que faz alguma coisa” (DUNKER<sup>1</sup>; THEBAS, 2019, p. 153). E ao ler isso imediatamente me lembro de outra cena: Ronaldo Boschi tinha o hábito de lançar perguntas inesperadas para a turma, e quando um silêncio desconfortável se estabelecia porque ninguém arriscava uma resposta, ele, com olhos muito azuis nos buscando e voz grave pronunciada como a de um ator para um grande público, Nietzsche-freudianamente dizia: “vou deixar o mal estar acontecer” — e calava também. Nos estertores do silêncio insustentável, alguém (eu?) arriscava um palpite, mais para fazer a conversa acontecer e dar fim àquela situação.

Tais lembranças de uma adolescência universitária não vêm à toa. Elas me servem no esforço de situar a escuta como um tema para minha atenção, bem como os muitos lugares e períodos em que isso foi se formando, mais ou menos perto de meus fazeres ligados ao jornalismo, à comunicação, às dinâmicas da vida. Como problema de pesquisa, efetivamente, a escuta é um tema recente para mim! Mesmo no percurso deste doutoramento, iniciado formalmente em 2019, ela se estabeleceu após a banca de qualificação, que realizei apenas ao final de 2022 e quando apresentei, em um ensaio à parte daquilo que era o tema oficial do trabalho, algumas reflexões sobre a escuta jornalística. Os membros da banca — professora Angela Marques e professores Márcio Serelle e Elton Antunes, meu orientador — me estimularam no sentido de ampliar aquela abordagem, algo pelo que eu torcia intimamente e com o que fiquei feliz.

“O tema oficial” do meu trabalho de pesquisa, então, mudou no percurso deste doutoramento. Primeiro foi em 2020, no período de interrupção das atividades presenciais em função da pandemia de Covid-19. A *dúvida no jornalismo* era sobre o que eu pensava então, sobretudo a partir da filosofia de Vilém Flusser e de um conjunto de reportagens nas quais, além de contar algo sobre o mundo, seus autores e autoras dividiam questões sobre seus modos

---

<sup>1</sup> Em *Paixão da ignorância*, livro que reúne ensaios de Dunker sobre a “escuta entre a psicanálise e a educação”, o autor complementa essa reflexão: “Depois de gerações formadas para disputar a fala, depois de anos avaliando a participação de alunos pela sua disposição a falar, estamos nos dando conta de que a faculdade de escutar também devia fazer parte de nossos currículos, objetivos e habilidades. Um dos equívocos dessa feticção da fala é pensar que o protagonista é quem fala e o subordinado quem escuta. Penso que o protagonista é aquele que, como diz o termo grego, carrega em si (*proto*) o conflito (*agon*)” (DUNKER, 2020, p. 15).

de narrar<sup>2</sup>. Flusser considerava que havia dois modos da dúvida: o primeiro, moderno, que colocava questões para logo obter respostas, e outro contemporâneo, mais radical, em que as questões voltavam-se sobre si mesmas e com tal fúria que o niilismo era o horizonte. Interessava-me investigar que relações as reportagens escolhidas faziam com tais modos de duvidar.

Em uma definição/alerta de Flusser, a dúvida é um “estado de espírito polivalente. (...) aliada à curiosidade, é berço da pesquisa, portanto de todo conhecimento sistemático. Em estado destilado, no entanto, mata toda curiosidade e é o fim de todo conhecimento” (FLUSSER, 2011, p. 21). Chegada a pandemia, questões importantes de caráter sócio-existencial cresceram e eu passei a entender a abordagem que eu desenvolvia até então como abstrata demais, e mesmo inadequada para um mundo que ruía, como dizíamos já à época, e com tantas, tantas urgências. Fiquei muito mexido com a ideia de que pesquisar “a dúvida no jornalismo” fosse um esforço intelectual de baixíssima contribuição para a vida e o mundo que mudavam, e o sentido de trabalho que me movia se perdeu<sup>3</sup>.

Esta importante força motriz — a de acreditar que o que faço contribua com o campo e, por extensão, com a vida — foi reencontrada a partir de um trabalho feito em parceria com o professor Márcio Serelle, em que discutimos representações de vítimas de catástrofes como a de Mariana e a da Boate Kiss em reportagens brasileiras contemporâneas, e sobre como essas representações poderiam reincidir sobre as vidas dessas vítimas, auxiliando-as na justa busca por reconhecimento e reparação ou, eventualmente, criando dificuldades para a superação do trauma. Era uma reflexão sobre ética do fazer jornalístico em reportagens, e foi conduzida com tanto gosto que ganhou espaço no doutoramento. A partir de uma conversa com Elton, ainda no período das atividades remotas, reportagens e catástrofes se tornaram o novo tema geral da pesquisa de doutorado.

Passei então a estudar discussões sobre luto, violência, empatia, jornalismo e catástrofes, além de reportagens sobre catástrofes que me permitiriam desdobrar as reflexões iniciadas no trabalho com Serelle<sup>4</sup>. Quando levei alguns textos à banca de qualificação, porém, o novo e

---

<sup>2</sup> Algumas das reportagens que eu observava à época seguiram animando as reflexões sobre a escuta no jornalismo, tema deste trabalho. Por exemplo: “Elogiemos os homens ilustres”, de James Agee e Walker Evans, e “O jornalista e o assassino”, de Janet Malcolm.

<sup>3</sup> A situação é mais ambígua: reconheço hoje, como reconhecia quando ingressei com este projeto de pesquisa no PPGCOM da UFMG, o valor epistêmico e filosófico de uma reflexão sobre a dúvida e a dúvida no jornalismo. No entanto, no princípio do período pandêmico, prevaleceu uma sensação de urgência que não me parecia compatível com o tempo dilatado e efetivamente indefinido que esta reflexão me parecia demandar, sem mirar de forma evidente alguma transformação no mundo — discurso tão envolvente daqueles dias.

<sup>4</sup> “Representações da vítima no jornalismo narrativo contemporâneo sobre catástrofes” está disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/1393>>.

mais potente conteúdo era sobre... escuta! Esta que havia me provocado no início de meu percurso formativo em jornalismo e que aparecia também em *Banzeiro Ókôtô: uma viagem à Amazônia centro do mundo*, leitura que eu fazia então e que já havia, parcialmente, integrado ao documento da tese. De modo bastante mais nuançado, a escuta aparecia ali como “a ferramenta mais importante de um jornalista”, nos termos de Eliane Brum — não mais aquela coisa menor, como a considerava anos atrás.

Foi a partir dessa ocasião, portanto, que, de forma mais aguda, leituras e vivências passaram a convergir em torno das questões inicialmente colocadas por mim e comentadas em banca a respeito da escuta e da escuta jornalística. Foi também em conversas fortuitas com amigas e amigos, em passeios pela cidade, em uma viagem de carnaval — em lugares comuns, de fato — que foi se formando a ideia dos “Lugares de escuta: da vida, no jornalismo”, texto em que eu busco mover o pensamento daquela percepção inicial sobre o fenômeno para outra, mais complexa, que o vê como um fazer, um trabalho e uma ética.

Aprofundando uma busca que, desde a primeira mudança oficial de tema da pesquisa, seria a de encarnar o pensamento, ao contrário de abstraí-lo mais, considero e te convido a refletir sobre a escuta e a escuta jornalística trazendo em conta, sempre que possível, um lugar e um corpo vivo que busca se situar nele. Penso, por exemplo, nas repórteres Eliane Brum, Janet Malcolm, Svetlana Aléksiévitch e Fabiana Moraes, entre outras e outros, e nas várias condições de escuta em que produziram alguns de seus trabalhos; e considere, ainda, minhas próprias experiências de escuta buscando alimentar uma reflexão a seu respeito; por exemplo:

Em volta da estação de trabalho em que compus este texto, tratei de ter em vista um calendário da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, a cujos concertos, de que gosto faz dez anos, pude frequentar mais assiduamente em 2022. Na Sala Minas Gerais — que é como a casa dessa Orquestra, um espaço que se afina para os instrumentos soarem melhor — eu tinha assento no mezanino, de onde via o conjunto de músicos a certa distância e podia ouvir bem as obras executadas. Ao final da temporada, porém, assisti a um concerto de uma fileira bem próxima ao palco, e ali, de outro lugar, percebi como certos sons tocavam meu corpo como um todo, não só os ouvidos, e que podia escutar outras coisas, sons mais sutis, como os das delicadas harpas, por exemplo, que eu costumava apenas ver sendo manejadas, sem percebê-las na cacofonia dos outros instrumentos. Elas sempre estiveram lá, as harpas, mas foi preciso que eu chegasse perto para escutá-las — e não é assim, também, com algumas vozes em nosso tempo? Vozes delicadas, baixas ou quase emudecidas que talvez só possam ser escutadas mediante uma aproximação, um esforço ativo para tanto. Esforço que, acredito, interessa pensar no âmbito do jornalismo.

Em torno da mesa pus também um pequeno mapa do Mercado Central de Belo Horizonte, em que uma experiência primordial é a de se perder no labirinto de vários corredores, muitas lojas e lojistas que buscam clientes com toda sorte de chamarizes — “cerveja gelada?”, “*whey protein* na promoção?”, “almoço por 10 reais!?”. No mercado multissonoro é preciso decidir a *quem* e *como* escutar as vozes que chamam à espera de serem escutadas, ou ignorá-las, o que também me parece ser fruto de uma escolha. Em um e outro caso, essa decisão talvez reflita circunstâncias objetivas como a de uma lista de compras que precisa ser feita, o horário marcado com alguém em um bar, ou a hora de deixar o mercado, digamos. Acontece que tal situação ordinária me leva a pensar, por analogia, que uma jornalista também precisa decidir a *quem* e *como* escutar quando prepara uma reportagem, além do que essas escolhas podem refletir em termos de sua posição ética.

Em outros termos: na situação de uma catástrofe com muitas vítimas diretas e indiretas envolvidas (PINHEIRO; SERELLE, 2021), investigadores, possíveis responsáveis, figuras institucionais públicas e privadas, documentos a serem analisados; para além das contingências que levam uma repórter a obrigatoriamente escutar certos indivíduos e que a impedem de escutar outros, as escolhas que ela faz sobre quem e como escutar podem nos indicar algo de sua posição ética? Considerando, com a psicanálise, que “a escuta primeira é a escuta de si” (DUNKER, 2020, p.134), eu defendo que sim. E que, entre as muitas vozes que soam para uma pessoa com a intenção de reportar, talvez a única que não possa ser ignorada é a própria voz, e ela se faz perceber, por exemplo, no modo como uma reportagem se constitui ressoando com as vozes mais autorizadas ou mais frágeis de uma situação, escutadas e organizadas no texto a partir de decisões da repórter, bem como editoriais, etc.

Nesse canto sobre a escuta tenho, também, a poesia reunida de Orides Fontela e uma biografia a respeito da poeta, considerada pela crítica de seu período como uma renovadora do modernismo brasileiro, de personalidade tão marcante quanto seus versos. Num hiato produtivo, num período em que esteve barrado meu trânsito pelos muitos lugares de escuta que busquei percorrer, e que estão aqui metaforizados, seus poemas, primeiro, e depois sua história de vida me mobilizaram em uma reflexão que também acredito ser atinente às questões da escuta e da escuta jornalística: sobre o silêncio. Pois escritoras como Svetlana Aleksievitch e Eliane Brum, por exemplo, elaboraram pensamento a respeito do silêncio em sua prática de reportagem e tais reflexões se juntaram às minhas, a partir do movimento reiniciado com a leitura de Orides Fontela.

E se conto do meu lugar de escrita, enfim, é porque ele funcionou como uma metonímia do exercício mais amplo de pensamento sobre a escuta que faço nesta pesquisa — como um

ponto de encontro entre os muitos lugares (comuns) a partir dos quais se pode refletir sobre a escuta e a escuta jornalística. Digo: a escuta é mesmo um problema hiperdisponível, como havia suspeitado no princípio, mas hoje vejo nisso uma potência que busco explorar visitando os vários lugares a partir dos quais posso pensá-la, com interesse particular no jornalismo e na prática da reportagem. Foi assim, aos poucos, que meu canto de trabalho ganhou as feições de um cruzamento no qual muitos outros lugares convergem — uma encruzilhada, de fato; imagem literal e conceito a que me anima metodologicamente e a que recorro para enriquecer a ideia dos lugares de escuta. “Mas o que é mesmo uma encruzilhada?”, interrogam a pesquisadora Natália Alves e o poeta Ricardo Aleixo (2022, p. 90).

Uma hipótese: uma encruzilhada pode ser tudo aquilo que, desde o fundo da mente, projeta-se em todas as direções, e é o que fica fora da mente, também aí movendo-se, todo o tempo, de baixo para cima, de cima para baixo, de trás para a frente, de frente para trás, de fora para dentro, de um lado para outro, de dentro para fora, “daqui pra lá, de lá pra cá”. (...) **Uma encruzilhada é sempre um lugar plural, tensionado, aberto** (ALVES; ALEIXO, 2022, p. 90, grifo nosso).

Ideia viva proveniente das culturas Iorubá e Banto, além de atinente a muitas manifestações afro-religiosas no Brasil, a encruzilhada, como conceito, começou a ganhar seus contornos quando em 1991, nesta mesma Universidade que me acolhe, a pesquisadora Leda Maria Martins, o articulou a partir da busca por referenciais teóricos e metodológicos para refletir sobre o Teatro Negro nos Estados Unidos e no Brasil, objeto de sua tese, que ela considerava pouco contemplados pelas teorias europeias do teatro até então. Em entrevista a Pedro Kalil, ela explica:

Em *A cena em sombras*, eu vou propor teoria. Esse é um grande desafio. O primeiro impulso vem das peças. Eu queria construir certos instrumentos teórico-metodológicos que me ajudassem a compreender certas práticas, tanto dramatúrgicas quanto teatrais, que não se conformam aos modelos teórico-metodológicos de leitura da crítica teatral. Dali sai, talvez, uma das minhas elaborações mais potentes: a noção de encruzilhada. Quando eu lia as peças do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos, percebia que elas exigiam de mim aportes teóricos, conceituais e metodológicos que eu não encontrava nas teorias europeias sobre o teatro. Então eu vou buscar, no âmbito das culturas negras, uma chave teórica que me permite trabalhar metodologicamente com todos os saberes das performances dos pensamentos africanos, afro-brasileiros e afro-americanos, modos de abordar as práticas culturais, dentre elas, certos tipos de produção teatral. Ela é muito rica significamente, muito rica em termos plásticos, visuais, e ela vai ser traduzida nas culturas negro-africanas de vários modos: ela está ligada ao princípio do movimento, tanto no pensamento Iorubá quanto no Banto (MARTINS, 2022, p. 19).

A ideia da encruzilhada me ocorreu, primeiro, para dar conta de uma experiência pessoal que eu vivi no período imediatamente posterior à banca de qualificação, quando tive um

reencontro feliz com uma antiga amiga, mas que desta vez se conformava num lugar mais romântico. Para além da alegria que aquele encontro me trouxe, porque era algo há muito tempo desejado, eu sentia porém que um punhado de outras experiências chamava a minha atenção. Daí fiquei pensando em como me percebia, naquele presente, em uma encruzilhada, na qual passava a via desejada do amor romântico, ao mesmo tempo em que passavam também as vias de uma curiosidade com o tema de pesquisa e a curiosidade de viajar, por exemplo, entre tantas outras possibilidades... por onde seguir e a que dedicar a minha própria presença? Interessavam-me todos os caminhos. Participar assim de tantas frentes... só por meio de uma encruzilhada — *uma encruzilhada muito radical*. E por ter visto nisso menos um dilema que uma solução, logo segui viagem para Recife.

A ideia da encruzilhada me acompanhou na viagem e foi se mostrando pertinente em diversas outras situações, evidenciando pontos de encontro insuspeitados entre muitas ideias e vivências, e aos poucos convergindo mais e mais com a ideia dos lugares de escuta que eu havia há pouco discutido com Angela Marques, Márcio Serelle e Elton Antunes. Num momento que considero engraçado em função de sua redundância, Nadja, amiga com quem eu falava a respeito do trabalho no Mercado da Encruzilhada, durante um almoço, me indicou a leitura de *Pedagogia das Encruzilhadas*, do professor carioca Luiz Rufino, e a leitura da obra confirmou minha percepção. “A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo”, ele diz (RUFINO, 2019, p. 13).

Praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas *a priori* para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica. A perspectiva analítica lançada pelo conceito de encruzilhadas me possibilita escarafunchar as frestas, esquinas, dobras, interstícios, cantar as impurezas, a desordem e o caos próprios das estripulias-efeitos elegbarianos<sup>5</sup> (RUFINO, 2019, p. 18).

A ideia de percorrer territórios fronteiriços, escarafunhando frestas, ou mesmo a de promover um diálogo entre saberes que a princípio não se comunicam de forma evidente, caracterizava bem um gesto inicial do primeiro texto elaborado por mim sobre a escuta e a escuta jornalística, chamado então *Sentidos da escuta*. E sobretudo dava nome a um impulso que me animava na continuidade do trabalho: seguir explorando os vários sentidos que a escuta pode ter, a partir da observação de como ela se ilumina à luz de objetos tão diversos quanto

---

<sup>5</sup> Elegbara é uma das faces de Exu, e elegbariano diz respeito àquilo que tem suas qualidades.

poesia, experiências pessoais e referências bibliográficas mais consolidadas no campo da comunicação, por exemplo. Entre as sugestões feitas na banca de qualificação, uma delas, vinda do professor Márcio Serelle, foi a de que eu desenvolvesse melhor algo como um desenho que permitisse dar a ver o movimento da pesquisa, e eu acreditei que a partir da ideia de encruzilhada eu poderia atender a essa importante sugestão. Faço coro, pois, com meu modo de pensar e neste trabalho, à resposta dada por Leda Maria Martins a Pedro Kalil, quando ele a perguntou se seus conceitos também são encruzilhadas. Ela respondeu:

Eu acho que todos os pensamentos são. A ideia de encruzilhada nos permite pensar que em tudo o que fazemos nós somos sujeitos das encruzilhadas. São encruzilhadas de pensamentos, de vidas, de experiências culturais, de teorias. Como o pensamento africano é muito sábio, ele te propõe um conceito que é fenomenal nesse sentido. Eu simplesmente tento traduzir essa ideia presente em várias culturas africanas da encruzilhada com o sentido que dali se derivam modos diversos de concepção, de experiência, de manifestação, de tradução de todo e qualquer encontro. Para mim, toda pessoa e todo pensador pensam através das encruzilhadas (MARTINS, 2022, p. 40)

Martins, apaixonada por matemática, “talvez porque exista ali toda uma elaboração teórica, abstrata, que é poética” (MARTINS, 2022, p. 8), apontou entre as influências para a feitura de seus trabalhos a “leitura voraz; ser membro do Reinado; habitar aquelas zonas de sonoridades, cantares e dançares, plenas de espiritualidades (...); o imaginário das narrativas; a construção poética; a percepção da teatralidade inerente a várias formas de manifestação culturais” (MARTINS, 2022, p. 13). Declarou ainda que, “de certo modo, pensar a encruzilhada é tentar sair de uma armadilha, que é a da pureza - a pureza teórica-conceitual, a pureza cultural, a pureza estética, a pureza ideológica, a pureza artística -, para poder lidar com a porosidade, lidar com as impurezas: isso quer dizer lidar com os encontros ainda que hostis, lidar com as travessias e atravessamentos e principalmente com suas diversas derivações”<sup>6</sup> (MARTINS, 2022, p. 23). Concepção que considero adequada, ainda, para pensar a escuta que enquanto sentido sensorial é tanto mais aberta para o mundo externo que, digamos, o tato ou olhar, que melhor se dirigem a objetos específicos conforme a volição daquele que os experimenta.

Avaliando em perspectiva o desafio que se colocou em sua tese de doutorado, a pesquisadora considerou que sua construção “é potente e, acredito, é da ordem de uma criação teórica, hoje bastante reconhecida, desdobrada, utilizada como chave teórica e metodológica, não apenas no âmbito das culturas negras, mas em várias outras reflexões em diversas áreas do conhecimento. É um conceito muito potente, tanto que ele se assenta e se dissemina. Criou

---

<sup>6</sup> Um poema de Ricardo Aleixo, chamado Samba de rizoma e dedicado a Leda Maria Martins também traduz seu modo de pensar. Nele se lê: “o que vem / de baixo / me afeta // o que vem / de cima / também // e o que vem / dos lados / qual seta // tudo me / afeta / meu bem” (ALEIXO, 2022, p. 95).

pernas. Sua construção foi um achado porque permitia uma operação metodológica sobre o que eu estudava na época, o Teatro Negro” (MARTINS, 2022, p. 22). Leda, essa pesquisa, como um todo, coaduna sua percepção.

Na extensão do desenvolvimento de encruzilhada como um conceito, Martins (2022) chamou atenção para a figura de Exú — orixá que representa entre tantas coisas o princípio de movimento nas culturas Iorubá, Banto e em muitas das tradições afro-religiosas por ela estudadas. A referência a essa figura emerge a partir do que a autora aponta como uma similaridade de seus traços característicos com uma marca das manifestações culturais estadunidenses e brasileiras que ela abordou em sua tese: a estratégia da dupla fala ou do duplo sentido<sup>7</sup>. “O processo de dupla fala encontra uma imagem que o sintetiza. Èsù, orixá que preservou seu nome próprio, no exercício de renomeação dos deuses africanos efetuado pelo sistema político-religioso das Américas. Èsù simboliza um princípio estrutural significativa da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua interseção cultural nos Novos Mundos” (MARTINS, 2023, p. 60).

Usei Èsù por ser a tradução deste princípio originário e fundante, o do movimento. Não na ordem, como algumas concepções no Brasil lidam com essa figura, como se fosse demoníaca, não é por aí. Trabalho ali com o substrato mais africano, mais fundamentalmente africano, com Èsù como princípio de movimento, de comunicação, de tradução, de interpretação e de metamorfose, algo que antecede à sua instalação em uma metafísica. Estou lidando com os princípios fundacionais primevos, não estou lidando com a religião. Não estou lidando com metafísica (MARTINS, 2022, p. 22). Ao lado de Abel e Caim, Ariel e Caliban, o bem e o mal, o sagrado e o profano, o centro e a margem, a imagem e seu simulacro, postei Èsù, orixá das multiplicidades e da indeterminação, que subverte os paradigmas e as polaridades e dilui os conceitos de oposição. Signo de um modo diferenciado de ver e de pensar, senhor das encruzilhadas e dos discursos, ele representa, no meu texto, uma metáfora das culturas negras nas Américas, um símile da natureza dialógica dessa cultura, em suas diversas vias de asserção e constituição. Em Èsù, o sentido não se fetichiza, porque está sempre em movimento. Esse orixá joga com os signos, devolvendo-os a seu interlocutor revestidos de sentidos múltiplos, plurais, reencenados (MARTINS, 2023, p. 214).

Ele mesmo uma figura diversa, é remetido nas mitologias africanas e afrodiaspóricas de muitas maneiras, cada qual ressaltando um conjunto de suas qualidades. Conforme Martins,

---

<sup>7</sup> Martins argumenta que para falar da teatralidade da cultura negra é preciso considerar aspectos de sua expressividade em manifestações que são anteriores ao teatro como, por exemplo, os cantos entoados por negros escravizados. Citando Gates, sabemos que “A experiência da escravidão demandou a criação de uma técnica de sobrevivência que deve ser apreciada se se quer compreender o desenvolvimento do teatro afro-estadunidense. Essa técnica de sobrevivência é de duplo sentido. As coisas nunca eram o que pareciam ser, quando vistas e ouvidas pelos brancos (...)” (GATES apud MARTINS, 2023, p. 58). “Muniz Sodré recaptura muito bem esses traços, ao analisar a cultura negra no Brasil, sublinhando a presença imanente de um jogo duplo significativo na formação social brasileira. Nos espaços permitidos pelos brancos, nos vazios considerados inofensivos pelo sistema escravocrata, ‘os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário’, numa estratégia africana de ‘jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica’” (MARTINS, 2023, p. 59).

“Juana Elbein aponta-nos a variada figuração de Èsù e os seus princípios significantes. Èsù Elegbára, ‘princípio dinâmico e simbólico complexo que participa de tudo que existe’ (p. 134); Èsù-Yangí, ‘primeira matéria dotada de forma detentora de existência individual’ (p. 134)” (MARTINS, 2021, p. 33). Também Èsù-Obá, Èsù-Elebó e, entre outros, “Èsù Òjisé, o mensageiro no sentido mais amplo do termo” (MARTINS, 2021, p.33), “Igbá-Ketá, a terceira pessoa ou terceiro elemento” (MARTINS, 2021, p.33) e “Èsù-Òna, Senhor dos caminhos, que ‘pode abrir ou fechá-los segundo o contexto e as circunstâncias’” (MARTINS, 2021, p.33).

Para Luiz Rufino, vale “ressaltar que a noção de caminho endereçada a Onã se vincula à noção de possibilidades. Dessa forma, Onã é caminho circunstancial, imprevisível e inacabado. A ideia de caminho como algo determinado, linear, indicando início, meio e fim não encontra identificação nesse princípio<sup>8</sup>” (RUFINO, 2019, p. 47). Assim, evoco a figura de Exu e seus domínios também por considerar que eles amparam o percurso às vezes errático desta pesquisa que, como sugeri, tem marcos fora da universidade e anteriores ao doutorado, e que mesmo nele teve marcos temáticos, como a dúvida e as reportagens sobre catástrofes, distintos dos que agora conformam este texto sobre escuta e escuta jornalística.

Pontuo, porém, em consonância com as possibilidades explicitadas pela noção exusíaca de encruzilhadas, que os temas anteriores fazem parte do presente trabalho. Foi interessado sobre como as pessoas afetadas por catástrofes apareciam em reportagens brasileiras e contemporâneas que passei a interrogar como os repórteres escutavam estas pessoas, quem eram essas vítimas e como emergiam em seus textos, por exemplo. Foi a partir de um olhar para as reportagens que dividiam com seus leitores questões sobre como narrar o mundo que me atentei para a possibilidade de que uma narrativa incluísse, em si mesma, outras.

Comentando Exú, Rufino atenta para que “uma de suas traquinagens prediletas se dá no encantamento da dúvida. Como ele brinca e se diverte com a nossa obsessão pelos esclarecimentos, pela verdade... e porque ri da fragilidade desses nossos regimes, opera nos vazios deixados por nossos próprios discursos. Exu, longe de ser a palavra que salva, é a que encanta. Quando nos dá mais linha, é porque nos amarrará de outra maneira, cama de gato, criança, jogo, enigma, encanto, segredo, sedução - esta é a sua lógica. Senhor das astúcias, dos escapes, das esquivas, das antidisciplinas, da peça, da síncope, das rasuras, do viés, sucateios, festas e frestas. Inventa e recria mundos nos lampejos das imprevisibilidades cotidianas”

---

<sup>8</sup> Em nota a este trecho, Rufino (2019, p. 47) explica que em “iorubá, a grafia da palavra Exu se dá da seguinte forma: Èsù. Utilizo a palavra escrita de forma diferente, pois considero que a grafia com x e sem os acentos remete a uma identidade afro-diaspórica. Leda Maria Martins, por sua vez, opta por valorizar as designações do orixá que, como aponta, não se perderam no trânsito para as Américas. Em geral, neste texto, utilizo ambas as grafias, variando conforme as decisões apontadas por cada autor ou autora que cito.

(RUFINO, 2019, p. 34). Leda Maria Martins nos conta que

Em muitas iconografias, Èsù é representado com duas bocas. Essa natureza dual é reiterada em algumas fábulas e traquinagens que protagoniza. Em uma delas, conta-se que dois amigos juraram amizade eterna, mas nenhum deles se lembrou de prestar homenagem a Èsù. Certo dia, eles trabalhavam em suas plantações, quando viram passar, pelo estreito caminho que separava seus campos, um garboso homem a cavalo. Na hora do descanso, os dois puseram-se a comentar a figura do cavaleiro. Só que um deles tinha visto um homem usando um boné preto, pretíssimo, enquanto o outro jurava que o boné era branco, muito branco. A divergência quanto à cor do boné resultou em uma briga violenta. Èsù, que já se divertira bastante no seu papel de cavaleiro, voltou então e, ao saber a razão da querela, retirou do bolso o boné e mostrou-o aos dois homens. O boné era preto de um lado e branco de outro. Gates, comentando esse conto, afirma que nenhum dos amigos está estritamente certo ou errado na leitura do boné. “Eles estão, simultaneamente, certos e errados. O chapéu de Èsù não é nem preto nem branco, ele é ambos, preto e branco.” A conclusão que se tira do fato é que o engano dos dois advém, no caso, de ambos insistirem em um determinado sentido que, por sua vez, foi sobredeterminado por um único ângulo de visão e pelo modo como se viu.

A artimanha do orixá ilude os amigos da fábula, cujo olhar distraído se prende a uma única e determinada possibilidade de ver e de compreender o seu objeto. Èsù intervém, no entanto, para desfazer o engodo que criara, despertando a atenção para si mesmo, pois **é ele quem rompe as dicotomias polarizadas e restritivas, realçando o conceito de pluralidade e de indeterminação que nele mesmo subjaz. Para esse orixá, o signo e seu significado abrem-se para o infinito em um processo ininterrupto de produção e movimento. Èsù inspira ao observador, dessa forma, um olhar que contemple as diferentes possibilidades do objeto, tornando dinâmico o sistema de geração de signos e de interpretação de sentidos** (MARTINS, 2023, p. 214, grifo nosso).

Pelo que remete, enfim, à ideia multiplicidade, pelo que também tem a ver com a ideia de movimento, por sua estrutura feita de encontros de sentidos e pela forma como, afinal, vou produzindo entre situações variadas, vivenciais e estudadas, algumas ideias sobre escuta e escuta jornalística, a noção de encruzilhada cresceu neste trabalho enquanto inspiração metodológica. Encruzilhada como um lugar em que passagens convergem e sentidos se multiplicam (do sentido sensorial aos sentidos sensatos), feito as formas de referência ao diabo em *Grande Sertão: Veredas*, que são muitas, talvez porque nenhuma seja total. A escuta em encruzilhada é também a escuta percebida em múltiplas vias, em cada qual encontro fragmentos que a revelam, mas não a definem — ao menos não como algo liso, mas talvez, rugoso.

Este modo de pensar e esta metodologia exusiacamente inspirada, caracterizada por maior liberdade combinatória para a articulação de conceitos — ao modo de um estrangeiro que aprende uma língua sem consultar seus dicionários, como escreveu Adorno —, e também pela valorização de um modo de dizer que não se pretenda absoluto, ganha corpo no gênero do Ensaio, cujos traços eu gostaria de discutir, brevemente, nesta apresentação. A começar pelo que ensina Jean Starobinski, vencedor de uma premiação europeia para o gênero, que questiona: “seria possível definir o ensaio, uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete

a nenhuma regra?” (STAROBINSKI, 2018, p. 13). A pesquisa etimológica, então, é o caminho inicial — multi, polifurcado — pelo qual o autor segue:

*Essai* [ensaio], conhecido em francês desde o século 12, provém do latim tardio *exagium*, “balança”; “ensaiar” deriva de *exagiare*, que significa “pesar”. Nas vizinhanças desse termo encontramos “exame”: agulha, lingueta do fiel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de “exame” aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar, depois exigir. **Quantas tentações se o sentido nuclear das palavras de hoje resultasse do que elas significaram num passado longínquo! Dizer “ensaio” é o mesmo que dizer “pesagem exigente”, “exame atento”, mas também o “enxame verbal” cujo impulso liberamos** (STAROBINSKI, 2018, p. 13, grifo nosso).

Outro autor, John Jeremiah Sullivan, que em *Essai, essay, ensaio* também enveredou pela etimologia do termo e pelo contexto de sua aparição na Europa, escreveu que “a questão não é afirmar que Montaigne quis dizer isso e não aquilo com *Essais* [espécie de registro fundador deste gênero], mas entender que a polissemia da palavra, esboçada acima, era precisamente o que ele almejava e o verdadeiro motivo pelo qual ele a escolheu” (SULLIVAN, 2018, p. 38). Outros autores, ainda, buscam enfatizar que o ensaio é como um campo de possibilidades que se percorreria “mais por veredas de floresta que não levam a lugar nenhum do que pela estrada real” (BARRENTO, 2010, p. 21). Nos termos de Max Bense,

O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir, mas é igualmente expressão daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser. Nem os objetos nem os pensamentos a seu respeito se dão em âmbito eterno ou absoluto, uns e outros se mostram como objetos relativos e pensamentos relativos. Por isso mesmo, o ensaio não chega a formular leis; contudo, seus objetos e pensamentos vão se ordenando lentamente, de modo tal que podem um dia vir a ser tema de teoria. **Todo físico sabe que um experimento conduzido sobre um caso particular pode servir para a dedução de uma teoria, de certas leis; da mesma forma o ensaio prepara substratos, ideias, sentimentos e formas de expressão que algum dia virão a se tornar prosa ou poesia, convicção ou criação.** O ensaio significa, nesse sentido, uma forma de literatura experimental, do mesmo modo que se fala em física experimental em contraposição à física teórica. Por isso, **o ensaio não se confunde com a tese ou o tratado. Escreve ensaísticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor.** O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita (BENSE, 2018, p. 115).

O texto de Bense, para quem “o ensaio é uma peça de realidade em prosa que não perde de vista a poesia”, ao passo em que abrevia a discussão sobre as possibilidades do ensaio, inicia outra que aqui me interessa, sobre a pertinência desses textos no âmbito do trabalho acadêmico. Quando o autor escreve que “o ensaio não se confunde com a tese”, por exemplo, penso em que

são distintos; e uma das diferenças que me ocorre é a que passa pelo grau de normatização de cada escrita — a acadêmica seria mais normatizada que a ensaística, mais experimental. Alguns autores percebem algo nesse sentido ao apontarem que o pensamento acadêmico incorporou uma rigidez incompatível com o ensaio. Matinas Suzuki Jr., ex-editor de *Serrote*, a revista brasileira mais investida em ensaios contemporaneamente, chegou a lamentar que entre nós ele “tomou forma acadêmica, pois fica sem o que tem de bom, a espontaneidade” (*apud* PIRES, 2018, p. 5).

Para Starobinski (2018, p.15), a “universidade, no apogeu de seu período positivista, tendo fixado as regras e os cânones da pesquisa exaustiva séria, repelia o ensaio e o ensaísmo”. E ainda conforme o autor, “visto da sala de aula, avaliado pela banca examinadora de uma tese, o ensaísta é um simpático diletante fadado a juntar-se ao crítico impressionista na zona suspeita da cientificidade” (STAROBINSKI, 2018, p. 15) — asserção esta que, espero, seja bastante imprecisa. Também Adorno reconheceu a resistência universitária ao ensaio, ao escrever que “elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado” (ADORNO, 2003, p. 15). Diz Adorno que

Na prática positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto. Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma (Adorno, 2003, p. 19).

A posição do filósofo, contudo, é de defesa do ensaio como forma de expressão acadêmica — diversa daquela preconizada pelo positivismo, e ainda assim legítima, adequada à elaboração de raciocínios complexos. Penso que esse entendimento é também mais comum nos meios acadêmicos contemporaneamente. Neste Programa de Pós Graduação, por exemplo, percebi simpatia com a aproximação do trabalho de pesquisa doutoral à escrita ensaística (e aqui estou). Efetivamente, sei de pelo menos uma tese que foi também um ensaio — *Reverbera o verbo-estrondo ante o Fim: figurações da palavra aguilhoada na obra de Arthur Bispo do Rosário* —, defendida em 2018, escrita por Carlos de Brito e Mello.

É um trabalho muito diferente do que busco apresentar aqui. Carlos de Brito e Mello tem uma escrita poética e metafórica que considero avançada em comparação com a que vou produzindo, na qual me valho muito, ainda, de referências diretas buscadas no interior dos livros-reportagem e de outros textos que me permitem pensar sobre a escuta e a escuta jornalística. Conforme João Barrento, este seria um gesto alheio ao ensaísmo, uma vez que as

aspas “retiram ao pensamento a sua força própria” (BARRENTO, 2010, p. 23) e “o cerco que armam à palavra prende também aquele que as usa” (BARRENTO, 2010, p. 23). A despeito dessa diferença, porém, acredito que não há problema, pois, “gênero mais livre que há” (SULLIVAN, 2018, p. 23), o ensaio acolhe grande variedade formal. Conforme Bense:

O ensaio tem o direito formal de se valer de todos os meios de construção racional e emocional, bem como de todos os meios de comunicação racional e existencial – da reflexão, da meditação, da dedução, da descrição –; pode lançar mão tanto de metáforas como de sinais abstratos, da dúvida como da prova, da destruição como da provocação; tem o direito de levar uma tese ao extremo teórico, como pode também encobri-lo para ganhar concretude; a óptica perspectivística e a mecânica da montagem formam o aparato tecnológico dessa arte do experimento (BENSE, 2018, p. 116).

Uma vez que eu trazia para as reuniões de orientação tanto poesias quanto livros-reportagem, tanto leituras teóricas mais aproximadas do tema de pesquisa quanto textos que não evidentemente, mas por caminhos sinuosos, alimentavam minhas ideias sobre escuta e escuta jornalística, além de experiências vividas que me levavam a pensar a esse respeito, Elton ponderou que a forma do ensaio fosse talvez a que melhor daria conta do tipo de pensamento que eu apresentei nesse percurso doutoral. E chego ao final dele com um sentimento de satisfação pessoal por isto: sinto que esta pesquisa, de que gosto e que pretendo levar adiante, além do doutorado, me representa. “Nas origens, Montaigne, o Pai, dá nome à coisa gerada: o Ensaio sou Eu (ou: sem mim, falta-me alguma coisa)”, escreveu João Barrento (2010, p 27). De algum modo me aproximo dessa assertiva na medida em que, com alegria, vejo meu modo de pensar representado no texto que constitui.

Gostaria de deixar por isso meu agradecimento registrado a Elton Antunes, pelo modo como conduziu as reuniões, sempre apontando possibilidades a partir dos materiais que eu levava e sem determinar por quais caminhos seguir. Ainda que, num período, esse modo de orientar tenha me deixado com a sensação de deriva em minhas próprias ideias, foi também isto que me deu a oportunidade de atravessar essa angústia e afirmar com este trabalho um modo de pensamento que reconheço como próprio. Vejo agora que essa “descoberta pessoal” foi muito bem amparada, e de fato viabilizada pela liberdade de pensamento que Elton estimulou. Como escreveu Starobinski (2018, p. 20), “Para satisfazer plenamente a lei do ensaio, convém que o “ensaísta” ensaie a si mesmo”. E, ainda conforme o autor,

é importante observar que Montaigne não nos oferece nem um diário íntimo nem uma autobiografia. Ele se pinta olhando-se no espelho, decerto; mas, ainda mais amiúde, define-se indiretamente, como que se esquecendo - exprimindo sua opinião: ele se pinta espalhando pinceladas quando trata de questões de interesse geral: a presunção,

a vaidade, o arrependimento, a experiência. Pinta-se falando de amizade e educação, pinta-se meditando sobre a razão de Estado, evocando o massacre dos indígenas, recusando as confissões obtidas mediante tortura nos processos criminais. No ensaio segundo Montaigne, o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior (STAROBINSKI, 2018, p. 20).

No caso deste trabalho, irei sugerir em algumas passagens que, entre a miríade de vozes que soam simultaneamente em nosso tempo, identifico uma que não pode não ser escutada — ou que sempre se faz ouvir, para dizer de modo mais direto: e seria a nossa própria voz. Esta voz se manifesta em nossas narrativas, e poderíamos apreendê-la, por exemplo, observando a *quem* e *como* escutamos outras vozes. Isso que, sugiro, seria aplicável à leitura de livros-reportagem, a fim de captar algo da posição ética<sup>9</sup> daqueles que os fizeram, é também aplicável a este texto de tese, ou seja: acredito que deixo aqui minhas próprias marcas de escuta, e é por meio delas que, na trilha de Montaigne, me pinto neste trabalho: *Eu ensaio em labirintos*.

É verdade que também me pinto aqui por meio de outros gestos narrativos, como aqueles em que abordo dinâmicas vivenciais experimentadas ao longo deste percurso doutoral. E já na saída deste texto introdutório, gostaria de registrar, de modo mais explícito, um desejo que me motivou no princípio deste trabalho e que trouxe comigo em sua feitura: o de que *Lugares de escuta: da vida, no jornalismo* abra caminhos de diálogo com outros estudantes sobre escuta e escuta jornalística — tema que me chama atenção por seu caráter, digamos, tão etéreo. Pois a escuta está no ar, sim, e como o ar que conduz as vibrações sonoras até nossos sentidos sensoriais, é caracterizada também por certa invisibilidade.

Compreendo que este texto de tese destina-se, primeiro, ao conjunto de leitores superespecializados que compõem a banca de avaliação do doutorado, a quem também registro um agradecimento especial, mas assumindo desde o princípio uma dicção que não é a tipicamente acadêmica, anseio também conversar com outros estudantes de comunicação e interessados no tema da escuta; ao modo mesmo de Exu, que troca as coisas de lugar, espero poder conversar com uns quando me dirijo a outros (e vice-versa). Esperando ainda ser como o ensaísta que “lembra Lukács - é como o Saul do Antigo Testamento: saiu para procurar as jumentas do pai e encontrou um reino” (BARRENTO, 2010, p. 47), começo assim o registro de um trajeto de pesquisa e espero encontrar outros leitores em seus lugares de escuta.

---

<sup>9</sup> Esta hipótese é um desenvolvimento das leituras que faço de Serelle, que argumenta sobre como certas passagens autorreflexivas em livros reportagem dariam a ver a posição ética de cada repórter, pois por meio delas eles comunicam algo a esse respeito. Além de concordar com o entendimento do autor, busco apontar que seria possível, também, observar essa posição ética por meio da observância de a *quem* e *como* repórteres escutam a quem escutam.

## 2 LUGARES DE ESCUTA

### 2.1 Um giro na encruzilhada

“Você escutou? / Escutou?” Quem pergunta é Francisco Alvim, poeta, mineiro, 80 anos celebrados em 2018. Às das formas curtas, com esse poema ele provoca em mim algo como um efeito de multiplicação. Multiplicam-se questões em torno da escuta: *escutou... quem? Escutou... como?* E eu faço coro a elas. Como em poesia, multiplicam-se também os *sentidos de escuta*, e neste trabalho busco percorrer alguns deles.

Parto do lugar de jornalista, área em que me graduei e na qual segui como estudioso dos livros reportagem, e parto do lugar mais comum de ouvinte de músicas — em teatros, salas de orquestra, casas de shows, ruas e casa. Parto, ainda, da posição de analisando, intrigado com elaborações feitas no meio da psicanálise, e também, como presumo que possa acontecer com você, parto de outros lugares de escuta do mundo, levado por curiosidades e contingências. Ocupamos diversos lugares de escuta. Antes: transitamos por eles.

Lugar de escuta, portanto, é uma ideia que interessa aqui, e eu gostaria que a imaginássemos — “Em um mundo de consultores, opinadores, conselheiros e demais analistas simbólicos” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 138), como seria um lugar de escuta no contexto em que “cada vez mais pessoas são pagas para ‘falar alguma coisa’”? (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 138). Penso que conturbado, intenso, ruidoso.

Lugar em que ressoa uma polifonia de vozes muito diferentes entre si, estão aqui vozes autorizadas, claras, bem sonoras — parece difícil não ouvi-las, parece fácil escutá-las. Elas coexistem, neste lugar, com outras que soam bem baixinho, quase emudecidas, às vezes silenciadas — e parece difícil escutá-las, fácil nem ouvi-las. Estão aqui vozes coletivas, vozes individuais, todas singulares, compondo um espaço visualmente assimilável a uma encruzilhada, mas muito radical; isto é: feita não apenas da interseção entre duas vias retas e iguais, mas marcada por diversos encontros de vias muito distintas entre si, cada qual representando uma voz.

Nesta encruzilhada e no meio deste burburinho podemos estar você, eu, e gostaria de imaginar que está uma repórter<sup>10</sup>, por exemplo, trabalhando para escutar aquilo que ouve: isto é, discernindo as vozes, como se mapeando o espaço, e tomando uma posição diante delas,

---

<sup>10</sup> Uma repórter é quem imagino a partir de uma síntese das repórteres que me inspiram este pensamento: Eliane Brum, Fabiana Moraes, Janet Malcolm e Svetlana Aléskiévitch.

movendo-se junto de umas ou outras a depender de contingências e de suas orientações. Conforme Dunker e Thebas,

Várias línguas fazem a distinção entre a capacidade de ouvir (*hearing, entendre*), ou seja, a habilidade sensorial de identificar variações nos sons, e a arte de escutar (*listening, écouter*), ou seja, tramitar e conectar sentidos e conceitos. O sentido mais forte de escuta, que estamos propondo neste livro envolve considerar que além da relação entre o que se ouve (o eco das batidas do coração) e o que se escuta (o significado patológico ou diagnóstico dessa variação)<sup>11</sup>, devemos considerar a relação entre quem diz e quem escuta (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 114).

Também neste trabalho o *sentido* forte de escuta é o que a considera como relação. E neste lugar que estamos imaginando, aquilo que se ouve muitas vezes se manifesta como sons, mas é sobretudo discurso. Como Dunker e Thebas escreveram, há “pessoas que escutam com os ouvidos, outras que são capazes de escutar com os olhos, outras ainda fazem do corpo todo um órgão de escuta” (2019, p. 114). Para escutar, no sentido desta conversa, “ser todo ouvidos”, como na expressão comum, não basta. Seria preciso, ao contrário, *ouvir com todo o ser*, ao modo de quem aprende outra língua, em meio a uma complexa e nova cultura<sup>12</sup>. Praticante de tal escuta ampla, Eliane Brum escreve que

na língua Mebêngôkre, falada pelos povos que se chamam por esse nome, mas que são conhecidos no mundo branco como Kayapó e Xikrin, a expressão corriqueira, quando conversam uns com os outros por rádio é: “Gamá?”. Na tradução para o português, seria algo como: “Seu ouvido conseguiu ouvir para entender?”. O interlocutor responde: “Arup ba kumá”. O que significaria: “Sim, eu fui capaz de entender o que ouvi no meu ouvido”.

**Como escutadeira, tenho tentado entender o que ouço com meu ouvido. E também com todos os outros sentidos, intuição inclusa. Suspeito que é isso que “ouvido” quer dizer na língua Mebêngôkre. Ouvido é um mais-que-ouvido-a-parte-do-corpo**<sup>13</sup> (BRUM, 2021, p. 304, grifo nosso).

Também um experimento anedótico do palhaço Cláudio Thebas explora a referida distinção entre ouvir e escutar — e aponta para um estado de saturação destas faculdades. Estão gravados e disponíveis no YouTube três vídeos que o mostram dirigindo pela cidade de São

<sup>11</sup> Dunker e Thebas desenvolvem suas ideias sobre “Como construir para si um órgão de escuta” (p. 112 -116) a partir das técnicas e tecnologias desenvolvidas pelos médicos Josef Auenbrugger (1722-1809) e René-Laennec (1781-1826) para *escutar órgãos*. “Laennec também era carpinteiro e construiu uma peça de cilindro oco de madeira, passando a usá-la para ouvir os sons do peito dos pacientes. Em 1819, dividiu o cilindro em duas partes, introduzindo um pedaço de madeira sólida para ‘escutar’ os sons do coração, e estava inventado o estetoscópio”. (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 113).

<sup>12</sup> É curioso notar, porém, que o empuxo contemporâneo parece ser o de relacionar a escuta exclusivamente ao sentido auditivo — o que se denota na abundância dos chamados dispositivos periféricos, que entregam o que quer que se possa ouvir direto aos nossos ouvidos, reduzindo a dimensão háptica da escuta que, como mencionei no texto anterior, as salas de concerto tornam bastante mais sensível.

<sup>13</sup> Essa descrição é atribuída a Thais Mantovanelli, “antropóloga que trabalha principalmente com os Mebêngôkre Xikrin e os Juruna Yudjá do Médio Xingu” (BRUM, 2021, p. 304).

Paulo e parando o carro para perguntar algo aos pedestres. "O resultado foi tão hilário quanto estarrecedor: quase ninguém escutou realmente o que eu falava", escreve (DUNKER e THEBAS, 2019, p. 173). "Em uma das cenas, paro o carro na porta de um condomínio e peço licença para passar dizendo: 'Tudo bem, eu vou na rua Piraí sequestrar o seu Antônio'. A resposta: 'Fique à vontade!' Em outra cena, também de dentro do carro, pergunto a um pedestre: 'Sabe onde tem um banco? Quero estourar o caixa...'. O pedestre pergunta: 'Itaú?'. Eu repito: 'Sim, um caixa pra estourar...', e ele atenciosamente nos indica o caminho. Cenas assim se repetem ao longo dos três episódios" (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 173).

Os vídeos, Thebas conta, oportunizaram conversas com profissionais de diversas áreas. De jornalistas e psicanalistas a pedagogos, fonoaudiólogos e neurocientistas. Consideram que essas situações em que ouvir não coincide com escutar se explicariam por algumas razões extraotorrinolarinológicas: "Como não temos pré-catalogada [em nosso cérebro] a hipótese de alguém chegar na portaria de um prédio e perguntar educadamente se pode fazer um sequestro, ele descarta essa opção para não gastar preciosa energia com isso" (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 174). Num estado de "saturação social", com estímulos em excesso demandando atenção, situações corriqueiras como as que o experimento encena tenderiam a receber menos de nossa escuta.

Outra hipótese para a surdez social revelada pela web-série é que há nos vídeos uma incongruência entre o que digo verbalmente e o que é "dito" pela minha linguagem corporal e posição de classe denunciada em meu modo de vestir e falar<sup>14</sup>. E essa incongruência que deveria confundir as pessoas é suprimida do circuito da comunicação (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 175).

Essa hipótese interessa porque permite retomar a ideia de escuta como aquilo que se faz em relação — e assim o modo *como* escutamos *quem* quer que seja é atravessado pela forma como nos percebemos. Se consideramos que cada sujeito opera com a língua de um modo singular e nos interessamos por compreender como ele o faz, antes de rapidamente fechar significação sobre aquilo que parece enunciar, então temos a chance de escutá-lo; mas se, como nos exemplos que nos oferece Cláudio Thebas, tomamos a fala e as condições singulares da enunciação de alguém como a de outro alguém que tenha nos interpelado anteriormente, corremos o risco de não escutá-la, de fato. E como parece que tem sido assim em variados

<sup>14</sup> Referenciados em "Comunicação não verbal: relevância na atuação profissional", artigo de Rosa Maria Mesquita de 1997, os autores estabelecem que "Estudiosos da paralinguística, ou seja, a ciência da linguagem não verbal, argumentam que quase 60% da mensagem é determinada por propriedades da linguagem como entonação, melodia, volume e tom de voz. Se há uma 'sincronia' ou 'simpatia', nosso eixo corporal se alinha com o do nosso interlocutor em uma atitude corporal de espelhamento espontâneo" (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 175).

contextos — em salas de aula e também no jornalismo — configuramos uma situação em que há muitas vozes, mas pouca escuta.

A investigação de Fabiana Moraes em *A pauta é uma arma de combate* (2022) nos indica que o jornalismo brasileiro, por exemplo, está habituado a escutar um perfil de pessoas que os critérios de objetividade vigentes compreendem como emissárias de uma “voz universal”: são brancas, ricas ou de classe média, metropolitanas, masculinas<sup>15</sup>. Ela compreende que há uma série de atravessamentos institucionais, culturais e históricos nesse entendimento, mas ressalta que “tanto os elementos presentes na concepção de uma reportagem quanto aqueles que foram descartados são sempre escolhas políticas e, sim, também arbitrárias” (MORAES, 2022, p. 10), o que reitera a responsabilidade ética de quem escuta com a intenção de reportar quando decide — e *como* — ouvir ou não as vozes que percebe em seu lugar de escuta.

“Toda pauta organiza e desorganiza visibilidades e invisibilidades, toda pauta hierarquiza e deshierarquiza vozes e representações, toda pauta estrutura e desestrutura discursos”, escreve Moraes (2022, p. 10) nessa reflexão muito aproximada de sua própria experiência profissional. Jornalista com passagem em redações de diferentes perfis — do *Jornal do Comércio*, periódico pernambucano, ao *The Intercept Brasil*, em que publica colunas quinzenalmente — ela defende que pautas *refletidas e que reflitam* a diversidade de vozes brasileiras, observando uma necessária objetividade jornalística<sup>16</sup>, cabem nesses espaços e devem ser promovidas por quem as realiza. São os combates a que ela se refere no título — “Neles não cabia nem cabe um agir heróico, mas um agir crítico, criativo e coletivo<sup>17</sup>” (MORAES, 2022, p. 11).

No desenvolvimento de tais pautas combativas, agir para a escuta de vozes historicamente silenciadas em nossa tradição jornalística é tão importante quanto “ouvir várias vozes” — prática ensinada nas universidades e promovida nas redações, mas que frequentemente esconde, sob aparente busca de pluralidade, as preferências classistas,

---

<sup>15</sup> Escreve a autora: “Há tempos me interesso pela discussão sobre objetivo e subjetivo, já bastante célebre nos estudos de jornalismo. Diversas vezes, ela é tida como ‘superada’, mas, desde que comecei a me debruçar melhor sobre o tema (em 2015, com o livro *O nascimento de Joicy*), percebi que subjetivo/objetivo eram categorias tratadas geralmente sem a presença fundamental das discussões raciais e de gênero, sem uma perspectiva do poder e de territórios (...)” (MORAES, 2022, p. 33).

<sup>16</sup> Em seus termos: “realizo uma crítica não a uma objetividade necessária em procedimentos básicos para a feitura da notícia: essa continua a ser um valor cognitivo fundamental para o jornalismo. Minha proposta é pensar a objetividade assentada em uma racionalidade que se coloca como universalista, construída sobre ideais humanistas racializados, generificados, sobre uma racionalidade que construiu um ‘normal’ e um ‘Outro’” (MORAES, 2022, p. 15).

<sup>17</sup> “Sozinha, a repórter, por maior que seja sua boa vontade em ‘isentar-se de preconceitos’ (...) pode contribuir pontualmente para as fissuras na estrutura, mas é preciso submergir bem mais naquilo que historicamente produzimos”, escreve Moraes (2022, p. 52), indicando que a decisão pessoal de renovar as práticas jornalísticas deve encontrar *eco* em novas posturas coletivamente construídas.

territoriais, raciais e de gênero que sustentam a distribuição desigual de poder em nossas sociedades. Pois acontece que *muitas vezes, muitas vozes* redundam num só discurso reconhecido como legítimo. “A teoria da interseccionalidade, os diferentes feminismos, a teoria *Queer*, os estudos de gênero e as novas teorias críticas têm mostrado como a opressão social é cumulativa e como nossas representações sociais estão excessivamente impregnadas da projeção de que o ‘ser humano’ é, no fundo, alguém branco, homem, heterossexual, cisgênero e de classe média ou alta”, reiteram Dunker e Thebas (2019, p. 217).

Também na crítica de Ailton Krenak, isto a que chamamos humanidade, expressão supostamente universalizante, mas que na verdade é muito excludente, seria efetivamente um “clube da humanidade” com fortes tendências monológicas. “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (KRENAK, 2020, p. 11).

Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma certa concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. Agora, no começo do século XXI, algumas colaborações entre pensadores com visões distintas e originadas em diferentes culturas, possibilitam uma crítica dessa ideia. Somos mesmo uma humanidade? (KRENAK, 2020, p. 12).

Assim, *poder escutar* vozes neurodivergentes, surdas ou cegas, com dificuldades cognitivas ou motoras, com doenças crônicas incapacitantes, indígenas, periféricas, estrangeiras, egressas do sistema penal, dependentes químicas, vítimas de violências domésticas, de pessoas desempregadas ou com algum transtorno mental (DUNKER; THEBAS, 2022), e mesmo de pessoas mudas, entre outras, é, também, *reescutar o poder*, redistribuindo-o de forma mais justa em nossas sociedades. Perceber e tomar posição junto à pluralidade de vozes esquecidas em nossas culturas já tão ruidosas é, ainda, caminho para dar robustez a uma ideia de humanidade que seja efetivamente mais universalizante, tanto quanto polifônica.

Desse modo, a “ação transformadora que pode ser enquadrar, noticiar, reportar” (MORAES, 2022, p. 106) — e acrescento: escutar — é algo que demanda uma tomada de posição, pois um *lugar de escuta é também um que se alcança*. Para tanto, Moraes propõe a observância articulada de cinco condutas inspiradas no que chama, para fazer frente ao jornalismo de objetividades viciadas, *jornalismo de subjetividade*: 1. Reflexividade contínua sobre ensino e prática, 2. crítica aos valores-notícia, 3. capacidade criativa/criadora, 4. dimensão ativista e sensibilidade hacker e 5. interseccionalidade. São pontos de atenção que se desdobram

nas páginas de *A pauta é uma arma de combate* e todos fortalecem a ideia de que a escuta, como defendida neste trabalho, é um posicionamento crítico e situado diante das múltiplas vozes que se ouvem em nossa sociedade — entre elas as que anseiam ser escutadas e as que falam impedindo outras vozes.

Ainda para Dunker e Thebas (2019, p. 216), escutar “é reconhecer e reconhecer é instrumento fundamental de transformação, subjetiva e política”. Cabe investigar, nesse caso, “o que significa, de fato, reconhecer?” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 216). Conforme os autores, há “situações nas quais reconhecer significa excluir, rebaixar, diminuir ou invisibilizar” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 217) — e delas estamos fartos. Corre-se o risco de reiterar apagamentos, conforme os autores, se pensamos escutar complexas identidades de grupo quando as generalizamos a partir das vozes únicas de uma mulher negra ou uma trans periférica, por exemplo — “Como se as pessoas que achamos ‘gente como a gente’ fossem mais diferentes entre si, ao passo que os outros, que não são ‘como nós’ são todos mais ou menos iguais entre eles” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 217).

Mais do que nunca, aqui a escuta deve contar com a possibilidade de desapossamento de si e dobrar-se a recolher não só o que o outro diz, mas a forma como o outro quer e precisa ser reconhecido. **Quanto mais o traço de classe, gênero ou raça aparece como um conjunto de antecipações que formamos sobre o outro, logo de convicções e suposições, menos somos efetivamente capazes de escutar aquele que está diante de nós, com seu sofrimento singular, com sua história única, que é também expressão de um coletivo.** Mas essa expressão ou representação deve emergir a partir do outro e não ser pré-codificada a partir da gramática de reconhecimento estabelecida por quem escuta (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 219, grifo nosso).

“Cada um de nós é uma espécie ameaçada. Quando morremos, nossa espécie desaparece conosco”, escreveu Janet Malcolm (2024, p. 51). Isso implica reconhecer a singularidade de cada voz que fala, bem como a urgência de captá-las em vida, enquanto variam e se enunciam. Em nosso tempo, sabemos, há muitas vozes com necessidade de dizer, e, para escutar a tantas e com atenção às suas singularidades, é preciso multiplicar esforços e estratégias; por isso, também, convido a ampliar o lugar de escuta imaginado em detrimento de lugares de escuta; vários, tantos quantas vozes houver: circular pela encruzilhada.

Para tanto, organizo este trabalho em três partes principais e algumas subdivisões, além da apresentação e das considerações finais. Na primeira delas, chamada Lugares de escuta e já iniciada, busquei tanto desdobrar e enfatizar a imagem que dá título ao trabalho quanto situar a problemática da escuta contemporaneamente e, mais especificamente, em relação ao jornalismo, dando um “giro”, isto é, percorrendo rapidamente e conectando aspectos

pertinentes. O que segue são ensaios com que busco levantar questões, por exemplo, sobre a escuta que se dá presencialmente ou por meio de formas mediadas de comunicação, pois parece-me que pode haver diferenças entre escutar uma pessoa face a face e escutá-la por meio dos diversos registros possíveis, e a fim de elucidar esta perspectiva mobilizo, entre outros conceitos e ideias, a noção de performance, como elaborada por Paul Zumthor.

Num desdobramento imediato das questões levantadas pelo ensaio que chamo “Escutar: entre o irreduzível e o reiterável”, busco chamar atenção, com “Re-escutar o mediado e mediar mais uma vez”, que, embora haja validade jornalística em fazer a escuta por meio de quaisquer recursos disponíveis, como, por exemplo, depoimentos coletados em uma investigação criminal, parece-me que seria preciso, para constituir boas reportagens, uma escuta e uma mediação própria do jornalismo; isto porque apenas coletar vozes que já foram registradas em alguma mídia e adicioná-las a um texto não dá solução para um problema ético que se coloca no caminho das reportagens, que seria o de criar representações que podem reincidir de algum modo sobre as vidas das pessoas representadas (SERELLE; PINHEIRO, 2021).

Em “À escuta dos que faltam” busco levantar algumas questões sobre a escuta de pessoas em processos de luto. Como identifiquei com Serelle no trabalho *Representação da vítima no jornalismo narrativo contemporâneo sobre catástrofes*, em reportagens sobre catástrofes, conhecemos as histórias das pessoas mortas por meio dos depoimentos de seus parentes ou amigos próximos, sobreviventes, e há uma tendência elogiosa em suas falas, ou seja: ao falar sobre alguém próximo que faleceu, em geral se destaca seus aspectos mais positivos. Examinando alguns textos sobre luto, porém, levanto a hipótese de que há outros modos de dizer nesta hora da morte, que no entanto o jornalismo parece evitar.

Na sequência, em “A voz que não se deixa de escutar”, chamo atenção para aquela que, conforme adiantei, me parece ser a única voz que não se pode ignorar em um processo jornalístico, sempre presente nas reportagens: a própria voz, a voz de quem produz a narrativa. Em alguns textos ela se faz notar por meio de passagens autorreflexivas, em que os autores e ou autoras buscam comunicar intenções e dificuldades na realização do texto de forma explícita, refletindo sobre o próprio fazer (SERELLE). Em todo caso, porém, essa voz pode ser captada por meio da observação de que a *quem* e *como* se escutou — decisões que, acredito, são sempre deliberadas e podem indicar um posicionamento ético de seu autor ou autora.

Encaminhando a primeira parte do trabalho para o final, o ensaio “Escuta dos mais-que-humanes” busca abordar, por meio da atenção centrada nas questões da escuta, um movimento presente no jornalismo, pelo menos desde a década de 1960, que é o de tematizar outros seres vivos além dos humanos. Identifico, com o apoio de duas narrativas distintas entre si —

*Vampyroteuthis infernalis*, de Vilém Flusser, e *Escute as feras*, de Natassja Martin — duas posições de escuta desses outros seres vivos, e busco apontar quais seriam as diferenças entre elas, com possíveis diferenças também no modo de contar sobre tais vidas jornalisticamente.

Os ensaios desta primeira parte, em geral, são ensejados por leituras muito diversas e de textos que não necessariamente tratam da escuta e da escuta jornalística (em alguns casos, sequer dizem diretamente sobre o jornalismo), mas busco percorrê-los a fim de promover seu encontro com o tema geral da pesquisa. Aqui o enviesamento é o caminho principal, e novamente recorro à noção de encruzilhada a fim de sustentar essa organização, pois é como em uma encruzilhada muito radical, com vias diversas fazendo também convergências variadas, que o tema da pesquisa emerge desses textos.

Ao modo também de um relatório, os textos deste trabalho buscam dar conta de um percurso vivido sobretudo desde a qualificação até aqui, com seus atravessamentos variados. É sobretudo nesse sentido que se erigiu a parte II do trabalho, sobre o silêncio que experimentei em função de um luto em meio ao processo de feitura da tese e, na sequência, sobre o que percebo no silêncio como pertinente às reflexões sobre escuta e escuta jornalística. Neste momento de suspensão do sentido sob efeito de algo tão Real quanto a morte de uma pessoa próxima, recorri a algumas poesias para, mais uma vez, multiplicar sentidos e reencontrar o caminho temporariamente perdido para os lugares de escuta. Há neste trecho do trabalho textos de Paulo Henriques Britto, poeta favorito, e de Orides Fontela, que a seu modo e em seu tempo também teve de lidar com o silêncio.

Na parte III deste trabalho, me concentro em questões da escuta ensejadas pelo trabalho de duas repórteres: a bielorrussa Svetlana Aleksievitch e a brasileira Eliane Brum. Abordo o trabalho de Aleksievitch também a partir de suas relações com o silêncio — no caso, o silêncio de pessoas que não sabiam como comunicar a experiência limite que viveram com a explosão da usina nuclear de Tchernóbil, em 1986, e de mulheres que nunca haviam sido perguntadas sobre sua participação na Segunda Guerra Mundial pela Rússia.

Em Brum, busco identificar a emergência da escuta como um tema para sua atenção, o que se deu no interior de obras cujos títulos evidenciam uma dimensão mais visual de seus trabalhos, como em *A vida que ninguém vê* e *O olho da rua*. De modo geral, me parece que a autora ecoa entendimentos sobre a escuta comuns a campos disciplinares como o da psicanálise e da filosofia, mas em *Banzeiro Òkòtó*, livro de sua fase mais recente, ela traz aportes que considero mais próprios, quando aborda a escuta como um movimento e como uma ferramenta, e eu busco acompanhar esses entendimentos.

O trabalho se encerra com breves considerações finais, em que busquei ressaltar algo das experiências de escuta que pude ter em meu próprio corpo ao longo deste percurso doutoral, com ênfase nos últimos dois anos do trabalho, reafirmando que enxergo na temática da escuta e da escuta jornalística algo que me mobiliza e com o que eu gostaria de seguir por outros caminhos de reflexão e pesquisa.

## 2.2 Escutar: entre o irredutível e o reiterável

*parece-me, a voz viva tem necessidade — uma necessidade vital — de revanche, de “tomar a palavra”, como se diz (ZUMTHOR, 2018, p. 17).*

Atriz, dramaturga e diretora de teatro, Grace Passô estreou, em 2016, no Teatro Paiol, em Curitiba (PR), a história de uma voz. “Sou uma voz, apenas isso” (PASSÔ, 2018, p. 17), diz a personagem a que ela dá corpo em *Vaga Carne*. “Voraz”, esta voz já invadiu — verbo que usa, alternando penetrar e ocupar — patos, cães, cavalos, cremes, café — que “fica te jogando de um lado pro outro, como se te expulsasse de si” (PASSÔ, 2018, p. 16) —, mostarda, estátuas — que “não fedem nem cheiram” (PASSÔ, 2018, p. 16) —, frascos de remédio, estalactites — dentro das quais “é possível meditar” (PASSÔ, 2018, p. 17) — e, entre outras coisas, uma “arma apontada para uma mulher” (PASSÔ, 2018, p. 20).

No ambiente diegético de *Vaga Carne* a voz, que acaba de invadir o corpo de Grace Passô, primeiro se gaba de sua liberdade, lembrando-se das experiências que teve em outras matérias, e certa de que pode, a qualquer instante, desencarnar dali, diz: “Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo a matéria, eu sou livre, eu posso. (...) Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso...” (PASSÔ, 2018, p. 18). No decorrer do monólogo, porém, deixar aquele corpo que lhe é estranho e que lhe impõe dificuldades torna-se uma impossibilidade e a voz, de repente presa ao corpo, xinga: “Idiota! Babaca! Otária! Gorda! Patética! Metida! Homofóbica! Pouco! Racista! Mal informada! Lésbica! Violenta! Insossa! Eu sei bem o que você quer, você quer me aprisionar, você quer que eu seja uma mera representação de você, carne, você é patética” (PASSÔ, 2018, p. 22). E ameaça: “Você é teimosa, mas eu sou também. Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar” (PASSÔ, 2018, p. 22). A despeito disso, como orienta a rubrica que segue a cada uma dessas falas, “nada acontece”.

No que considero uma das passagens mais interessantes de *Vaga Carne*, a voz, que se apresentava de forma tão segura, pela primeira vez esquece o que ia dizer, e tanto detesta a sensação que — surpresa — logo que se apaixona! “Esquecer é o deserto. Sustar a memória,

que matéria! Eu te amo, esquecimento! É sério, eu estou apaixonada. Que nada absoluto, que vagaçãõ sem rumo, esquecer é gostoso demais, esquecer é meditante. Como não estive antes em ti, esquecimento? Que...” (PASSÔ, 2018, p. 37). A palavra que definiria a experiência, então, não vem. Na peça, esse esquecimento foi representado por um prolongado silêncio, e no texto da peça por muitas páginas em branco. Assim, a voz que fala torna-se, subitamente, a voz que falha — e as palavras, encarnadas no corpo da atriz e comunicando-se com os demais elementos cênicos evocam, justamente, o *inefável*.

*Vaga Carne* ganhou os prêmios Cesgranrio e Shell RJ, em 2016, e o prêmio Leda Maria Martins, em 2017. A peça teatral foi “transcrita” por Grace Passô e Ricardo Alves Jr. em 2019, e é possível assisti-la no site da Embaúba filmes<sup>18</sup>. Como obra de arte, interessa por tantos motivos que *nem seria possível dizer*, mas no contexto deste trabalho eu gosto de recuperá-la para imaginar que naquele lugar em que está nossa repórter escutadora, há tantas vozes encarnadas em corpos singulares como os de Grace Passô quanto vozes encarnadas em *outras matérias* — por exemplo fotos, papéis com anotações, desenhos, gravações em áudio, vídeo, em áudio e vídeo — e isto complexifica o trabalho de escuta.

Se em seu ofício, então, uma pessoa que escuta com a intenção de reportar tanto pode encontrar indivíduos nas mais variadas situações presenciais, em entrevistas formais feitas em escritórios, nas ruas ou nas casas deles, por exemplo, como pode conduzir suas apurações remotamente, valendo-se de quaisquer das tecnologias de áudio e vídeo disponíveis, e, ainda, pode escutar os documentos — que comparo às vozes encarnadas em coisas da peça — e, se a princípio todos esses recursos são jornalisticamente validados (em uma reportagem é usual mesmo contar com uns e outros), eu gostaria de investigar se há diferenças entre essas formas de escuta. Em uma questão: o que há de característico quando uma repórter está lidando com uma voz encarnada num corpo ou outra matéria? Aqui nos ajuda Paul Zumthor.

Na tentativa de definir o que chama de *performance*, Zumthor rememora uma complexa (e comezinha) experiência de sua infância, quando, no caminho cotidiano para o colégio, encontrava nas ruas de Paris alguns cantores de rua; “tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções?”, pergunta o autor (ZUMTHOR, 2018, p. 28). “Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados (...). Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo”, confirma. (ZUMTHOR, 2018, p. 28).

<sup>18</sup> Disponível em <<https://embaubafilmes.com.br/locadora/vaga-carne/>>

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos **tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente** (ZUMTHOR, 2018, p. 28, grifo nosso).

É nessa quantidade incontrolada de elementos que compõem a experiência que está sua complexidade. Em elaboração posterior a sua vivência, Zumthor diz que o percebido ali era uma *forma* — “não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2018, p. 28). E que a “forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou versificação, a melodia ou a mímica do intérprete” (ZUMTHOR, 2018, p. 29). Redução esta que “constitui um trabalho pedagógico, útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na ‘performance’” (ZUMTHOR, 2018, p. 29).

Performance, portanto, como forma vívida e experiência num certo sentido imediata, isto é: “Se um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, a forma se quebra” (ZUMTHOR, 2018, p. 29). Performance, assim, “não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas” (ZUMTHOR, 2018, p. 40). E “não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; **sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo...**” (ZUMTHOR, 2018, p. 69, grifo nosso).

Nesse sentido as encenações de *Vaga Carne* em teatros pelo país, com públicos diferentes, irrepetíveis de um encontro para outro, constituíram performances. O texto da peça e o filme, por sua vez, só o seriam quando alguém os lesse ou assistisse, criando uma nova situação de experiências singulares; tomados isoladamente, em suas formas fixas, são indefinidamente reiteráveis, uma vez que não há neles aquilo de fugaz que definiria uma performance, conforme o entendimento de Zumthor. De *forma* análoga, a hipotética situação em que uma pessoa que escuta com intenção de reportar esteja conversando presencialmente com alguém parece-me partilhar com as performances algo que seria inapreensível, irreduzível ao texto, ao áudio ou ao vídeo que se produzirá. Este algo é mesmo um tanto indefinido, mas tem a ver com a presença dos corpos nas relações de escuta.

Ora, o que entender aqui pela palavra “corpo”? (...) é ele que sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Em meu esforço, menos para apreendê-lo que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

O corpo, então, como portador de inúmeros elementos que, se forem escutados, têm o melhor ambiente para tanto quando em presença, em performance. Na elaboração que fez sobre o Novo Jornalismo<sup>19</sup>, Tom Wolfe aponta que aquele conjunto de reportagens tinha em comum alguns procedimentos de feitura como a observação e a descrição de cenas e diálogos inteiros, além do registro de “gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de vida, mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares (...)” (WOLFE, 2005, p. 55) — entre outros. Nos termos desta conversa, o que o Novo Jornalismo fez foi promover a escuta em presença da efervescente cultura estadunidense dos anos 1960 e 1970 — cultura encarnada nos corpos de gente célebre e sem celebridade midiática daquele tempo e espaço — para escrever a partir dos elementos percebidos aí. A respeito dos repórteres que praticaram o Novo Jornalismo, Wolfe observa que

Eles estavam indo além dos limites tradicionais do jornalismo, mas não apenas em termos de técnica. O tipo de reportagem que faziam parecia também muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e, sem dúvida, mais exigente em termos de tempo do que qualquer coisa que repórteres de jornais ou revistas, inclusive investigativos, estavam acostumados a fazer. Eles tinham desenvolvido o hábito de passar dias, às vezes semanas, com as pessoas sobre as quais escreviam. **Tinham de reunir todo o material que o jornalista convencional procurava — e ir além. Parecia absolutamente importante estar ali quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente** (WOLFE, 2005, p. 37, grifo nosso).

<sup>19</sup> Novo Jornalismo é a expressão que usualmente designa um conjunto de reportagens produzidas nos Estados Unidos, mais intensamente durante os anos 1960 e 1970, que passou a empregar recursos narrativos tipicamente associados às ficções realistas e modernistas em suas narrativas. O “Não era nenhum ‘movimento’. Não havia manifestos, clubes, salões, nenhuma panelinha; nem mesmo um bar onde se reunissem os fiéis, visto que não era nenhuma fé, nenhum credo. Na época, meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo, e isso em si já era uma novidade”, escreve Wolfe (2005, p. 41). Tal excitação artística também é observada em reportagens anteriores ao mencionado pelo autor, como em *O Segredo de Joe Gould* e *Elogiemos os homens ilustres*, abordadas neste trabalho.

“Estar ali” para escutar, em presença, leva tempo. Tanto para o acompanhamento extensivo daquele que se pretende escutar, como sabemos com Wolfe, quanto para o deslocamento das repórteres que querem praticar essa forma de escuta. Tempo, ainda, para a construção de relações entre repórter e personagens — o que é muito importante, ainda que não seja uma garantia, para o dizer e o escutar. Por conseguinte, essa escuta em presença é também financeiramente custosa, como depõe, em *Vida de Escritor* (2009), Gay Talese, um dos expoentes desse Novo Jornalismo, autor de reportagens apuradas e redigidas ao longo de décadas e de pesquisas que efetivamente não se tornaram reportagens:

**Creio que o contato face a face é necessário porque desejo não somente um diálogo, como também uma sensação visual dos traços pessoais e maneirismos dos entrevistados, além da possibilidade de descrever a atmosfera do local em que se deu o encontro. Apesar de importantes, as ideias e informações obtidas dessa maneira muitas vezes custam-me quantias consideráveis em transporte e diárias de hotel, assim como em jantares e vinhos para as fontes** — e com frequência não contribui com absolutamente nada para o avanço do livro. (...) é importante reconhecer que durante os quarenta anos de minha carreira como escritor-jornalista, eu investi pesadamente na perda de tempo.

Já gastei semanas negociando entrevistas com pessoas recalcitrantes que, quando finalmente resolveram falar comigo, nada revelaram de interessante. Já viajei centenas de milhares de quilômetros seguindo pistas que por fim não me levaram a parte alguma. Das informações que recolho de pessoas, 80% terminam na cesta de lixo. Ainda assim, eu não teria conseguido descobrir os 20% úteis sem abrir caminho através dos 80% que acabam virando lixo (TALESE, 2009, p. 59, grifo nosso).

Outra notável reportagem associada ao Novo Jornalismo, *O segredo de Joe Gould* (2003), escrita por Joseph Mitchell, deixa o leitor perceber com clareza algumas implicações desta escuta em presença — tanto no texto quanto para o repórter. Na função de perfilar Gould, artista excêntrico que viveu em Nova York nos anos 1940, muitos encontros foram feitos entre ele e Mitchell; a partir deles, descrições ricas do personagem foram possíveis e, de fato, uma relação se estabeleceu. “Em 1942, por motivos que explicarei mais adiante, eu me envolvi com a vida de Gould e me mantive em contato com ele durante seus dez últimos anos na cidade”, escreveu o repórter (MITCHELL, 2003, p. 38).

Ao longo desses anos, passei muitas horas escutando-o. Escutei-o quando estava sóbrio e quando estava bêbado. Escutei-o quando estava deprimido e manso — quando, como ele dizia, se sentia tão por baixo que precisava ficar na ponta dos pés para alcançar o fundo - e o escutei quando estava possuído por uma exaltação incoerente. Escutei-o tanto que consegui chegar a algumas conclusões e entender, ao menos em parte, o que ele falava quando estava muito bêbado ou muito exaltado ou ambas as coisas ao mesmo tempo, e pouco a pouco, sem ter essa intenção, aprendi a seu respeito coisas que talvez não fosse de sua vontade que eu soubesse, ou que, por outro lado, como ele tinha uma mente sinuosa e gostava de complicações, talvez fosse de sua vontade que eu soubesse — nunca vou ter certeza (MITCHELL, 2003, p. 38).

Após a publicação de *O Professor Gaivota* (1942), título do primeiro perfil, Gould seguiu procurando Mitchell, pedindo-lhe que o escutasse mais, que escrevesse mais, que contribuísse financeiramente, que dividisse com ele seu espaço de trabalho na redação de *The New Yorker* — até que romperam. *O Segredo de Joe Gould* (1964)<sup>20</sup>, que é posterior ao primeiro perfil, mas que reconta a história do artista, revelando “a seu respeito coisas que talvez não fosse[m] da sua vontade” (MITCHELL, 2003, p. 38), foi a última reportagem publicada por Mitchell na revista — que no entanto continuou frequentando a redação por anos, escrevendo em seu gabinete e recebendo seu salário.

Em contexto brasileiro e contemporâneo, *O nascimento de Joicy* (2015), escrito por Fabiana Moraes, é um livro importante para nos ajudar a pensar sobre as complexidades decorrentes de uma *escuta corpo a corpo*. O título faz referência a um momento da vida em que Joicy, agricultora do interior de Pernambuco, fez tratamentos e operações que lhe permitiram ter genital correspondente à sua identidade de gênero; aquela que biologicamente nasceu e foi nomeada como João pôde, por meio de um processo longo que a repórter acompanhou, nascer como Joicy. Em uma das partes deste livro, que traz também reflexões teóricas e as reportagens originalmente publicadas no *Jornal do Commercio* (PE), Moraes elabora sobre o conjunto de emoções que “invariavelmente estão presentes nas relações estabelecidas entre jornalista e personagem — principalmente quando esta relação ultrapassa um breve encontro permeado por algumas perguntas, um ‘muito obrigada’ e um ilusório ‘até logo’” (MORAES, 2015, p. 17) — foram meses, neste caso, “de uma intimidade quase obrigatória” (MORAES, 2015, p. 92) entre ambas.

Estar com Joicy para escutá-la<sup>21</sup> em múltiplas ocasiões — na casa simples em que morava e nas relações com as pessoas de seu convívio diário, passando pelo hospital em que foi atendida e junto daqueles que a trataram (bem e mal) e ainda por São Paulo, onde ela e Moraes foram como convidadas e destaque para a Parada Gay — fez vínculos, contingentes e imaginados, entre repórter e personagem. “Quando encontrei Joicy pela primeira vez, em outubro de 2010, ela encontrou-se com a minha atenção: era como se aquilo que ela sabia torná-la especial tivesse finalmente sido percebido por alguém”, observa (MORAES, 2015, p. 94).

Um ouvido que se oferece hoje, quando tantas pessoas buscam dizer algo, às vezes sem

<sup>20</sup> A edição consultada para este trabalho foi publicada pela Companhia das Letras em 2013 e se chama “O segredo de Joe Gould”. Ela inclui *O Professor Gaivota*, perfil de Gould publicado em 1942, enquanto o artista era vivo, e *O Segredo de Joe Gould, publicado em 1964, com outras informações*.

<sup>21</sup> Hoje sabemos que, com dispositivos de escuta técnica, pode-se escutar por um tempo virtualmente ilimitado. Ainda assim, a destinação dada àquilo que se ouve exige a competência ética de um corpo. Ao encontrar um objeto de escuta sem anseios, como um vídeo, ou uma gravação, as questões que se colocam são outras.

endereçamento claro, é algo de valor “nas mais variadas classes” (MORAES). Toca carências de pessoas humildes como Joicy; toca também as vaidades de pessoas instruídas como aquelas sobre quem reflete Janet Malcolm em *O jornalista e o assassino* (2011), cujos aspectos específicos serão abordados adiante. Quando todo o corpo de uma repórter escutadora convive intensamente com todo o corpo de uma pessoa que almeja ser escutada, mais uma vez os dilemas éticos da profissão se colocam, como demonstram esses textos, pois é preciso se posicionar diante das demandas e expectativas, próprias e do outro, que se criam e se fortalecem em situações assim.

### 2.2.1 Re-escutar o mediado e mediar mais uma vez

Como observa Janet Malcolm (2011, p. 152), “antes da invenção do gravador nenhuma citação podia ser literal”. E mesmo “nesta época litigiosa” (MALCOLM, 2011, p. 152), em que o uso do instrumento se popularizou e “tem sido muito útil para os jornalistas ter um registro eletrônico daquilo que o entrevistado disse” (MALCOLM, 2011, p. 152), “a maior parte dos jornalistas que trabalham com gravadores usa as transcrições de uma gravação longa apenas como uma ajuda para a memória — como uma espécie de segunda oportunidade para tomar notas —, e não como um texto para ser citado” (MALCOLM, 2011, p. 150).

Ainda segundo a autora, “textos que contêm monólogos ou diálogos feitos a partir de uma fita — por mais bem editada que seja a transcrição — tendem a conservar algum traço das suas origens (quase que um tom metálico) e carecem da atmosfera de veracidade presente no trabalho em que é o próprio ouvido do escritor que capta a direção do pensamento do entrevistado” (MALCOLM, 2011, p. 153).

Quando falamos com alguém, não temos consciência da estranheza da linguagem que estamos usando. O nosso ouvido a aceita como a nossa própria língua, e só quando a vemos transcrita *verbatim* é que percebemos que se trata de uma espécie de língua estrangeira. O que o gravador revelou sobre a fala humana (...) é algo parecido ao que os estudos sobre o movimento feitos pelo fotógrafo Eadweard Muybridge, do século XIX, revelaram sobre a locomoção animal. A câmera rápida de Muybridge captou e congelou posições nunca vistas antes, e demonstrou que os artistas, ao longo de toda a história da arte, haviam estado “errados” nas suas representações de cavalos (entre outros animais) em movimento. Os artistas da época, em um primeiro momento perturbados pelas descobertas de Muybridge, recuperaram logo a equanimidade e continuaram a representar o que o olho via, e não a câmera. De maneira semelhante os romancistas de língua inglesa da era do gravador continuaram escrevendo diálogos em inglês e não em gravadorês (...). Como todos aqueles que estudaram a transcrição de fala gravada sabem, todos parecemos extremamente relutantes em tomar coragem e dizer o que queremos dizer — daí a sintaxe bizarra, as hesitações, os circunlóquios, as repetições, as contradições e as lacunas em quase todas as não sentenças que pronunciamos (MALCOLM, 2011, p. 151).

Malcolm chega a dar exemplo de como uma citação direta de um personagem em *O jornalista e o assassino* derivou de uma gravação algo sinuosa, e declara que as “citações neste livro — e em qualquer outro trabalho jornalístico meu — não são, pelas razões apresentadas, idênticas a seus equivalentes na fala” (MALCOLM, 2011, p. 153). Ciente da questão sensível em que toca, que pode levar a “grotescos bate-bocas sobre em que medida o jornalista pode trabalhar mais como um escritor do que como um mero estenógrafo” (MALCOLM, 2011, p. 153), ela defende que só “um jornalista muito pouco piedoso (ou muito incompetente) mantém as palavras literais do entrevistado e deixa de fazer aquela espécie de edição e reescritura que, na vida real, os nossos próprios ouvidos fazem automática e instantaneamente” (MALCOLM, 2011, p. 151).

Quando lemos uma citação em uma história de jornal ou em um texto como este, presumimos que se trata de uma representação daquilo que a pessoa citada disse de fato - e não talvez. A ideia de um repórter que inventa a fala em vez de relatá-la é repugnante e mesmo sinistra. Devido ao fato de uma parte tão grande do nosso conhecimento do mundo derivar daquilo que lemos na imprensa, ficamos naturalmente nervosos quando mencionam a questão das citações errôneas. A fidelidade ao pensamento do entrevistado e à sua maneira característica de se expressar é uma condição *sine qua non* da citação jornalística - à qual se subordinam todas as considerações estilísticas. Felizmente, para o leitor e para o entrevistado, a tarefa relativamente menor de traduzir do gravadorês para a nossa língua e a importante responsabilidade da citação fidedigna não são de modo algum antagônicas; de fato, tal como já coloquei antes (e volto sempre a descobrir por mim mesma), elas são, de maneira fundamental e decisiva, complementares (MALCOLM, 2011, p. 154).

À diferença das vozes escutadas corpo a corpo, no tempo presente fugaz e irrepetível, as vozes que encarnam em matérias como uma gravação, por exemplo, podem ser escutadas mais de uma vez, em espaços e tempos diferentes daqueles em que foram originalmente registradas — e essa é uma de suas qualidades diferenciais. Seguindo a reflexão de Malcolm, porém, que uma voz tecnicamente mediada possa ser reproduzida em diversos contextos não necessariamente a qualifica para a composição de uma reportagem; seria preciso, para isso, fazer uma nova mediação, própria do jornalismo — uma que interrogue *como* abordar essas vozes que, mesmo desencarnadas, parecem aguardar *quem* as escute, tendo em vista um melhor entendimento da história que se conta.

Isto que vale para gravações, como aquelas a que se refere Malcolm, vale também para imagens e outras formas tecnicamente mediadas, pois escuta, como imaginamos aqui com Dunker, Thebas e Brum, é a que se pode fazer com o corpo inteiro, e por isso, sim, escuta de textos, imagens e outros traços — tudo aquilo que possa ser tomado como indicador de alguma

situação no mundo histórico sobre o qual se reporta. Parece-me que assim a escuta de formas mediadas, em jornalismo, se aproxima do uso que, conforme Jean-Luc Nancy, a expressão teria no campo da filosofia — “algo que seria antes da ordem do entendimento” (NANCY, 2014, p. 11). *Como se escutar uma voz mediada fosse perguntar junto: o que se pode compreender aqui?* Para depois formular uma resposta em forma de reportagem.

Podemos seguir pensando com Paul Zumthor. Conforme o autor, *quem* lê um texto, embora historicamente ignorado pelos estudos de leitura, tem papel tão importante quanto quem o produz; efetivamente, o leitor deve ser considerado “sujeito da recepção” (ZUMTHOR, 2018, p. 23). Nesse sentido, segue, representações teatrais seriam emblema daquilo “ao que tende — o que potencialmente é — todo ato de leitura” (ZUMTHOR, 2018, p. 58), uma vez que “Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual” (ZUMTHOR, 2018, p. 58). Pois também a escuta da repórter realiza esta importante ação de interpretar — ao modo do jornalismo — os registros com que lida.

Isto é: ainda que diferentemente de teatro, a poesia, fotografia, vídeo — e outras formas tecnicamente mediadas que sejam tomadas por uma repórter como objetos semióticos — nada dizem de valor jornalístico por si até sejam escutados por quem pretende reportar, pois também os textos ou outros registros de cunho predominantemente informativo estão submetidos ao fenômeno realizador de sentidos da recepção. Nos termos de Zumthor, devemos admitir “com a maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa; tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa” (ZUMTHOR, 2018, p. 24).

Ao pensarmos acerca da escuta jornalística de formas mediadas, portanto, aparece sua face interpretativa e em alguma medida criadora, ainda que mais regulada se comparada à escuta, por exemplo, na arte. Ignorar esse trabalho — isto é: deixar de colocar questões sobre como aquilo que já foi escutado em um contexto pode ser escutado a partir de uma segunda mediação jornalística, parece-me, implica em uma simplificação empobrecedora das possibilidades de uma reportagem. A fim de seguir nessa reflexão, retomo brevemente a análise comparativa que Elton e eu produzimos sobre dois livros-reportagem brasileiros e contemporâneos que tematizaram catástrofes envolvendo atividades minerárias no estado de Minas Gerais: *Tragédia em Mariana*, de Cristina Serra e *Brumadinho: a engenharia de um crime*, de Lucas Ragazzi e Murilo Rocha.

Interessava-nos na análise, sobretudo, investigar os modos como os personagens vítimas destas catástrofes emergiam em cada um dos livros. No primeiro, ao abordar o rompimento da barragem de Fundão, a autora produziu uma denúncia sobre como aquela estrutura foi apressadamente licenciada, mal gerida e fiscalizada; seu texto também reflete o trabalho de acompanhar direta e longamente pessoas que perderam suas casas, modos de vida e parentes ou amigos, buscando compreender o que lhes aconteceu desde a primeira hora e dando chance, também, para algumas de suas elaborações posteriores, em que emoções além do pavor imediato começaram a surgir. No segundo livro, por sua vez, o que o percebemos foi, ao contrário, uma distância das vítimas e da potência de seus relatos singulares, em detrimento de menções a elas feitas, em sua maioria, de forma indireta.

Efetivamente, há no livro de Serra várias marcas narrativas que indicam sua proximidade junto às vítimas da catástrofe desde o rompimento da barragem até a escrita e publicação do texto — o que no artigo identificamos por meio da categoria analítica a que chamamos “marcas de escuta e presença autoral”. São passagens por meio das quais é possível perceber a dedicação da autora em presença junto às vítimas, o que viabilizou a composição de personagens complexos na narrativa produzida. Já em *Brumadinho: A Engenharia de um Crime*, que teve todo seu processo concluído no mesmo ano da catástrofe que narra, 2019, as marcas de escuta e presença de Ragazzi e Rocha são escassas. Neste trabalho, os trechos autorreferentes buscam destacar as fontes em que os autores se basearam para a feitura da reportagem, como quando escrevem que a “sequência de eventos narrada neste capítulo é construída, essencialmente, pelo cruzamento de dados feito pela equipe do delegado Luiz Augusto Nogueira” (RAGAZZI; ROCHA, 2021, p. 73), e mais adiante que

para escrever este livro-reportagem, os autores se basearam na farta documentação levantada pelos órgãos de investigação, em especial pela força-tarefa da Polícia Federal por meio do inquérito 62/2019, presidido pelo delegado Luiz Augusto Pessoa Nogueira, e também em entrevistas e depoimentos dados por personagens envolvidos direta ou indiretamente com a rotina de gestão, monitoramento e validação das condições da barragem I da mina do Córrego do Feijão, em Brumadinho (RAGAZZI; ROCHA, 2021, p. 209).

Há, neste livro, poucas passagens dedicadas às vítimas da catástrofe, entre as quais destaca-se o Capítulo V, “Enterrar Seus Mortos”. Nele, conta-se a história de Maria de Lourdes e sua família. Ela perdeu irmã e genro no deslizamento, e algum tempo depois viu seu sobrinho ser levado da cidade em que viviam, porque o pai da criança não conseguia mais morar ali — “caiu outra barragem em cima da gente” (RAGAZZI; ROCHA, 2021, p. 60). Tais histórias, porém, esgotam-se nesses termos, sem que sejam retomadas ou postas em perspectiva. Não

sabemos, pela leitura do texto, portanto, o que se passou com as vítimas para além da catástrofe — e não podemos observá-las para além do que sentem no tempo em que a dor da perda é ainda mais candente. Tampouco pudemos perceber, por meio do texto, se os autores se puseram efetivamente junto às vítimas para escutá-las.

Embora sejam ambos livros-reportagem, *Brumadinho: A Engenharia de um Crime e Tragédia em Mariana* apresentam indícios de investimento autoral e investigativo muito diferentes. A atenção à documentação é significativa nos dois trabalhos, mas no livro de Serra divide espaço com um acompanhamento extensivo e direto das vítimas, o que permite que apareçam de forma mais complexa no texto, como personagens nuançadas, que sofrem e põem a catástrofe em perspectiva — inclusive porque é de se esperar que, passado um tempo do choque inicial, outros sentimentos em relação ao trauma se manifestem. No livro de Ragazzi e Rocha, parece-nos que as vítimas aparecem como que para cumprir um papel previamente designado — e ele é menor em relação aos demais interesses do livro; a escuta dos autores, nesse trabalho, toma como norte a investigação policial e se manifesta com uma estrutura similar à da cobertura diária, que não problematiza os relatos dados a fontes já consideradas oficiais; nos parece que não perguntaram como escutar aquelas vozes dos documentos policiais, talvez porque já tivessem em mente uma resposta clara: devem ser utilizadas do jeito como estavam.

Não há prescrição quanto às formas de aproximação de um episódio no jornalismo, o que se pode fazer com recurso à investigação autoral, documental, antropológica, psicológica, ou policial, por exemplo. Nesse sentido, tanto as soluções adotadas por Serra quanto as de Ragazzi e Rocha são jornalisticamente validadas. O que buscamos observar em nossa análise é se há uma diferença quanto à emergência das personagens, nesses trabalhos, quando se opta por um caminho ou outro, e o que merece atenção nesses casos. Nesse sentido, chamamos atenção para o efeito que decorre de a repórter empenhar sua presença e sua escuta junto às vítimas: funciona como o reconhecimento de que as palavras dessas pessoas têm um valor em si, sem intermediações, junto da palavra da repórter. Lembramos que as histórias produzidas jornalisticamente podem reincidir sobre as pessoas, no mundo histórico. Nestes casos, pessoas que tiveram uma trajetória de lutas fortemente marcada pela catástrofe que as abalou.

É possível, como parece ter sido o caso de *Brumadinho: A Engenharia de um Crime*, manter um distanciamento ampliado das pessoas cujas histórias se contam. Isso que, no caso de Ragazzi e Rocha, fizeram por meio do privilégio dado ao documento policial, não cria, porém, solução ética para o problema que é colocar no mundo uma representação que, como sabemos, pode reincidir sobre as vidas dessas pessoas. Convém assim refletir se um determinado modo

de emergência — que, defendemos, decorre de uma posição de escuta adotada — as posiciona junto aos leitores mais como o que são em um contexto de disputas — agentes, sujeitos — ou como o que são conforme uma mediação simplificadora, tal qual uma peça de investigação policial: algo próximo de depoentes, pessoas cuja fala têm um propósito mais delimitado, ecoando, ao invés da potência de uma reportagem, o modo como o jornalismo diário frequentemente realiza suas coberturas noticiosas.

### 2.3 À escuta dos que faltam

Nas *primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, consta um conto em que três dos irmãos Dagobé, de conhecida e temida brutalidade, velavam o seu mais velho, Damastor Dagobé, “o grande pior, o cabeça, o ferrabrás e mestre que botara na obrigação da ruim fama os mais moços” (ROSA, 2019, p. 31), morto com um tiro de espingarda no peito — primeira surpresa! — por “um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge” (ROSA, 2019, p. 32). No velório-conto em que “Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos” (ROSA, 2019, p. 31), vai crescendo a tensão: “espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. Em vez, apressaram-se de armar velório e enterro. E era mesmo estranho” (ROSA, 2019, p. 31).

Sendo o que se comentava, aos cantos, sem ócio de língua e lábios, num sussurruído, nas tantas perturbações. Pelo que, aqueles Dagobés; brutos só de assomos, mas treitentos, também, de guardar brasas em pote, e os chefes de tudo, não iam deixar uma paga em paz: se via que estavam de tenção feita. Por isso mesmo, era que não conseguiam disfarçar o certo solerte contentamento, perto de rir. Saboreavam já o sangrar. Sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão de janela, no miúdo confabulêjo. Bebiam. Nunca um dos três se distanciava dos outros: o que era, que se acautelavam? E a eles se chegava, vez pós vez, algum comparecente, mais compadre, mais confioso — trazia notícias, segredava (ROSA, 2019, p. 32).

Na sequência, ficamos sabendo de notícia que trouxeram aos violentos irmãos Dagobé: “Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que não tinha querido matar o irmão de cidadão cristão nenhum” (ROSA, 2019, p. 33). Ele, atacado pelo então vivo Damastor Dagobé, que “sem sabida razão, ameaçara cortar-lhe as orelhas” (ROSA, 2019, p. 31), “puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara com respeito. E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivesse lealdade” (ROSA, 2019, p. 33) — segunda importante surpresa neste conto.

E há outras ainda: os irmãos Dagobé consentem com a ida de Liojorge ao velório; ele

vai; lhe indicam uma alça do caixão para segurar e seguem juntos rumo ao cemitério. “Então, foi saindo o cortejo, terminado o interminável. Sortido assim, ramo de gente, uma pequena multidão. Toda a rua enlameada. Os abelhudos mais adiante, os prudentes na retaguarda. Catava-se o chão com o olhar. À frente de tudo, o caixão com as vacilações naturais. E os perversos Dagobés. E o Liojorge, ladeado. O importante enterro. Caminhava-se” (ROSA, 2019, p. 34). A tensão vai aumentando no conto com a sugestão de que, no cemitério, os terríveis cumpririam o terrível: quem sabe lançar Liojorge na vala destinada ao irmão? Ou outra surpresa, ainda. “Aqui, todos vêm dormir” (ROSA, 2019, p. 34) lia-se no letreiro do portão e já perto do fim da história.

O enterro transcorre: “Fez-se o airado ajuntamento, no barro, em beira do buraco; muitos, porém, mais para trás, preparando foge-foge. A forte circunspectância. O nenhum despedimento: ao uma-vez. Dagobé, Damastor. Depositado fundo, em forma, por meio de rijas cordas. Terra em cima: pá e pá; assustava a gente, aquele som. E agora?” (ROSA, 2019, p. 35). É então que o mais velho dos irmãos vivos, Doricão Dagobé, “já solene sucessor de Damastor, como ele corpulento, entre leonino e luar, o mesmo maxilar avançado e os olhinhos nos venenos” (ROSA, 2019, p. 32), encarou Liojorge, confundiu o narrador com um gesto que pareceu o do saque de uma arma, e dele “subitamente ouviu-se: — ‘Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...’” (Rosa, 2019, p. 35) — derradeira surpresa!

Como surpresa final do conto, considero que esta tem um caráter duplo, pois se faz no ambiente diegético da história, uma vez que contradiz aquilo para o que o texto nos preparou ao revelar um traço ponderado e misericordioso do irmão de quem só esperávamos o horror; e surpreende também porque esse tipo de asserção, pouco lisonjeira, não é a que usualmente se faz sobre alguém que acaba de partir do mundo histórico, menos ainda por pessoas próximas e tão cedo. Proverbialmente, “bom serás, se morto estás”, e parece haver uma tendência, no jornalismo, em reportagens e obituários, de que as vidas contadas a partir de seus finais tenham as arestas aparadas em suas representações.

No comentário que Matinas Suzuki Jr. faz à coletânea chamada *O livro das vidas: obituários do New York Times*, podemos ter uma visão sobre os (bons) modos de falar sobre os mortos em algumas culturas, como a inglesa e americana, em que textos desse tipo tornaram-se prestigiados em jornais e revistas. “Inicialmente, os obituários americanos eram enviados aos jornais por parentes ou amigos dos mortos, e por isso tinham a forma de tributos: eram escritos com palavras polidas e saíam repletos de elogios ao defunto”, diz (SUZUKI JR., 2008, p. 300). Em outro continente “O *Times* londrino formatou o obituário clássico. Sua inspiração

era o verbete de enciclopédia: impessoal, longo, formal no estilo e, não raro, a versão mais conceituada sobre o lado público da vida de homens e mulheres que fizeram boa parte do século XX” (SUZUKI JR, 2008, p. 306).

Mesmo que no desenvolvimento desses textos tenha se consolidado “a noção contemporânea de que os obituários de imprensa diferem das laudatórias homenagens póstumas” (SUZUKI JR. 2008, p. 304), e os jornais tenham abandonado “o antigo preceito de *mortuis nil nisis bonum* — dos mortos, só falar bem — e começaram a dedicar mais linhas para o lado menos honroso das biografias” (SUZUKI JR. 2008, p. 304), ainda perseverou nesses registros um pudor com os termos em referência aos que morreram, com o uso amplo de eufemismos para abordar uma variedade de situações.

O primeiro eufemismo foi, como uma espécie de pecado original, para a palavra morte, que não se usava. “Foi chamado por Deus”, “passou desta para melhor”, “nos deixou”... enfim, havia várias maneiras de não mencionar a “iniludível”, como a saudaria o poeta Manuel Bandeira. Depois que um toque de humor entrou para os obituários, principalmente os londrinos, o eufemismo também se modernizou: “partiu desta vida na sua Harley-Davidson”, “foi pescar com Jesus. Numa sexta-feira!” (...) Aos poucos, os redatores passaram a fazer os obituários com as técnicas jornalísticas que começavam a se desenvolver. Nesse processo, apareceram, aqui e ali, aspectos menos aceitos da vida dos biografados, mas quase sempre em sotto voce. O eufemismo faria do obituário a sua confeitaria.

Como diria lord Noel Annan, que foi diretor da Biblioteca de Londres e vice-reitor da Universidade de Londres, os “*connaisseurs* dos obituários sabiam ler nas entrelinhas”. Era assim: “‘ele morreu de repente’, era um eufemismo para sucídio; ‘ele morreu sem se casar’, bem... as pessoas podiam interpretar como achassem melhor”. O obituarista de *Closer* revela, para a garota americana que encontrou nas ruas de Londres, alguns de seus códigos: “‘era um sujeito festivo’ significa que era alcoólatra, ‘ele valorizava sua privacidade’ — gay; ‘ele gozava sua privacidade’ — retumbantemente gay”. Em um possível *dicionário da maneira suave de dizer as coisas* de Hugh Massingberd, o mais festejado dos obituaristas londrinos, um nazista poderia ter sido alguém “sem entusiasmo perceptível pelos direitos civis” e um rufião, “um poderoso negociador”. Para James Fergusson, outro inovador no mundo dos obituários londrinos, Massingberd criou a “subversão dos eufemismos.”

O eufemismo deixou de ser uma forma de amenizar e de evitar constrangimentos, e se tornou um jogo de linguagem intencional dos obituários, um recurso estilístico bastante prezado pelos leitores. “O abrandamento codificado é uma arte, um dos prazeres de se ler e escrever obituários”, afirma Marilyn Johnson. “Para muitos leitores, um dos charmes dos obituários está na deliberada opacidade de sua linguagem”, diz Fergusson. A língua dos *obits* passou a ser uma espécie de brincadeira de esconde-esconde, um desafio à capacidade artesanal de cada obituarista e um momento para se servir aos *cognoscenti* ironias em bandejas de prata. Sir John Junor era um desastre dirigindo o *Sunday Express*. Ele foi responsável pela debandada de uma multidão de leitores. Em seu obituário, no *Daily Telegraph*, lia-se: “Há espaço para se debater sobre o sucesso de Junor como editor” (SUZUKI JR., 2008, p. 301).

Ainda, a tendência do mundo histórico de dar uma última palavra positiva sobre aqueles que morreram — ainda mais se próximos por parentesco ou amizade — parece ser seguida em outros formatos de não ficção como as reportagens sobre catástrofes. A fim de explorar este

argumento, gostaria primeiro de retomar alguns aspectos de trabalho publicado em 2021 por mim e Márcio Serelle, no qual fizemos a análise comparada de como em dois livros-reportagem brasileiros e contemporâneos sobre catástrofes se deu a construção de seus personagens, notadamente daqueles que identificamos como suas vítimas primárias, isto é, as pessoas que sobreviveram e as que perderam as vidas nas tragédias-tema de cada obra, e as vítimas secundárias, em geral parentes e amigos das primeiras. *Tragédia em Mariana*, de Cristina Serra, e *Todo dia a mesma noite*, de Daniela Arbex, foram os livros abordados no artigo *Representações da vítima no jornalismo narrativo contemporâneo sobre catástrofes*.

*Tragédia em Mariana*, de Cristina Serra, já foi mencionado neste trabalho, mas agora o apresento em seu enredo: trata do rompimento da barragem de rejeitos minerários nomeada Fundão, em 2015, no entorno de Mariana, interior de Minas Gerais. Este rompimento, que levou material tóxico a 38 municípios ao longo do rio Doce, comprometeu fauna, flora e atividades antrópicas na região, provocou também a morte imediata de 19 pessoas — número que não é total, visto que muitas outras morreram posteriormente, física e mentalmente adoecidas em função do que alguns chamam de “acidente”, mas foi sobretudo crime, dada a conhecida negligência das mineradoras Samarco, Vale S.A. e BHP Billiton no cuidado com a barragem e com a população em seu alcance. Na introdução da obra, Cristina Serra declara seus objetivos:

Quando pensei em escrever um livro sobre o desastre da barragem de Fundão, um número não me saía da cabeça: os dezenove mortos na tragédia. Esse número se repetia no noticiário junto a muitos outros que procuravam traduzir a extensão de uma calamidade socioambiental jamais vista no Brasil: 34 milhões de metros cúbicos de rejeitos de minério de ferro despejados na natureza; cerca de 660 quilômetros percorridos pela lama no curso do rio Doce; 38 municípios atingidos; 14 toneladas de peixes mortos recolhidos no rio; centenas de milhares de moradores da bacia sem água potável. O jornalismo adora números. E, sem dúvida, eles são importantes. Mas não são capazes de traduzir a dimensão humana de uma catástrofe como essa. Não dão rosto a essa história. Era preciso mostrar esses rostos, revelar suas identidades, **dar-lhes voz** (SERRA, 2018, p. 14, grifo nosso).

Para isso Serra buscou as famílias dos dezenove mortos na tragédia e conversou com a maioria deles, excetuando-se os que não quiseram falar; a autora também consultou uma vasta documentação sobre a barragem, bem como fontes especializadas que a ajudaram a alcançar a “devida compreensão” daquele episódio. Ao longo dos 51 capítulos de *Tragédia em Mariana*, a autora alterna textos dedicados aos “aspectos técnicos de engenharia, legislação e fiscalização, além de meandros jurídicos, econômicos e políticos” (SERRA, 2018, p.14) com capítulos propriamente dedicados às histórias das vítimas, nos quais, em geral, os parentes e amigos das pessoas que morreram na catástrofe contam sobre as vítimas primárias. “Com os corações despedaçados pela dor, perplexidade e revolta, os entrevistados falaram sobre seus mortos para

que eles não sejam apenas mais um número nas estatísticas de desastres que, cedo ou tarde, caem no esquecimento”, alega Serra (2018, p.15).

*Todo dia a mesma noite*, de Daniela Arbex, privilegia em sua estrutura as histórias das vítimas do incêndio que em 2013 foi acendido em uma boate mais que cheia, a Kiss, em Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul. Logo após esta catástrofe contavam-se 242 pessoas mortas, e no livro a autora optou por narrá-la como se acompanhasse seu discorrer. É assim que somos apresentados às vítimas primárias, seus parentes e amigos: como se estivéssemos observando o que faziam desde os momentos anteriores ao incêndio e até um pouco depois, quando as famílias o descobrem e se desorientam nas buscas por sobreviventes, na constatação de que perderam filhos e amigos, e no princípio de seus processos de luto individuais e coletivos.

Se primeiro observamos que nos livros se privilegiam as histórias daqueles que sucumbiram, dos sobreviventes e de seus familiares, logo percebemos que elas aparecem de forma entrelaçada, isto é: “Se de um lado conhecemos as trajetórias dos mortos por meio dos sobreviventes, por outro, as histórias dos sobreviventes estão atreladas às dos que faleceram: o que se diz sobre eles eventualmente toca dimensões de suas próprias vidas, como a amorosa, a profissional e a social, mas inescapavelmente aborda sua relação com quem partiu, com a perda e com a catástrofe, de modo que nos permite dizer: na reportagem, é a partir da morte de um outro que a história dessa vítima indireta ganha relevo” (SERELLE; PINHEIRO, 2021, p. 9).

À diferença de *Todo dia a mesma noite*, a reportagem de Serra não se estrutura narrativamente a partir das histórias das vítimas. Como dissemos, seu aspecto medular é investigativo. As histórias das vítimas que morreram são recuperadas pelos parentes, vítimas secundárias – em sua maioria, esposas dos trabalhadores. As histórias são contadas, ao longo do livro, em capítulos que interrompem o relato central como modo de graduar o informativo com o drama humano. As vítimas que sucumbiram são lembradas e descritas como filhos, pais e companheiros exemplares. “Samuel era um pai maravilhoso. Ele tirou quinze dias do serviço quando a Cecília nasceu. Ele dava banho, botava para dormir” (SERRA, 2018, p.128), lembra afetuosamente Aline Ribeiro, viúva do sondador que morreu no desabamento. “Era muito dedicado. Foi um pai e tanto” (SERRA, 2018, p.260), diz Ana Cláudia Profeta, em elogio ao marido Mateus Fernandes. “Tudo o que ele fazia era para elas [as filhas], para a casa, para a gente. Ele prezava muito os estudos para que elas tivessem um futuro melhor” (SERRA, 2018, p.210), conta Tânia, viúva de Daniel de Carvalho, operador de máquinas, também morto no rompimento da barragem.

As vítimas são também trabalhadores comprometidos. “Ele foi construindo a vida dele. Na Kemira [empresa de produtos químicos], ele entrou como estagiário começou no chão de fábrica, na produção, e foi crescendo” (SERRA, 2018, p.40), diz a viúva Lira Moura a respeito do companheiro Marcos Aurélio Moura. Na recordação de Emerson dos Santos, o pai “Aílton era acostumado e gostava de serviço pesado. ‘Nem quando estava de folga parava’” (SERRA, 2018, p.237). Em muitas histórias, essa dedicação ao trabalho é a virtude que justamente coloca a vítima na cena da catástrofe, como nas contradições da forma clássica do trágico. Os relatos enfatizam, quase sempre, a vida feliz que as famílias levavam no momento antes da tragédia, assim

como projetos promissores de vida. “A gente estava numa fase tão boa... Sabe quando você está tão feliz que tem medo de perder o que tem?” (SERRA, 2018, p.128), diz novamente Aline Ribeiro sobre Samuel Albino. **Observamos que, na reportagem, a morte opera uma edição na biografia das vítimas, que as blinda em relação a qualquer ambiguidade humana que possa qualificar aquela história de um modo não virtuoso** (SERELLE; PINHEIRO, 2021, p. 18, grifo nosso).

Entendemos que havia um certo modo de dizer das pessoas enlutadas, caracterizado por pelo menos duas qualidades: de um lado, uma imbricação entre elas e as pessoas perdidas, de modo que não falam exatamente de si quando acionadas pela repórter, mas de si em relação aos que partiram, ou mais deles que de si. Como sugere Judith Butler, em *Vida precária*, somos também “desfeitos uns pelos outros” (2019, p. 44). “Freud nos lembrou de que quando perdemos alguém, nem sempre sabemos o que se perdeu daquela pessoa que se foi. Então, quando a pessoa perde, também se depara com um enigma: algo se esconde na perda, algo está perdido nos segredos da perda”, observa Butler (2019, p. 42). E continua

Quando perdemos certas pessoas, ou quando somos despossuídos de um lugar, ou de uma comunidade, podemos simplesmente sentir que estamos passando por algo temporário, que o luto passará e que alguma restauração da ordem anterior será alcançada. Mas talvez, quando passamos o que passamos, algo sobre o que somos nos é revelado, algo que delinea os laços que mantemos com os outros, que nos mostra que esses laços constituem o que somos, laços e elos que nos compõem. Não é como se um “eu” existisse independentemente aqui, e então simplesmente perdesse um “você” ali, especialmente se o apego ao “você” é parte do que compõe o “eu”. Se eu perco você, nessas condições, não apenas passo pelo luto da perda, mas torno-me inescrutável a mim mesmo. Quem “sou” eu, sem você? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, não sabemos quem somos ou o que fazer. De certa maneira, acho que perdi “você” apenas para descobrir que “eu” desapareci também (BUTLER, 2019, p.42).

De outro lado, e foi isso que começamos a explorar no artigo, nos pareceu que no modo de dizer das pessoas enlutadas havia a intenção de honrar com boas recordações aqueles que foram perdidos, e percebemos nisso o indicativo de uma conduta ética, amparados em uma reflexão desenvolvida por Zizek em *Violência* (2014):

O filósofo afirma que as vítimas em aviões que explodiram nas torres, em 11 de setembro, dirigiram a pessoas próximas uma última palavra de amor, e nisso enxerga um “verdadeiro ato ético” (ênfasis pela imaginação do oposto: uma esposa que, nos seus últimos segundos de vida, ligasse para o marido dizendo que o casamento vivido foi uma farsa e que o odeia). **Que a última palavra sobre o outro que morreu seja, também, amorosa, é uma postura digna das vítimas sobreviventes e o jornalismo, em reportagens sobre catástrofes, cumpre importante papel ao registrá-la.** (SERELLE; PINHEIRO, 2021, p. 18, grifo nosso)

Entre a oportunidade de dizer algo — as últimas palavras? — porque a ocasião parece solicitar, e o desejo de recolhimento, de silenciar — por um minuto, que seja — se inicia o

“período indeterminado que chamamos de luto” (DIDION, 2021, p. 31); um processo tão comum quanto excepcional. Joan Didion, que abordou os meses seguintes à morte de seu marido, John, em *O ano do pensamento mágico*, também faz uma leitura freudiana do processo. O título de seu livro faz referência a esperanças que ela, uma mulher tão sensível quanto racional, nutriu sobre o improvável retorno de seu marido, a despeito de que tenha sido ela mesma a reconhecê-lo morto na primeira hora. “Podemos esperar, se a morte for súbita, um sentimento de choque. Mas não esperamos que esse choque seja destruidor, que desestabilize o corpo e a mente. Podemos imaginar ficar prostrados, inconsoláveis, enlouquecidos pela perda. Não esperamos ficar literalmente loucos, como a ‘mulher tranquila’ que acredita que o marido vai voltar a qualquer momento e que vai precisar dos sapatos” (DIDION, 2021, p. 193), escreve, referindo-se a um episódio em que, meses depois da morte de John, ela reservou um par de seus calçados porque acreditava que ele poderia precisar.

O poder que a dor de perder uma pessoa querida tem de perturbar a mente já foi exaustivamente investigado. O ato de sofrer por essa perda, nos disse Freud em *Luto e melancolia*, de 1917, “envolve um grande desvio da atitude normal em relação à vida”. No entanto, observou ele, essa dor permanece peculiar entre os transtornos: “Nunca nos ocorre encará-la como uma condição patológica e submetê-la a tratamento médico.” Em vez disso, nos apegamos ao fato de que “ela será superada depois de um lapso de tempo”. Encaramos qualquer interferência em relação a ela como inútil e até mesmo prejudicial”. Melanie Klein, em seu texto de 1940, “O luto e sua relação com os estados maníaco-depressivos”, fez uma avaliação semelhante: A pessoa que experimenta o luto está, na verdade, doente, mas como esse estado mental é tão comum e nos parece tão natural, não chamamos o luto de doença [...] Para expressar minha conclusão de maneira mais precisa: devo dizer que, durante o luto, o sujeito passa por um estado maníaco-depressivo modificado e transitório, que vai superar” (DIDION, 2021, p. 37).

Para escritoras como Didion e Chimamanda Ngozi Adichie a aparentemente simples informação pública sobre a morte de seus próximos foi sentida como algo que atravessou demandas pessoais de reserva e seus tempos próprios de assimilação da experiência do luto. Diz Didion: “Eu podia lidar com a ideia da ‘autópsia’, mas a ideia do ‘obituário’ não tinha me passado a cabeça. ‘Obituário’, ao contrário de ‘autópsia’, que era algo entre mim, John e o hospital, significava que aquilo tinha de fato acontecido” (DIDION, 2021, p. 34). Ao saber que sua irmã avisou a um amigo de família sobre a morte do pai, Chimamanda reagiu dizendo: “Não! Não conte para ninguém, porque se a gente contar vira verdade” (ADICHIE, 2021, p. 12).

Em *Notas sobre o luto*, reflexão de Chimamanda Ngozi sobre a perda recente de seu pai, ela aponta ainda para o que parece ser um conflito entre suas inclinações pessoais sobre como atravessar aquele momento e as convenções culturalmente construídas sobre como vivê-

lo. “Anos atrás, alguém morreu e um parente disse, num tom de certeza: ‘A esposa não pode ficar sozinha’, e eu pensei: *Mas e se ela quiser ficar?*”, pergunta (ADICHIE, 2021, p. 42).

Esse jeito igbo, esse jeito africano de lidar com o luto tem seu valor: o luto exteriorizado, performático e expressivo, no qual se atende a todos os telefonemas e se conta e reconta o que aconteceu, no qual o isolamento é um anátema e ‘pare de chorar’ é um refrão. Mas eu não estou pronta. Esse meu recolhimento é algo instintivo. Imagino a incompreensão de alguns parentes, sua reprovação até, quando se deparam com meu fechamento sobre mim mesma, com as chamadas que não retorno, as mensagens que deixo de ler. Talvez eles considerem isso uma indulgência impossível de entender, ou então uma afetação ligada à fama, ou os dois. Na verdade essa postura no início é uma proteção, um jeito de evitar mais dor ainda, porque estou esgotada de tanto chorar, e falar sobre o acontecido significaria chorar outra vez. Mas depois é porque eu quero ficar sozinha. Quero proteger — esconder? de quem? — essas sensações desconhecidas, essa estonteante sequência de montes e vales (ADICHIE, 2021, p. 43).

Meu ponto, aqui, é que talvez as formas de experimentar o luto sejam mais variadas do que consideramos quando da escrita daquele artigo — e que embora exista, sim, uma tendência eticamente orientada dos sobreviventes de catástrofes a dizer positivamente das pessoas que partiram, pode haver também: vontade de não dizer, loucuras momentâneas e ainda outras expressões, algumas possivelmente pouco lisonjeiras. O jornalismo, por sua vez, parece não repercutir essas expressões, e desse modo talvez possamos dizer que escuta as pessoas em processo de luto de modo que faz faltar características a esses processos e a quem passa por eles.

Retornando a *Violência*, de Zizek, considero agora a passagem segundo a qual outros aspectos da vida de pessoas recém falecidas poderiam ser levantados se, ao invés de seus parentes e amigos mais próximos, aqueles que, como vimos, têm sua própria identidade ligada ao que que partiram, escutássemos outras pessoas:

Quando, na década de 1960, Svetlana Stalina emigrou da Rússia, saindo pela Índia, e escreveu depois suas memórias, retratou Stalin visto “do lado de dentro” como um pai afetivo e um dirigente preocupado, que via lhe serem atribuídos extermínios de massa que, na maior parte dos casos, lhe tinham sido impostos por seus cruéis colaboradores — Lavrenti Beria, em particular. Mais tarde, o filho de Beria, Sergo, publicou suas memórias, onde descrevia Lavrenti como um carinhoso pai de família, como um honesto e esforçado trabalhador que temia a todo momento pela sua própria vida. Hannah Arendt tinha razão: todas essas figuras estavam longe de ser personificações do sublime mal demoníaco byroniano, e **o abismo entre suas experiências privadas e o horror de seus atos era imenso. A experiência que temos de nossas vidas pelo lado de dentro, a história que contamos a nós próprios sobre nós mesmos dando conta do que fazemos é fundamentalmente uma mentira** — a verdade reside no exterior, naquilo que fazemos (ZIZEK, 2014, p. 50, grifo nosso).

De tal modo, o fato de que o jornalismo escute sobre os que morreram sempre “de dentro”, isto

é, de seus parentes e de seus amigos, também parece decisivo para que as vítimas sejam constituídas como as pessoas predominantemente virtuosas como aparecem nas reportagens e como apareceram, antes, nos obituários. Não é que eu veja algum ganho aqui em explorar aspectos possivelmente problemáticos da vida de alguém que tenha morrido em uma circunstância catastrófica, mas penso que o fato de os jornalistas escutarem a *quem* escutam determina parcialmente *como* as pessoas aparecem. E assim pode acontecer de faltar a elas certas características, ambiguidades ou mesmo contradições que são, como sabemos os que vivemos, profundamente humanas.

## 2.4 A voz que não se deixa de escutar

*Elogiemos os homens ilustres* (2009) é um livro reportagem que, apurado em 1936, aborda as vidas de cultivadores de algodão do sul dos Estados Unidos, sua terrível pobreza, suas relações cotidianas, seus ambientes domésticos e de trabalho. Escrita por James Agee, traz também fotografias de Walker Evans, pensadas neste trabalho como registros “coigiuais, mutuamente independentes e plenamente colaborativos” (AGEE; EVANS, 2009, p. 13). Com muitas reflexões a respeito do próprio fazer, esta reportagem nos ajuda a seguir pensando sobre questões implicadas na escuta corpo a corpo, e ainda mais sobre a passagem dessa experiência vívida e ao vivo para as formas mediadas de comunicação nas quais o jornalismo invariavelmente se expressa.

O que hoje é um volumoso livro foi originalmente encomendado como artigo para a revista *Fortune*. Os autores, que acompanharam por algumas semanas três famílias de colonos — nomeadas Gudger, Ricketts e Woods — retornaram, porém, com um texto que a publicação não pôde aceitar, pois era dez vezes maior do que o inicialmente proposto e redigido em um tom pessoal que confrontava os padrões jornalísticos da época. Acumularam muito o que dizer a partir da escuta na presença dessas famílias e, assim, se colocou o problema de traduzir essa experiência para uma narrativa. “Percebo que, mesmo com tanto envolvimento com as explicações, corro séria e talvez irrecuperavelmente o risco de tornar obscuro aquilo a que na melhor das circunstâncias já seria difícil dar clareza e intensidade adequadas”, escreve Agee (AGEE; EVANS, 2009, p. 30).

Em comentário à obra, Matinas Suzuki Jr. observa que os “conflitos internos de Agee eram imensos e incontornáveis, e se revelam no narrador atormentado e quase impotente de *Elogiemos os homens ilustres*” (SUZUKI JR., 2009, p. 449). Considerar que entre o irredutível das horas passadas com as famílias e o reiterável de sua escrita tudo se transformaria, como na

brincadeira do telefone sem fio, parece ser um dos tópicos que perturbava o autor: os personagens “foram investigados, espionados, reverenciados e amados por outros seres humanos algo monstruosamente estranhos a eles [os repórteres], a serviço de ainda outros, ainda mais estranhos [os editores]; e que agora estão sendo examinados por ainda outros, que apanharam suas vidas casualmente, como se fossem um livro”, escreve. (AGEE; EVANS, 2009, p. 30).

De forma frequentemente angustiada, Agee segue suas reflexões. Em um primeiro momento, sinaliza o caráter aporético de sua empreitada narrativa quando escreve: “devo mediar, devo tentar registrar as vidas humanas estranhas e cálidas de cada um de vocês em relação a seu mundo: E isso também não pode ser feito levianamente: levianamente não, nem levemente, de forma alguma: e **nem com qualquer esperança de ‘sucesso’**” (AGEE; EVANS, 2009, p. 107, grifo nosso). Mas, em sequência, reconhece que o trabalho de transformar o vivido em texto é inevitável e dá às dificuldades que percebe neste processo o lugar de um “mal menor”:

como, olhando assim em nossos olhos e assim vendo, como cada um de vocês é uma criatura que jamais em todo o tempo existiu anteriormente e que jamais em todo o tempo existirá novamente e que não é exatamente igual a nenhuma outra e que tem a grandiosa estatura e o calor natural de todas as outras e cuja existência mede-se toda sobre um tempo ainda louco e incurável; como posso falar de vocês como “fazendeiros”, “colonos”, como “representantes” de sua “classe”, como números inteiros sociais em uma economia criminosa, ou como indivíduos, pais, esposas, filhos, filhas, e como meus amigos e como eu “conheço” vocês? Concedo — mais, insisto, que é nessas todas particularidades que cada um de vocês é o que é; **essas particularidades, e questões ordinárias e óbvias, estão precisamente elas além das designações das palavras**, são membros da soma total de vocês todos obrigatoriíssimos para a busca humana da perfeição: e contudo dar nome a essas coisas e fracassar em lhes conceder sua estatura, seu sentido, seu poder de ferir, parece ímpio, parece criminoso, parece indecente, parece traiçoeiro no mais fundo: e fazer menos mal parece impossível: e contudo **em sonegações de especificações eu só posso traír vocês de forma ainda pior** (AGEE; EVANS, 2009, p. 109, grifos nossos).

As preocupações de Agee refletem um importante cuidado com as representações que o jornalismo faz das pessoas. Como observa Serelle (2020, p. 46), “a personagem no jornalismo é também pessoa, possui ou possuiu existência na realidade imediata para além da narrativa, e pode ter a vida ou a memória sobre ela afetada pelo relato” — ainda que as passagens de um a outro não possam ser controladas por quem escreve uma reportagem, a reflexão sobre os riscos e possibilidades aí implicados é uma tarefa ética de *quem o faz*; “Eu já perdi, algumas vezes, as melhores aspás de uma matéria em nome desse cuidado fundamental com o outro”, escreveu Brum (2017, p. 112). Tal lastro no mundo histórico, diferencial dos personagens jornalísticos, “implica um tipo de responsabilidade para com o outro da qual a ficção está desobrigada”

(SERELLE, 2020, p. 46).

Na passagem da pessoa à personagem, o jornalista deveria observar “um contrato que o obriga a limitar-se a eventos que ocorreram de fato e às personagens que tenham equivalentes na vida real, e que não permite que ele enfeite a verdade sobre tais eventos ou personagens”, segundo Malcolm (2011, p. 149). Em um primeiro momento, ela sugere que tais orientações e impedimentos levariam o jornalista a “limitar os seus protagonistas a um pequeno grupo de pessoas de uma certa natureza rara, exibicionista e autofabuladora, que realizaram em si mesmas o trabalho que o romancista realiza com as suas personagens imaginárias” (MALCOLM, 2011, p. 75), figuras como “o Joe Gould de Joseph Mitchell ou Perry Smith de Truman Capote, dos quais depende a vida do Novo Jornalismo e do ‘romance não ficcional’” (MALCOLM, 2011, p. 75); depois, porém, reconsidera:

omiti um elemento crucial da transformação da vida em literatura que os mestres do gênero não ficcional conseguem fazer. Trata-se da identificação com a personagem e da afeição por ela da parte do escritor, sem o que a transformação não pode ocorrer. Os Joe Goulds e Perry Smiths da vida tendem a ser chatos prolixos e malucos patéticos; só na literatura, depois de incorporados pelo escritor, eles realizam a ambição de serem as figuras de fantástico interesse para os quais na realidade eles apenas acenam grotescamente” (MALCOLM, 2011, p. 96).

Ao contrário de Agee e Evans, que parecem entender o texto como retirada de complexidade das vidas e que o desafio ético da reportagem seria o de preservar e replicar essa natureza mais intensa, a perspectiva de Malcolm parece ser a de que as vidas vividas são em geral mais desorganizadas e desinteressantes que as vidas narradas, e a tentação para a repórter seria a de enfeitá-las, tornando-as mais atraentes pela escrita do que são no ambiente fora do texto. Divergentes quando comparadas, cada uma destas perspectivas me parece adequada a seu contexto particular — na passagem do percebido ao narrado, um repórter pode tanto entender que simplifica quanto que organiza melhor a experiência, por meio de seu texto. Vale dizer, novamente, que uma reportagem é composição artificial; isto é: não uma extensão da vida, mas fruto de decisões que, por sua vez, podem afetar as vidas vividas. Decisões tais que são em grande medida socialmente partilhadas, no interior do que se compreende como o saber fazer da profissão jornalista, mas que também variam conforme perspectivas pessoais.

No escrutínio de reportagens que denominou autorreflexivas, como as de Moraes, Brum e Aléksiévitch, Serelle (2018, p. 2) observa que por meio de passagens autorreferentes similares às destacadas nesta seção, “repórteres não apenas contam histórias de vida, mas, cada vez mais, querem demonstrar (...) como são afetados pelas histórias que contam, o grau de testemunha que também possuem, seu engajamento social, [e] a dificuldade no encontro com o Outro”.

Conforme o autor, pode-se dizer que, em reportagens autorreflexivas, esse tipo de inserção promove, entre outros aspectos, a “humanização do próprio repórter, que imprime sua presença no mundo” (SERELLE, 2018, p. 6).

É a voz da repórter, me parece, que emerge com mais clareza nestas reflexões sobre o fazer da reportagem. Única voz que não pode não ser escutada, ela usualmente se manifesta na forma das decisões de a *quem* e *como* se escutará no jornalismo, ainda que nem sempre seja soberana, pois uma reportagem se faz a muitas mãos, e ainda que nem sempre se enuncie para os leitores, como nos trechos abordados, uma vez que o discurso jornalístico dominante não costuma fazer referências a seus métodos.

O que aparece nesses trechos é uma voz que versa sobre temas comuns ao fazer jornalístico, mas que revela perspectivas singulares a seu respeito: como Agee e Evans, também Fabiana Moraes parece reconhecer a distância entre as experiências vividas em apuração e a narrativa jornalística; “Joicy, é claro, é bem maior que a série na qual a retratei”, comenta Moraes (2015, p. 19), a um só tempo fazendo coro às reflexões daqueles autores e mudando o tom da conversa. Sem a evidente angústia dos autores de *Elogiemos os homens ilustres*, o modo como Moraes elabora a problemática comum do vivido e do narrado reflete a compreensão de que sua diferença é, antes, um ponto de partida. Aqui, a realidade aparece também como sendo maior que suas representações, mas é a partir deste dado que a complexa tarefa de reportar se desenrola.

## 2.5 Escutar além do humano

Nos lugares de escuta encruzilhados, entre as vozes que há para serem escutadas, encarnadas, mediadas, implicadas umas nas outras, como no caso das pessoas em processos de luto, além da própria voz, há também o que poderíamos chamar das vozes de outros seres vivos. Em *Sumaúma*, projeto de comunicação sobre a Amazônia pelo qual Eliane Brum é responsável, ela se refere a eles como mais-que-humanes, termo que designa os seres que tipicamente habitam a Floresta: fungos, plantas, rios e animais além dos povos que vivem nela. Cunhado nos anos 1990 pelo filósofo estadunidense David Abram, tal conceito auxilia “na busca de articular a ampla comunidade de vida na Terra com um universo ‘que inclui manifestamente a cultura humana, mas que também excede a cultura humana’” (SUMAÚMA, 2024).

Antes disso, porém, já nos anos 1960, identificamos reportagens que tematizam animais e suas importantes histórias. O que eu gostaria de apontar, neste breve ensaio, é que me parece haver, a partir de visadas como a dos mais-que-humanes, uma mudança no modo de escutar

essas vozes de seres outros. A fim de iniciar essa discussão, gostaria de relembrar uma fábula filosófica escrita por Vilém Flusser em parceria com o biólogo ilustrador Louis-Bec, de nome estranho e sobre uma criatura homônima: *Vampyroteuthis infernalis*. “Vilém Flusser fala, neste livro, de uma espécie rara do gênero octopodal<sup>22</sup> que pode chegar a 20 metros de diâmetro, mas da qual poucos indivíduos foram encontrados em regiões abissais do Mar da China” (BERNARDO, 2011, p. 8). Partindo de uma filogênese primitiva comum, Flusser desenvolve a história dos estranhos *Vampyroteuthis* apontando como sua evolução se deu num sentido radicalmente oposto à dos homens. “Não adianta querer minimizar, alerta: o *Vampyroteuthis* é o nosso inferno” (BERNARDO, 2011, p. 10).

A classificação taxonômica da espécie é difícil. É difícil captarmos o *Vampyroteuthis* nas redes de pesca e nas do conhecimento. Vivemos separados por um abismo, nós e ele. A pressão que ele habita nos achata, e o ar que respiramos o asfixia. Se conseguimos encerrar parentes seus em aquários, a fim de observar seu comportamento, eles tendem a suicidar-se devorando os próprios braços. Ignoramos o nosso próprio comportamento, se ele conseguisse arrastar-nos na profundidade e encerrar-nos em sua redomas, a fim de observar-nos (FLUSSER, 2011, p. 14).

Seguindo um minucioso exame da espécie, Flusser aponta diferenças agudas entre humanos e *Vampyroteuthis* em aspectos não só filogenéticos e biológicos, mas também ontológicos e culturais (fabulando sobre o que seria a ontologia e a cultura para estes seres), além de comportamentais e territoriais. Conjectura por exemplo que, para compreender *Vampyroteuthis* plenamente, como um outro inteiro e sujeito, seria preciso pelo menos concebê-lo em seu espaço. No entanto, “Vivemos literalmente em mundos especificamente diferentes. Não há “mundo geral”, “universo objetivo”, que nos seja comum a ambos (...) Se encontrarmos o *Vampyroteuthis*, é no nosso mundo que o encontraremos”. E isto implica que “Não o encontraremos como existência, mas como objeto” (FLUSSER, 2011, p. 69).

“Não obstante: ao encontrarmos destarte o *Vampyrotheutis* como objeto, podemos sofrer um choque de ‘reconhecimento’”, provoca (FLUSSER, 2011, p. 69). E a despeito das muitas diferenças entre um e outro, entre nós e *Vampyroteuthis*, Flusser argumenta que, olhando essa alteridade absoluta, podemos enxergar algo que nos diz respeito: vemos no totalmente outro algo sobre nós mesmos. “Destarte podemos iniciar um jogo com espelhos deformadores, um oposto ao outro. Um jogo de reflexão, durante o qual vamos descobrindo nossa própria estrutura existencial de um ponto de vista que nos é muito distante” (FLUSSER,

---

<sup>22</sup> Realmente existe *Vampyroteuthis infernalis* — a espécie, no entanto, não alcança mais que 30 cm de comprimento. Em Vilém Flusser, o exagero é método, e este é um dos traços que caracteriza o texto em que ele produziu “ficção como filosofia” (BERNARDO, 2011).

2011, p. 19). O movimento que permite tal transição não é transcendente, ele argumenta: “não estamos, ao saltarmos destarte, ultrapassando o mundo. Estamos saltando de mundo em mundo. Trata-se de ‘metáfora’: transferência de mundo para mundo” (FLUSSER, 2011, p. 69).

Como observei com Rafael Angrisano em 2017, esta seria a moral da fábula flusseriana sobre a questão da alteridade: “ela não existe em estado puro, pois não se fala do outro sem se falar também de si. É o que está demonstrado, de saída, no gesto do autor, quando vai encontrar na lula vampira, o totalmente outro, algo do homem” (ANGRISANO; PINHEIRO, 2017, p. 44). Mais adiante em seu texto, o autor arremata esta linha de pensamento com seu estilo bem humorado, fazendo troça ao afirmar que “‘no fundo’, o único tema do homem é o homem” (FLUSSER, 2011, p. 126). Para os fins desta conversa, entretanto, eu gostaria de fazer outra inflexão: se consideramos a fábula flusseriana para pensar a escuta de outros seres, podemos supor que ela será objetificadora, isto é: não compreenderá os outros seres em seus próprios termos, mas nos nossos, metaforizando suas vidas.

Já a antropóloga Natassja Martin, com uma reflexão mais empiricamente inspirada, produzida a partir de um confronto (ora chamado encontro) entre ela e um urso numa área gélida e cercada por vulcões de um território isolado na Rússia, vai argumentar em defesa da possibilidade de uma relação não objetificadora com outros seres. Vivendo ali, onde trabalhava entre o povo Even, Martin fazia uma caminhada quando, de repente avistou um urso e, num átimo, o viu abocanhar seu rosto e seu crânio. Com uma piqueta, ela o atingiu numa pata e o viu ir embora ferido. A partir das reflexões a que foi levada por essa situação, produziu um livro chamado *Escute as Feras* no qual vai interrogar: “O que foi que aconteceu aqui para que os outros seres sejam reduzidos a refletir apenas nosso próprio estado de espírito?” (Martin, 2021, p. 59).

Se mobilizo as reflexões de Flusser e as de Martin, aqui, é com a finalidade de construir, ainda que de modo inicial, um pano de fundo para pensarmos práticas jornalísticas que elegeram como tema animais e outros seres, a fim de pensarmos sobre a escuta que se faz deles, e em que termos ela pode se dar. São textos em que esses seres são personagens, e me parece que o modo como são concebidos, isto é: como sujeitos ou não, como objetos ou não, vai definir o tipo de escuta que se faz deles, com possíveis diferenças também no modo de narrá-los. Mais adiante abordarei alguns casos específicos a fim de marcar este ponto. Por hora, seguimos o trabalho de Martin.

De modo bastante assemelhado a um luto, no qual características do sujeito vivo podem ser ver misturadas a qualidades do sujeito morto, e em que o sobrevivente se pergunta sobre quem é a partir da vida que acabara de perder (BUTLER), Martin se questiona sobre quem se

tornou a partir do encontro com o urso. Pois se até então era uma pesquisadora com trajetória investigativa no Grande Norte e um “sujeito sem ele”, de repente passa a carregar um dilema: “À medida que ele se distancia e que eu volto a mim, nós nos recobramos um do outro. Ele sem mim, eu sem ele: conseguir sobreviver apesar do que ficou perdido no corpo do outro; conseguir viver com aquilo que nele foi depositado” (MARTIN, 2021, p. 8). Desde o primeiro momento após o ataque, começou a se instalar algo como uma espécie de confusão identitária na autora:

Sinto frio. Tateio à procura do meu saco de dormir, me agasalho como posso. **Meu espírito parte na direção do urso, volta para cá, gira, constrói vínculos**, analisa e esmiúça, faz planos mirabolantes de sobrevivente. Por dentro, isso deve parecer uma proliferação incontrolável de sinapses que enviam e recebem informações mais rápido que nunca, o ritmo é o do sonho, luminoso, fulgurante, autônomo e ingovernável, porém nada nunca foi tão real nem mais atual. **Os sons que capto são amplificados, escuto como a fera, eu sou a fera** (MARTIN, 2021, p. 8, grifos nossos).

Socorrida por um helicóptero horas depois do ataque, Martin foi levada primeiro a uma espécie de base militar Russa, onde lhe prestaram atendimento emergencial. Ali, amparada por amigos do povo Even, teve reforçada a ideia de que aquele fatídico encontro transformou sua identidade para além da face. Por exemplo, quando Andrei, um de seus companheiros, lhe diz: com “olhos pretos, molhados, brilhantes, penetrantes. **Ele não quis matar você. Ele quis marcar você. Agora você é *miêdka*, aquela que vive entre os mundos**” (MARTIN, 2021, p. 23, grifo nosso). “A palavra even *miêdka*”, ficamos sabendo, “é empregada para designar as pessoas ‘marcadas pelo urso’ que sobreviveram ao encontro. Esse termo remete à ideia de que a pessoa que carrega esse nome é dali em diante metade humana, metade urso” (MARTIN, 2021, p. 23).

De volta à França, seu país de origem, onde fora concluir sua recuperação, as reflexões de Martin passam também a se dar em meio a uma cosmogonia mais ocidental, digamos. Conforme este outro paradigma de pensamento, bem representado pela posição da terapeuta com quem dialogou para dar conta da situação, não faria sentido especular sobre as intenções do urso ao atacá-la, como fez o povo Even. Segundo a terapeuta, este outro ser seria incompreensível, inacessível no limite, e qualquer explicação para o que se passou deveria ser encontrada em si mesma. “Recapitulando: no encontro entre mim e o urso, em seu maxilar contra o meu maxilar, existe uma violência inaudita, que exprime a violência que trago em mim. Desenrolando o fio do pensamento dela, fui procurar do lado de fora algo que está em mim, o urso é um espelho, o urso é a expressão de alguma outra coisa que não ele mesmo, algo que concerne a mim” (MARTIN, 2021, p. 58).

Este é um raciocínio esperto para lidar com algo que é da ordem do insondável, Martin reconhece, mas ela ainda assim o rejeita. “O que foi que aconteceu aqui para que os outros seres sejam reduzidos a refletir apenas nosso próprio estado de espírito? O que fazemos da vida deles, de suas trajetórias no mundo, de suas escolhas?”, questiona (MARTIN, 2021, p. 58). Para a autora, há outros modos de ser e estar no mundo que concebem também relações outras com os mais-que-humanes, considerando-os como sujeitos de si — e é junto deles que, como antropóloga, ela busca se posicionar.

Existe de fato aqui uma coisa diferente daquilo que nós, no Ocidente, depositamos confiança. **As pessoas como Dária [um amigo seu] sabem que não são as únicas a viver, sentir, pensar, escutar na floresta, e que outras forças operam em volta delas. Há aqui um querer exterior aos homens, uma intenção fora da humanidade.** Nós nos encontramos em um ambiente “socializado em toda parte porque percorrido incansavelmente”, teria dito meu antigo professor Philippe Descola. Ele reabilitou o termo animismo para qualificar e descrever esse tipo de mundo; eu e outros o seguimos de corpo e alma nesse caminho. **Na frase “os ursos nos dão um presente”, existe a ideia de que um diálogo com os animais é possível, ainda que ele se manifeste apenas raramente sob uma forma controlável;** existe também a evidência de viver num mundo em que todos se observam, se escutam, se lembram, dão e retomam; existe ainda a atenção cotidiana a outras vidas que não a nossa; existe enfim a razão pela qual eu me tornei antropóloga (MARTIN, 2021, p. 77, grifo nosso).

Enxergo nesses textos, guardadas as devidas propostas de cada um, o equivalente a duas posições de escuta em relação a esses outros seres vivos. Cada posição, me parece, pode implicar diferentes modos de escutá-los. Recapitulando: o texto de Flusser faz supor que o radicalmente outro tende a ser abordado como objeto; ao passo que o texto de Martin propõe considerarmos outras existências enquanto sujeitos de si. Que diferença faz adotar uma posição ou outra na escuta desses outros seres? Vejamos, pensando com algumas reportagens que tematizam animais.

No que convencionamos chamar Novo Jornalismo, há o exemplo já bastante antigo de *The rats on the Waterfront*, de Joseph Mitchell, em que o autor irá abordar uma série de questões ligadas aos ratos que vivem em quantidade na cidade de Nova York. Ele diz de sua abundância, das principais espécies que habitam a cidade, de sua história (tão antiga quanto a da própria colonização do país), de suas origens e das doenças que podem gerar, como a peste, além das variadas estratégias de controle (sempre contornadas) desses animais. Como se fazendo um par ao texto de Mitchell, Talese abordou em *Fama & Anonimato* os gatos de Nova York, comparando os domésticos aos de rua e, atentando para seus hábitos, tratando de como se alimentam, quanto tempo sobrevivem, de sua preferência ou não por contato com humanos, e concluindo a história — como se justamente para um encontro com a narrativa de Mitchell —

sobre os gatos de zonas portuárias que, “em sua maioria, são uns desgraçados” (TALESE, 2009, p. 25), mas que segundo um estivador não podem dormir por ali, pois os “ratos cairiam em cima deles” (TALESE, 2009, p. 25).

Já em contexto brasileiro há outros exemplos, como os textos que compõem uma coletânea de reportagens do jornalista mineiro Fred Melo Paiva intitulada *Bandido Raça Pura*. Em uma das sessões do livro encontramos o texto homônimo que busca contar a história de um cão da raça pit bull que se tornou agressivo em meio à primeira família com quem morou, mas que teve sua conduta pacificada quando um segundo tutor fez dele uma espécie de atleta canino. À diferença dos textos mencionados até então, *Bandido Raça Pura* é narrado em primeira pessoa — emulando o recurso narrativo do fluxo de consciência, típico da literatura modernista, responsável tanto pela notoriedade quanto por controvérsias envolvendo o clássico *A sangue frio*, de Truman Capote.

Conforme descrição de Wolfe, o recurso do fluxo de consciência ou ponto de vista da terceira pessoa, como também foi chamado, trata de “apresentar a cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem experimenta” (WOLFE, 2005, p. 54). Assim, no texto de Paiva, há passagens como “O meu nome era Bandido Raça Pura. É isso mesmo, por quê? Tá achando ruim? Qualé que é? Tá achando agressivo? Gente preconceituosa... Nome não é a própria pessoa que escolhe, viu?” (PAIVA, 2014, p. 189), e segue como se o cão contasse sua história.

Parece-me que, ao modo da fábula flusseriana, os textos desta breve cadeia alimentar que indicam enfocar outros seres acabam privilegiando, de fato, o que se pode saber ou o que interessa deles na relação com humanos. Existiriam narrativamente, sobretudo, a partir de nossas perspectivas. E como poderia ser diferente? É o que os realizadores de Sumaúma também se interrogam. “Como seriam as nossas histórias se fossem escritas e contadas com a gramática da animação? Que outras histórias (sobre sociedade, política, direito, ciência ou arte) seriam possíveis se mudássemos de perspectiva e, em vez da autoria humana solitária, reconhecêssemos que animais, plantas, fungos e outros seres não humanos também são atores e autores da vida na Terra?” (SUMAÚMA, 2024). E seguem:

“Nosso jornalismo busca caminhos para escutar as pessoas-fungos, as pessoas-plantas, as pessoas-animais — e fazer reportagens a partir de suas perspectivas. Obviamente, isso significa se deparar com muitos limites que precisam ser reconhecidos e apontados”, reconhecem (SUMAÚMA, 2024). Em *Banzeiro Òkòtó*, Brum sinaliza que uma das dificuldades é de linguagem. Querendo dizer do rio Xingu, escreve que “há quase duas décadas eu deito o meu

corpo na língua desse rio, esfrego minha pele na dele, tento arranhá-lo com minhas unhas, e sei que o Xingu é mulher. Mas não há linguagem para mim. Então eu escuto as pessoas que mais perto chegaram de habitar o rio. Escuto as pessoas humanas, aquelas que compartilham as mesmas cordas vocais que eu” (BRUM, 2021, p. 84).

No caso de Sumaúma, a reportagem que inaugura a série dedicada aos mais-que-humanes trata de um ipê-amarelo, que, embora possa viver cerca de cem anos, viveu na floresta amazônica por cerca de metade deste tempo, retirada ilegalmente por vendedores de madeira. “Nos baseamos na ciência para mostrar como ela — porque mais-que-humanes têm aqui pronomes pessoais —, uma pessoa-árvore, estabeleceu ao longo de sua existência relações com fungos, bactérias e outras árvores. Como seu corpo foi aconchego para bromélias e bugios. Como suas folhas serviram de alimento para formigas, e suas flores pavulosas saciaram beija-flores e periquitos. Em sua existência, *H.s.* [como a árvore é chamada na história] foi importante para pássaros como o inquieto Saí-de-bico-curto e outras incontáveis vidas, até que fosse ceifada para virar mercadoria.” (SORDI, 2024)

Precedido por uma série de ilustrações que buscam dar conta dos 53 anos em que esta ipê viveu na floresta amazônica, o texto da reportagem acompanha e desdobra essa primeira estrutura, abordando a germinação da árvore, seus primeiros anos junto a outros seres da floresta, como fungos e pequenos insetos, seu movimento em relação à luz, as estratégias que apresentou para tornar-se interessante e receber proteção de aves e abelhas, por exemplo. De modo geral, o texto parece enfatizar as relações da árvore com outros seres vivos:

*H.s.* se sentia protegida por aqueles seres miúdos e, inspirada por eles, quis também cuidar de seus companheiros da floresta. Primeiro, alargou e adensou sua copa, oferecendo um lugar seguro para repouso e abrigo dos viajantes que aparecessem por ali. Os agitados Macacos-prego, que volta e meia circulavam pela região, logo se interessaram. Passaram a brindar *H.s.* com ensaiadas coreografias de saltos entre seus galhos, regidas por suas desenvoltas caudas. Também aproveitavam as ramificações para sentar e descansar. Animada e confiante, a árvore firmou ainda mais seu tronco, trazendo segurança para que musgos, samambaias, orquídeas e bromélias se desenvolvessem sobre seu caloroso corpo, conferindo um pouco de cor e delicadeza ao degradê de marrons típico de seu caule (SORDI, 2024).

A relação com os humanos, por sua vez, é abordada para tratar do fim da vida da árvore. O humano, “havia se aproveitado da mesma estratégia do Saí-de-bico-curto — que sobrevoa a floresta para localizar as vibrantes flores de ipê — para mapear as árvores e traçar a próxima rota de destruição”, informa a reportagem (SORDI, 2024). A árvore, cuja madeira é considerada luxuosa, acaba bruscamente cortada e retirada da floresta para ser transformada em uma mesa,

posteriormente vendida em Nova York. A partir desta situação, a árvore deixa de ser tratada como um agente na relação com outros seres, tornando-se, literalmente, objetificada.

Esta seria, pois, a diferença entre uma e outra posição de escuta dos mais-que-humanes. Nos primeiros casos elencados aqui, de Mitchell, Talese e Paiva, há o privilégio em contar como são suas vidas, mas em geral enfocando as relações que estabelecem com os homens, ao passo que nos textos da série de Sumaúma, como o brevemente analisado aqui, estes outros seres vivos são abordados a partir da multiplicidade de relações que estabelecem com outros seres vivos, considerados agentes de suas próprias vidas.

### 3. NO SILÊNCIO

Da miríade de palavras imprecisas, mas que servem para dar conta de um luto (e da luta que ele é, como bem lembrou a amiga Bruna Albuquerque), elejo “sair do trilho” — e também deixar o eixo, fechar os labirintos — para dizer algo do meu, que atravessou a metade desse percurso doutoral e também a sensibilidade que busquei cultivar para a realização deste trabalho. Sair do trilho é uma expressão que diz de um retumbante desajuste, e sinto que faz eco à grande desorganização pessoal e familiar que teve vez com a morte de minha irmã, por suicídio, em nossa casa, em outubro de 2023.

Nessa altura eu já não percorria os lugares de escuta no ritmo vivaz que animou o princípio deste trabalho; perdido deles, saltado pra fora da encruzilhada, doente com o adoecimento irremediado da minha irmã. Para não cometer a simplificação que apara todas as arestas após uma morte e também para não incorrer no deslize ético que o dizer delas pode ser, registro apenas que não estava fácil seguir com o trabalho, e por isso eu já contava com uma primeira extensão de prazo de defesa concedida pelo PPGCOM.

Depois da morte de Cynthia obtive ainda outra extensão, concedida pela mesma coordenação de que me lembro nos nomes da professora Paula Simões e do professor Carlos D’Andrea, a quem agradeço por terem viabilizado de modo que não só me proporcionaram mais tempo, mas também tranquilidade para de algum modo reencontrar os caminhos para estes lugares de escuta. Foi um período em que escutei muitas coisas, sim: improváveis, enfuriantes, surpreendentes, gentis e belas — entre tantas outras —, mas não pude escrever a respeito delas.

Há algo entre aquilo que se ouve e aquilo que fazemos haver por meio de nossas próprias palavras, e suspeito que seja o sentido — um que se removeu do horizonte com algo tão Real quanto a morte brutal da minha irmã. Neste período, contei com algumas poesias:

#### **Tocata**

Há um real que se oferece, quase obsceno, à mão que acena, pura e obtusa e um outro real (talvez uma fase diferente do mesmo) que recusa

qualquer proposta de aproximação.  
Este real, outro (se o for) e arisco,  
que nunca vai comer na tua mão  
nem mesmo o mais requintado petisco,

este que resiste a todo chamado  
e insiste em não sair da zona escura  
à qual está desde sempre confinado,

este que a tua mão, obtusa e pura,

tenta atrair com o gesto mais canhestro  
de amor ou de súplica — vá saber —  
de que é capaz teu cínico e ambidestro  
desejo insaciável de entender

tudo aquilo que não está nem aí  
pra ser compreendido por ninguém  
(sim, por ninguém, muito menos por ti),  
ele mergulha no buraco sem

fundo — espécie de toupeira ou furão —  
onde vive o que lhe passa por vida,  
sem te dar a menor satisfação,  
nem mesmo o consolo de uma mordida.  
(BRITTO, 2018, p. 51)

### Caderno II

Mesmo sabendo que não há sentido,  
há que fazer sentido. (Aliás,  
se já houvesse, fazer não era preciso.)  
Por isso todo mundo faz,

ou se não faz ao menos tenta,  
mesmo se faz de conta que não está  
tentando, mesmo quando inventa  
mil e uma maneiras de brincar

de não-querer-fazer-sentido. É um jogo  
um tanto bobo, mas tem lá  
seu sex appeal. Nada de novo  
sob o sol, naturalmente, mas há

sempre quem se deslumbre com essa pseudo-  
novidade. Nada de mais.  
No mundo há uma abundância de brinquedos  
nada inocentes — uns até fatais.

(Uns até de palavras, só que esquivas  
e plenas de sentidos crus,  
como um campo carregado de minas  
ou um abcesso de pus.)  
(BRITTO, 2018, p. 35)

### 3.1 O silêncio como um trabalho opaco — Orides Fontela

Quando “na Nova York dos anos 1950, enorme caixa de ressonância que produz, amplia e refrata um repertório de ruídos de fundo de recente formação” (BERGAMASCHI, 2021), o músico experimental John Cage entrou em uma câmara acusticamente isolada, chamada *anecoica*<sup>23</sup>, ele ainda pôde escutar dois sons: um agudo, outro grave. “Ao descrevê-los para o

<sup>23</sup> “A câmara anecoica, inicialmente desenvolvida como uma tecnologia vinculada ao campo da pesquisa espacial, torna-se parte dos maciços investimentos no campo da engenharia acústica da época, que tem como

engenheiro encarregado, fui informado que o agudo era meu sistema nervoso em operação; o grave, meu sangue circulando”, disse Cage (OLIVEIRA, 2020, p. 94). Sobre o que o músico Leandro Oliveira (2020, p. 76) comentou: “O ‘absoluto silêncio’ da câmara anecoica era ruidoso, o que nos leva a pensar que o silêncio seja um problema conceitual, filosófico”.

Ainda conforme Oliveira (2020, p. 76), o “experimento de Cage descreve certa indisposição do silêncio em se concretizar, e isso pode ser comprovado empiricamente por todos nós, em espaços ermos ou em lugares isolados”. Cidadino como eu, talvez o músico tivesse em mente uma mata quando fez referência a “espaços ermos” — e se este for o caso, a suposição de um silêncio ideal ali, comparável ao da câmara anecoica, estaria, conforme Eliane Brum, equivocada. “Não tem nada mais distante da realidade do que imaginar que a floresta é um lugar de silêncio”, disse a repórter em uma palestra, cujo excerto foi publicado em uma rede social de sua plataforma Sumaúma. “A floresta é o lugar mais barulhento que eu conheço! É uma conversa ininterrupta com muitas e muitas vozes”, continuou. E concluiu afirmando que a “floresta só tem silêncio quando tem morte”. Porque compartilho desse entendimento com a repórter, o conjunto destes ensaios se reúne sob o título *Lugares de escuta: da vida, no jornalismo*. Acredito que enquanto há vida, há o que se escutar, e que o melhor sinônimo para o inexperimentado e puramente teórico silêncio absoluto seja um silêncio sepulcral.

A despeito da impossibilidade de um silêncio total em vida, porém, podemos observar que em certas circunstâncias há mais silêncio que em outras. Efetivamente, afirma Oliveira (2020, p. 77), “tudo o que podemos é discernir níveis de aproximação ao silêncio. Gradações que se aproximam da ausência do som”. O silêncio seria, assim, uma construção social resultante de acordos entre os membros de uma comunidade e operado de formas variadas. Podemos chamar de silêncio a contenção de ruídos que fazemos para ouvir a execução das obras em uma sala de concertos, por exemplo, enquanto outros sons continuam no ambiente; e às vezes o silêncio é a própria expressão, algo batalhado, construído em obras pensadas “não para terminar, mas sim desintegrar-se em acordes suaves”<sup>24</sup> (Oliveira, 2020, p. 57). O silêncio parece

---

objetivo produzir ilhas de silêncio artificial isolando interiores domésticos e comerciais do barulho constante da cidade. Valorizando a privacidade e a escuta individualizada, o isolamento acústico complementa o reino de consumos hedonistas com uma nova gama de escolhas musicais e opções cada vez mais sofisticadas”, informa Bergamaschi (2021), a respeito da câmara em que John Cage entrou, na Universidade de Harvard.

<sup>24</sup> Disto seriam exemplo, conforme Oliveira, a Sexta Sinfonia de Tchaikovsky ou a Nona Sinfonia, de Gustav Mahler. “Elas têm em comum o fato de serem peças cujos finais alcançam as alturas do êxtase romântico, uma música pensada não para terminar, mas sim desintegrar-se em acordes suaves, que parecem querer que o público se eleve ao infinito. O silêncio após a execução é a única chance de deixar emergir a dimensão metafísica de uma música cuja arquitetura e sonoridades são muito apropriadamente chamadas por vezes de ‘cósmicas’” (OLIVEIRA, 2020, p. 57).

ser sempre em relação a, isto é: se define na comparação com algo mais ou menos silencioso ou mais ou menos ruidoso.

Sendo assim, considero silenciosa a fase deste percurso doutoral em que não consegui articular e expressar minhas ideias sobre escuta e escuta jornalística, primeiro com o diagnóstico de um episódio depressivo, e depois na fase iniciada com o luto pela morte de minha irmã. Entre o outono de 2023 e o outono de 2024 a parte mais evidente da pesquisa, esta escrita, minguou em relação a como se desenvolveu no verão de 2023, na sequência do exame de qualificação que confirmou a escuta como o tema do trabalho. Foi naquele período que, entre um esforço e outro para retomar a escrita, elegi como epígrafe do que eu já havia elaborado um poema de Orides Fontela, chamado maiêutica. E nele se lê que:

Gerar é escura  
Lenta  
forma in  
forme

gerar é  
força  
silenciosa  
firme

gerar é  
trabalho  
opaco:

só o nascimento  
grita.  
(FONTELA, 2015, p. 314)

Peço que fique um minuto com as palavras de Orides.

Com esse que me parece um poema sobre o inarticulado e a articulação, e que, também me parece, afirma a relação entre som, vida e escuta que anima a pesquisa, encontrei algum conforto no mais angustiante hiato de feitura deste trabalho de doutorado, entrevendo nele, tal qual propôs Orides, o tempo de um “trabalho opaco”. Em um segundo movimento de continuidade (foram alguns ao longo deste processo), busquei investigar melhor o porquê da opção por maiêutica, seu contexto, sua autora, e foi assim que cheguei a *O enigma Orides*, “romance-reportagem escrito ao estilo de um perfil biográfico” por Gustavo de Castro (2015, p.13) sobre a poeta que ganhou reconhecimento tanto pela característica límpida de sua obra quanto pelo contraste que ela fazia com seu temperamento e cotidiano conturbados<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> A respeito de Transposição (1966-1967), José Miguel Wisnik comentou que seus “poemas tinham notas vibrantes, eram cristalinos, depurados de choque, agitação, polêmica, litígio ou militância. A experiência de vida,

Com cinco livros de poesia publicados entre 1969 e 1996 — os primeiros com poemas considerados mais “metafísicos” e os últimos com poemas que buscavam se afastar do que ela chamava de “barroquismos” —, Orides Fontela, que se dizia pertencente à família dos poetas inspirados, pois muitas vezes escrevia os poemas e não tinha a necessidade de editá-los depois, tomava o silêncio como um aliado formal para aquela que, esta sim, considerava a tarefa difícil no preparo de suas obras, a da organização: “É a hora de encontrar a estrutura. Eu começo meus livros com um poema-tema, que depois dá nome ao volume, e acabo sempre com um poema sobre o silêncio” (CASTRO, 2015, p. 152), disse ao poeta Donizete Galvão. O silêncio como um amigo...

O silêncio como um pilar... Também de sua vida. Marcando momentos menos atribulados em relação a outros, que ganharam evidência em sua biografia: “Esquisita”, “intratável” e “má”, foram alguns dos adjetivos que li entre palavras que recordam uma vida substantivamente difícil, na pobreza, desde que nasceu até quando morreu. Surpreendi-me, por exemplo, ao saber que os gatos que tantas vezes aparecem acomodados em seu colo para algumas fotografias poderiam ter sido atirados da janela de seu apartamento em dias de fúria. Lançados do lugar a que ela chamava Ninho (talvez porque ameaçassem os libérrimos pássaros-poemas de que cuidava?).

#### Da poesia

Um  
gato tenso  
tocaiando o silêncio  
(FONTELA, 2015, p. 398)

#### Ovo

O  
ovo  
em silêncio  
trabalha  
espera  
trans  
muda-se

O  
ovo  
silêncio  
vivo

O  
ovo  
vibra

---

a poesia e a literatura pareciam ter sido filtradas por Orides, produzindo um livro-cristal” (CASTRO, 2015, p. 96).

preparando  
o  
voo  
(FONTELA, 2015, p. 392)

“Poesia regida pelo agudo senso de que o que pode ser dito deve caber na forma breve, no limiar do silêncio. Momentos de verdadeira iluminação lírica, poeta com força de verdade, herança da melhor tradição da poesia moderna no Brasil, de Bandeira, Drummond, Cabral, em síntese pessoal e única”, comentou Castro (2015, p. 202). Alcides Villaça, Donizete Galvão e, entre outros intelectuais da época, Davi Arrigucci Jr., seu conterrâneo e quem primeiro reconheceu o valor excepcional de sua poesia, também elogiaram enfaticamente Orides Fontela — foram seus leitores, admiradores e efetivamente apoiadores ao longo da vida. Antônio Cândido<sup>26</sup>, que passou a acompanhar a poeta desde a publicação de seu primeiro livro, *Transposição*, escreveu o prefácio de *Alba*, terceiro livro da poeta, que encerrou saudando: “Ainda bem que ela resistiu ao apelo do silêncio e fez dele um protagonista desse livro de apelo excepcional<sup>27</sup>”.

*Alba* era o ápice do caminho poético iniciado com *Transposição*. Sabia que, naquele momento, havia construído um livro poeticamente sólido, íntegro e, por isso, de certa forma, terminal. Voltaria à estaca zero? Estava novamente ‘a um passo de’. Em *Alba* assinalou o fortalecimento da influência zen. ‘Só um ‘cheiro’, algo sutil, perceptível em certos poemas’ (...). Ela considerava *Alba* ‘seu livro mais feliz’ (ele ganharia o Jabuti de 1984 como melhor livro de poesia). A felicidade de *Alba* também incluía sua vida na época, ápice de dedicação ao budismo” (CASTRO, 2015, p. 175).

### Poema

Saber de cor o silêncio  
diamante e/ou espelho  
o silêncio além  
do branco.

Saber seu peso  
seu signo  
- habitar sua estrela  
impiedosa.

Saber seu centro: vazio

<sup>26</sup> Orides fez de Antônio Cândido o herdeiro de suas obras — o que aparece documentado em um testamento, anexado nesta biografia da poeta. E depois desfez — o que também está documentado. N’*O enigma Orides* consta um episódio em que “Devido a uma birra qualquer, enfurecida com Cândido, aos berros, bêbada e transtornada, Orides pisoteou o jardim e o canteiro de rosas de Gilda de Melo e Souza, mulher de Cândido” (CASTRO, 2015, p. 180). “Dali em diante, o contato seria sempre por intermediários. ‘Era uma mulher má, de difícil convivência’, queixava-se a Arrigucci. Cândido diria isso depois do escândalo que a poeta protagonizou na Rua Briaxis, na Vila Olímpia, à época um pacato, arborizado e bucólico bairro de São Paulo” (CASTRO, 2015, p. 180). “Mas, apesar de tudo, Cândido se esforçaria para entendê-la: ‘Fazer é o quê? É o nosso Rimbaud!’” (CASTRO, 2015, p. 180). Episódios como esse, acredito, seriam marcadores opositivos às fases em que a poeta experimentava com o silêncio de forma mais positiva.

<sup>27</sup> Este excerto encerraria o prefácio de *Alba* feito por Antônio Cândido.

esplendor além  
da vida  
e vida além  
da memória.

Saber de cor o silêncio

— e profaná-lo, dissolvê-lo  
em palavras.  
(FONTELA, 2015, p. 170)

Recém-mudada de São João da Boa Vista para São Paulo, onde foi estudar filosofia, Orides tornou-se uma das primeiras civis de origem a participar regularmente das sessões de meditação no monastério Busshinji, primeiro centro Soto Zen na América do Sul, reservado entre 1955 e 1970 apenas para monges iniciados. “Aos poucos, Orides penetra no mundo dos mestres silenciosos, duros e secos no trato, alguns dos quais vagam pelo mundo, de mosteiro em mosteiro, até a morte. (...) Em 1973, começa a prática do ikebana, no estilo ikenobo, o mais tradicional. Nas tardes e noites de quarta-feira, no Centro de Cultura Japonesa, ao lado do templo, dedica-se aos arranjos florais<sup>28</sup>” (CASTRO, 2015, p. 26).

Ainda conforme seu biógrafo, “quando começou a praticar o ikebana, a poeta pensou vezes seguidas que estava verdadeiramente a rearranjar a própria vida. Disciplinava o espírito desfraldando a ‘sabedoria das flores’: o ikebana espelhava o disciplinamento interior. ‘Foi o período em que dei menos trabalho’, diria à amiga Renata” (CASTRO, 2015, p. 31). O período que coincidiu com a preparação dos poemas que comporiam *Alba*.

Nessa mesma fase, porém, a poeta não deixava de ser notada por um permanente desassossego. Na ocasião de um retiro zen, enquanto “meditava, emitia grunhidos, resmungos incompreensíveis e onomatopeias. Durante a refeição comum, engulha, golfa, liba-se sem modos à mesa; não se interessa por quem está ao lado ou à frente. Mestre Tokuda a observa: ‘Mente Florescida<sup>29</sup> é o caos, e o caos jamais se aquieta” (CASTRO, 2015, p. 30). O silêncio sempre como um silêncio possível, relativo a... e nunca total. O “silêncio ruidoso”...

Um amigo da poeta, Olmea, “ouviu dela certa vez que a origem do seu nome anunciava as contradições de sua personalidade” (CASTRO, 2015, p. 73). Orides é uma corruptela de Eurídice, a ninfa — uma de beleza tão provocativa que alguém quis abdicar de sua própria

---

<sup>28</sup> No Youtube há uma variedade de vídeos com demonstrações do ikebana. A título de construirmos um repertório comum, indico este em que uma senhora aparentemente japonesa é filmada diante de vasos que começa a arranjar: corta galhos e os distribui com atenção. Quando vira o arranjo para o público, vemos o que é uma composição bastante harmônica — e o público aplaude. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=VH625RGKlu0>>

<sup>29</sup> Myoshen Xingue, *Mente Florescida*, foi o nome que Orides recebeu quando iniciada no zen.

condição humana para tornar-se cobra, picá-la e matá-la<sup>30</sup>. A beleza que Eurídice encarnava virou um som, e diz-se que passarinhos o reproduzem às margens do rio em que foi morta. O pai de Orídes, Álvaro, escolheu seu nome “desejoso de que ela fosse ‘forte e vitoriosa’. Não imaginava que ela se aproximaria justamente do contrário” (CASTRO, 2015, p. 73). Era muito magra, se acidentou muito e adoeceu bastante; a despeito do reconhecimento literário que obteve, nunca prosperou financeiramente, tendo passado dificuldades; em seus próprios termos era “excêntrica, esquisita”; é minha musa.

Em conversa com outra amiga, Renata Curzel, Orídes disse certa vez: “— *Os nomes clareiam o enigma*” — e fez então um hiato, que posso imaginar dramático, e que Renata não interrompeu. Só depois de um tempo a poeta concluiu: “— *Mas o silêncio volta a encobri-lo*” (CASTRO, 2015, p. 64) — o que imagino como um desfecho ainda mais dramático para a cena que Renata recordou como se ouvisse um poema sendo feito. O silêncio aparece aqui como aquilo que encobre (envolve, armazena, protege ou contém?) o enigma, um desconhecido. Enigma este que as palavras dissolvem ou profanam — como nos últimos versos do supracitado Poema —, mas que também o clareiam, como disse Orídes à Renata Curzel.

Há uma polissemia no silêncio, parece. Há o *silêncio além do branco*, que associo àquele em que me vi detido e do qual, com mínimas escritas, fui escapando; e é possível também pensar o silêncio como um por vir, como um *trabalho opaco*, como o tempo em que algo é gerado, por exemplo; de modo geral, pensar o silêncio e naquilo que conflui para as reflexões sobre escuta e escuta jornalística devolveu vida a este trabalho de tese. Por isso, talvez, a escolha de maiêutica. Mais uma vez: a poesia orientando para a multiplicação de sentidos.

*Agora posso falar sobre isso... Antes não podia.* O silêncio é também um fenômeno diante do qual escritoras de não ficção como Eliane Brum e Svetlana Aleskiévitch, além de outras repórteres, elaboraram interessantes reflexões. Algumas delas se viram diante de pessoas em silêncio, traumatizadas, impossibilitadas de enunciarem suas vozes, e este silêncio as provocou: a corroborar, em alguns casos, aguardando o tempo indeterminado do amadurecimento das palavras alheias... a “pensar junto”, a agir como “parteiras” de palavras. O que segue, neste trabalho, é o esforço de acompanhar e desdobrar algumas destas reflexões.

---

<sup>30</sup> Segundo uma das variações do mito.

## 4 A ESCUTA DAS REPÓRTERES

### 4.1 Svetlana Aleksievitch e a escuta do monstro

(*Silêncio.*) Agora posso falar sobre isso... Antes não podia. Eu me calei por dez anos... Dez anos... (*Silêncio.*)

Leio notícias de 2021 e de 2024. Elas dão conta de que Svetlana Aleksievitch vive em Berlin, exilada da pequena Bielorrússia, seu país, opositora política de líderes como Aleksandr Lukashenko e Vladimir Putin. Um revés na vida de quem teve, em 2015, o reconhecimento do Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto de sua obra, até então com cinco volumes que investigam a sobrevivência do que seria um perfil soviético, a despeito do bloco, dissolvido em 1991<sup>31</sup>. “Não há mais império vermelho, mas o “homem vermelho” permanece. Continua a existir” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 371), explica.

Em seus livros, entre eles *Vozes de Tchernóbil* (2016), *A guerra não tem rosto de mulher* (2016) e *O fim do homem soviético* (2017), Svetlana nos apresenta suas investigações sobre história e cultura soviéticas a partir das perspectivas de seus integrantes: “Recolhi através de pequenos fragmentos, migalha por migalha, a história do socialismo ‘doméstico’, do socialismo ‘interior’. Aquele que vivia na alma das pessoas. O que me atraía era esse pequeno espaço — o homem... o ser humano. Na realidade, é lá que tudo acontece” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370), comentou no discurso da Premiação Nobel. “Escrevi cinco livros, mas tenho a impressão de que todos eles são apenas um. Um livro sobre a história de uma utopia” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370).

Em sua busca de algo que também é íntimo, uma vez que não lhe “interessa o próprio acontecimento, mas o acontecimento dos sentimentos. Digamos assim: a alma do acontecimento” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 19), a autora compôs sua obra monumental. Para cada livro, entrevistou centenas de pessoas ao longo de um tempo espaçado. Como lembrou, também na premiação Nobel: “O meu percurso até esta tribuna foi longo: quase quarenta anos de pessoa em pessoa, de voz em voz” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370). Sobre *A guerra não tem rosto de mulher*, que busca uma perspectiva feminina da Segunda Guerra Mundial a partir

---

<sup>31</sup> “Durante anos, viajei por toda a antiga União Soviética, porque o *homo sovieticus* não é apenas o russo, mas o bielorrusso, o turcomeno, o ucraniano, o cazaque... Agora vivemos em países diferentes, falamos línguas diferentes, mas somos inconfundíveis. Dá para reconhecer de cara! Somos todos pessoas do socialismo, semelhantes e não semelhantes às demais pessoas: temos nosso vocabulário, nossa noção de bem e de mal, de heróis e de mártires” (ALEKSIÉVITCH, 2017, p. 20).

dos relatos de mulheres que desempenharam atividades burocráticas, de apoio e de campo pela Rússia, ela comentou: “Dezenas de viagens por todo o país, centenas de fitas cassete gravadas, milhares de metros de fita. Quinhentos encontros; depois parei de contar (...)” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 45).

São “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 Aleksiévitich (2016, p. 16). “Flaubert disse de si mesmo que era um ‘homem-pena’. Posso dizer que sou uma ‘mulher-ouvido’”, afirmou no discurso da premiação Nobel (ALEKSIÉVICH, 2016, p. 370), e na sequência, se declarou:

Quando ando pelas ruas e me surpreendo com alguma palavra, frase ou exclamação, sempre penso: quantos romances desaparecem sem deixar rastro no tempo. Há uma parte da vida humana, uma conversação que não poderemos 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).

Em *Vozes de Tchernóbil*, que trata da explosão de uma usina nuclear na pequena Bielorrússia, e que logo extrapolou as dimensões do país<sup>32</sup>, “Uma solitária voz humana” logo dá lugar a um “Coro de soldados”, ao “Coro do povo” e ao “Coro de crianças”, títulos de seções do livro que refletem o interesse da autora em torno de como as vozes se articulam ou, antes, de como se apresentam para ela. “Com que palavras seria possível transmitir o que escuto? Procurava um gênero que respondesse à forma como vejo o mundo, como se estruturam meus olhos, meus ouvidos” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 11).

“Durante dois anos, mais do que fazer entrevistas e tomar notas, eu fiquei pensando. Lendo. Sobre o que será meu livro?”, escreveu Aleksiévitich (2016, p. 12) a respeito de A Guerra não tem rosto de mulher. “Ah, mais um livro sobre a guerra... Para quê? Já aconteceram milhares de guerras — pequenas e grandes, famosas e desconhecidas. E o que se escreveu sobre elas é ainda mais numeroso” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12).

A forma encontrada pela autora foi inspirada por “um romance constituído a partir de vozes da própria vida, do que eu escutara na infância, do que agora se escuta na rua, em casa,

---

<sup>32</sup> — “De acordo com observações diversas, em 29 de abril de 1986 foram registrados altos níveis de radiação na Polônia, na Alemanha, na Áustria e na Romênia” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 11); voláteis, as substâncias gasosas lançadas pela explosão foram rapidamente percebidas no Japão, na China, na Índia, nos Estados Unidos e no Canadá. “Em menos de uma semana, Tchernóbil se tornou um problema para o mundo inteiro” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 11).

no café (...). É isso! O círculo se fechou. Achei o que estava procurando. O que estava pressentindo” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 11). Em seus livros, então, ela fez como se reproduzisse monólogos de cada pessoa que lhe contou sua versão da história, seguidos dos nomes dessas pessoas, como se fossem assinaturas. Em *Voices de Tchernóbil*, por exemplo, sucede-se à fala da viúva de um bombeiro que atuou nas primeiras horas do incêndio, a de um homem que não aceitou ser evacuado da área, considerada inóspita em função de altos índices de radiação presentes no solo, na água, e em plantas — ainda hoje. Também assim se estruturam outros de seus livros, intercalando poucas passagens em primeira pessoa.

De maneira geral, os temas trabalhados por Aleksiévitich exemplificam tipicamente o sentido da palavra *catástrofe*, do grego (*Kata + strophé*), que significa “virada para baixo”. (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000). “Na condição de evento traumático, é uma emergência do presente que não fecha significação, pois o caráter fortemente inesperado do acontecimento impede que ele seja completamente entendido” (SERELLE; PINHEIRO, 2021, p. 1). Em face de tal acontecimento desorganizador, as palavras falham. Sobre Tchernóbil, Aleksiévitich, comentou:

Na noite de 26 de abril de 1986... Em apenas uma noite nos deslocamos para outro lugar da história. Demos um salto para uma nova realidade, uma realidade que está acima do nosso saber e acima da nossa imaginação. Rompeu-se o fio do tempo... O passado de súbito surgiu impotente, não havia nada nele em que pudéssemos nos apoiar; e no arquivo onipotente (assim acreditávamos) da humanidade, não se encontrou a chave que abria a porta. **Mais de uma vez ouvi naqueles dias: “Não encontro palavras para expressar o que eu vi e vivi”, “Ninguém antes me contou nada parecido”; “Nunca li nada semelhante em livro algum, nem vi algo assim em filme algum”. Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez. E todos se lembram dele...”** (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 41).

Tchernóbil, novidade e espanto, pode ser entendido ainda como um acontecimento da ordem do Real — este maiúsculo que a psicanálise utiliza para designar fenômenos impactantes que não se traduzem completamente pela linguagem: o amor... a morte... Nos termos de Safatle (2018, p. 76), o Real é uma “força disruptiva” que guia a experiência humana tanto quanto imagens ordenadoras (Imaginário) e estruturas sociossimbólicas (Simbólico). Nos versos do poeta Paulo Henriques Britto, já citado, o Real é ilustrado como uma toupeira que vive em um buraco fundo, e quando buscada com as mãos, não oferece “nem o consolo de uma mordida”. Pois também em Tchernóbil a linguagem não traduzia o ocorrido, e em busca de palavras a mulher-ouvido deu com um “momento de mudez”. Silêncio.

“Não se encontravam palavras para novos sentimentos, e não se encontravam sentimentos para novas palavras, as pessoas não ousavam ainda se expressar”, escreveu a autora

(ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 42). Nessa hora, porém, seu trabalho de escuta continua: “Essas pessoas conversavam, buscavam respostas. **Nós pensávamos juntos**”, afirmou (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 42, grifo nosso). Das pessoas abaladas as “vozes por vezes irrompiam como de um sonho ou de um pesadelo, de um mundo paralelo”, escreve (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 42), indicando que escuta mesmo aquilo que está em um estágio incipiente de elaboração.

Em *À escuta*, ensaio no qual coloca questões sobre os limites da filosofia, Jean-Luc Nancy (2014, p.11) sugere que, neste campo, é comum substituir escuta por “algo que seria antes da ordem do entendimento”. Cada ordem sensorial comporta “a sua natureza simples e seu estado tenso, atento ou ansioso: ver e olhar, cheirar e aspirar ou farejar, provar e saborear, tocar e tactear ou apalpar, ouvir e escutar”, afirma o autor (NANCY, 2014, p. 16). Ainda para o filósofo, este último par — o auditivo — mantém uma estreita relação com o sentido em seu aspecto sensato. Isto é, “‘ouvir’, quer dizer também ‘compreender’, como se ‘ouvir’ fosse antes de mais ‘ouvir dizer’ (mais do que ‘ouvir rumorejar’)” (NANCY, 2014, p. 16).

Quando Aleksievitch se põe à escuta do acontecimento que “se assemelhava a um monstro” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p 41) e dos habitantes deste “conhecido — desconhecido — mundo” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p 45), cujas experiências ainda mal faziam borda com a linguagem, me parece que ela busca, justamente, compreender algo. Em colaboração, repórter e suas personagens buscam fazer sentido — (*Aliás, / se já houvesse, fazer não era preciso*)<sup>33</sup>. “‘Anote’, repetiam eles. ‘Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós...’”, disse uma das Vozes de Tchernóbil (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 43). “Não sou escritor, não saberia como contar... Mas sou testemunha. Aconteceu assim...”, disse outra. “Disponho de cifras, vou te dar tudo. Eu posso lutar, organizar demonstrações, piquetes, conseguir medicamentos, visitar crianças enfermas, mas não consigo escrever. Faça isso”, disse mais uma.

Juntas, personagens e repórter perseguem o sentido daquele evento catastrófico e de suas consequências, mas um que se possa compartilhar, ser contado — isto, me parece, dá o contorno de uma qualidade distintiva da escuta jornalística: escuta-se para compreender e para contar. Nisso haveria diferença, por exemplo, da escuta analítica, em que a compreensão não é um objetivo imediato, e tampouco o compartilhamento, como veremos.

Adiante, no desdobramento de seu ensaio, Nancy propõe investigar o que há para além desta colagem entre escuta e sentido, uma vez que “escutar é estar inclinado para um sentido

---

<sup>33</sup> Lembrando novamente o poeta Paulo Henriques Britto: “Mesmo sabendo que não há sentido / há que fazer sentido. (*Aliás, / se já houvesse, fazer não era preciso*)”.

possível, e conseqüentemente, não imediatamente acessível” (Nancy, 2014, p. 17). O autor avança, então, com reflexões sobre a escuta que acolhe o mais além das palavras: o ruído, a vibração, o tom... aspectos menos diretamente ligados ao sentido que repórter e fonte parecem buscar, mas que tampouco ignoram. Como indicou uma das vozes: “Não consigo dizer o que quero, não com palavras” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 35) — e Aleksiévitch estava lá para escutar.

#### 4.1.1 Tocaiar o silêncio

A partir de uma leitura mais detida de *A guerra não tem rosto de mulher*, gostaria de apontar ainda outros aspectos da escuta jornalística quando o silêncio se coloca. Como Aleksiévitch mencionou, o próprio tema de seu livro — uma perspectiva feminina da Segunda Guerra Mundial — se estabeleceu quando ela notou que entre os milhares de relatos a esse respeito tudo “foi escrito por homens e sobre homens” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12). “Tudo o que conhecemos da guerra conhecemos por uma ‘voz masculina’. Somos todos prisioneiros de representações e sensações ‘masculinas’ da guerra. Das palavras ‘masculinas’. **Já as mulheres estão caladas**”, diz (ALEKSIÉVITCH 2016, p. 12, grifo nosso). Neste que foi o primeiro livro da autora, a questão que aparece em destaque é não tanto, como em *Voices de Tchernóbil*, o impossível de dizer, mas o sequer perguntado:

Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra ‘feminina’, mas a ‘masculina’. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do front, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12).

Ao fazer o corte de gênero em relação a *quem* vai escutar, Aleksiévitch abre seu trabalho para algo que é muito caro ao jornalismo: o novo, o inédito, o exclusivo... Ao questionar mulheres nunca antes perguntadas sobre a Guerra, aquilo que era silêncio se mostra como potência, preenhe de vir a ser — ainda que para isto seja necessário “pensar junto”, em um delicado trabalho de acompanhamento, para transformar em dito aquilo que até então estava silenciado:

Passo muito tempo sentada em casas ou apartamentos desconhecidos, às vezes o dia inteiro. Bebemos chá, experimentamos blusinhas recém-compradas, discutimos cortes de cabelo e receitas. Olhamos juntas as fotos dos netos. E então... Depois de certo tempo, nunca se sabe quanto nem por quê, de repente chega aquele esperado momento em que a pessoa se afasta do cânone — feito de gesso e concreto armado, como nossos

monumentos – e se volta para si. Para dentro de si. Começa a lembrar não da guerra, mas de sua juventude. De um pedaço da sua vida... É preciso capturar esse momento. Não deixar passar! Mas, muitas vezes, depois de um dia longo, cheio de palavras, fatos, lágrimas, só resta uma frase na memória (mas que frase!): “Eu era tão pequena quando fui para o front que, durante a guerra, até cresci um pouco”. Eu a deixo no bloquinho de anotações, apesar de voltar com dezenas de metros de fita no gravador. Quatro ou cinco fitas cassete... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 14).

O corte de gênero em seu trabalho de escuta se mostrou proveitoso e permitiu a Aleksievitch não só o contato com um conteúdo novo sobre a guerra, mas efetivamente o encontro com “narradoras formidáveis” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 13). Elas “têm páginas na vida que rivalizam com as melhores páginas dos clássicos”, afirma (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 13). Em busca de tais páginas, Aleksievitch percebeu que outro corte, o de classe, contribuía ainda mais em sua investigação:

Os mais sinceros, estou convencida, são as pessoas simples — enfermeiras, cozinheiras, lavadeiras... Elas — como definir com mais precisão? — tiram as palavras de si mesmas, e não dos jornais ou dos livros que leram, não do que é alheio. Apenas dos próprios sentimentos e emoções. Os sentimentos e a linguagem das pessoas cultas, por mais estranho que pareça, estão mais sujeitos a ser reelaborados pelo tempo. Pela codificação geral. Contaminados pelo conhecimento indireto. Pelos mitos. Às vezes, é preciso percorrer um longo caminho, dar várias voltas, para escutar um relato da guerra ‘feminina’, e não da ‘masculina’; como foi a retirada, o ataque, em que lugar do front...Exige não só um encontro, mas várias sessões. Como um retratista insistente (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 14).

“Como uma retratista insistente”, uma vez que as dificuldades no processo de escuta das mulheres são muitas. Por exemplo: na busca por uma franco-atiradora que foi famosa, ouviu de homens: “Por acaso falta homem para isso? Para que você quer essas histórias de mulher? Fantasias de mulher...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 21). Nas visitas de apuração que fez a um casal que se conheceu no front, percebeu que o marido não deixava a mulher falar, preocupado com a versão que ela traria: “Depois de meus pedidos insistentes, ele cedeu seu lugar a contragosto dizendo: Conte como eu te ensinei. Sem chorar e sem essas ninharias de mulher; que queria ser bonita, que chorou quando cortaram a trança” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 22). “Isso aconteceu mais de uma vez, em mais de uma casa”, conclui.

Sim, elas choram muito. Gritam. Depois que eu saio, tomam remédios para o coração. Chamam “a emergência”. Mas mesmo assim me pedem: Volte. Volte sem falta. Ficamos em silêncio por tanto tempo. Quarenta anos em silêncio... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 22).

Após a publicação de seu livro com vultuosos 2 milhões de exemplares, outras mulheres buscaram somar palavras ao *A Guerra não tem rosto de mulher*. Aleksievitch conta que recebia

cartas em que se lia: “Eu não contei tudo para você porque eram outros tempos. Nos acostumamos a calar sobre muitas coisas...”. “Não lhe confiei tudo. Ainda há pouco tempo era proibido falar sobre isso. Ou vergonhoso”. “Recebi a sentença dos médicos: meu diagnóstico é terrível. Quero contar toda a verdade” (ALESKIÉVITCH, 2016, p. 28). Antes disso, porém, outras dificuldades na escuta das mulheres se colocaram.

A autora relata, por exemplo, o caso de uma mulher que rejeitou um encontro pessoal, mas por telefone explicou: “Não posso... Não quero lembrar... Passei três anos na guerra... E, nesses três anos, não me senti mulher. Meu organismo perdeu a vida. Eu não menstruava, não tinha quase nenhum desejo feminino. E era bonita...” (ALESKIÉVITCH, 2016, p. 16). Continuou:

Quando meu futuro marido me pediu em casamento... Isso já em Berlim, ao lado do Reichstag... Ele disse: ‘A guerra acabou. Sobrevivemos. Tivemos sorte. Case comigo’. Eu queria chorar. Começar a gritar. Bater nele! Como assim casar? Agora? No meio de tudo isso – casar? No meio da fuligem preta, de tijolos pretos... Olhe pra mim... Veja em que estado estou! Primeiro, faça de mim uma mulher: me dê flores, flerte comigo, diga palavras bonitas. Eu quero tanto isso! Esperei tanto! Por pouco não bati nele... Queria bater... Uma de suas bochechas estava queimada, vermelha, e eu vi que ele tinha entendido tudo: desciam lágrimas por essa bochecha. Pelas cicatrizes ainda recentes... E eu mesma não acreditei que estava dizendo: ‘Sim, eu me caso com você’. “Desculpe... Não posso...”

**Eu a entendi. Mas isso também é uma página ou meia do futuro livro** (ALESKIÉVITCH, 2016, p. 16).

“Escuto quando elas falam... Escuto quando estão caladas... Tanto as palavras quanto o silêncio são textos para mim” (ALESKIÉVITCH, 2016, p. 24).

#### 4.2 Eliane Brum e a escuta como movimento

Também Eliane Brum fez importantes elaborações sobre a escuta e a escuta jornalística ao longo de sua trajetória como repórter. Em seu trabalho mais recente, *Banzeiro Òkòtó*, ela afirma, por exemplo, que escuta é “a **principal ferramenta** de um jornalista” (BRUM, 2021, p. 60, grifo nosso). Tal afirmação categórica é de uma autora que há anos vem se apresentando aos leitores como “escutadeira”, termo com que uma psicanalista se referiu a ela em uma mesa de autógrafos. “Considero a melhor definição do **meu movimento de escuta** como repórter”, disse Brum (2021, p. 61, grifo nosso), que foi aos poucos trazendo essa imagem no interior de suas obras, em posfácios e comentários — obras cujos títulos evidenciam a dimensão visual de seu trabalho, como *A vida que ninguém vê* (2006) e *O Olho da rua* (2008). Neste breve ensaio, me interessei por desdobrar as ideias de escuta como movimento e como ferramenta.

*A vida que ninguém vê* é o segundo livro de Eliane Brum, publicado em 2006 com textos que antes saíram em *Zero Hora*. É rico em metáforas que exploram a visualidade no jornalismo desde a capa. Nela vemos uma imagem embaçada, que parece ser a de uma multidão em uma cidade; e, destacado em um pequeno quadro, com nitidez um pouco melhor, podemos distinguir uma pessoa. Esse recurso é repetido nas páginas que antecedem cada texto, e é por meio deles que a obra sugere ao leitor observador tanto aquilo que está pouco visível quanto o caminho para enxergar um pouco melhor — um pouco melhor pelos fragmentos recortados, um pouco melhor a cada texto, em que ela enfoca a história de uma pessoa midiaticamente desconhecida.

Outras metáforas visuais perpassam todo o posfácio deste *A vida que ninguém vê*, intitulado *O olhar insubordinado*. Dedicadas às histórias de pessoas comuns de Porto Alegre, sem notoriedade midiática, as crônicas-reportagem que compõem esse livro buscavam “estimular um olhar que rompesse com o vício e o automatismo de se enxergar apenas a imagem dada, o que era do senso comum, o que fazia com que se acreditasse que a minha, a sua vida fossem bestas” — nos termos da própria autora (BRUM, 2006, p. 187). A ideia aqui, reforçada em outros textos de Eliane Brum, é a de valorização das vidas anônimas, “como se cada Zé fosse um Ulisses, não por favor ou exercício de escrita, mas porque cada Zé é um Ulisses. E cada pequena vida uma *Odisséia*” (BRUM, 2006, p. 187).

É nesse mesmo trabalho que se insere também um princípio de reflexão sobre a escuta, que, conforme a autora, serviria para tratar a verborragia de nosso tempo, de que o “jornalismo, em parte, tem sido vítima e cúmplice” (BRUM, 2006, p. 191). No diagnóstico de Brum, o jornalista, “compilador de monólogos”, “aplicador de aspas em série”, precisaria interromper esses vícios para perceber o mais além das palavras que a vida contém. “O dito é, muitas vezes, tão importante quanto o não-dito, o que o entrevistado deixa de dizer, o que omite. É preciso calar para ser capaz de **escutar o silêncio**” (BRUM, 2006, p. 191, grifo nosso).

Já em *O olho da rua*, coletânea com 10 textos publicados em *Época* entre 2000 e 2008, Brum deu seguimento a essa reflexão, em comentário sobre a reportagem *A floresta das parteiras*, na qual acompanhou mulheres grávidas e aquelas que auxiliaram os nascimentos de suas crianças, chamadas em um rincão do Amapá de pegadoras. Para a autora, esta reportagem, ainda que problemática em alguns aspectos, era positivamente considerada, pois nela havia realizado algo caro a si: o respeito à linguagem de suas fontes. Conforme Brum, “o que as pessoas falam, como dizem o que têm a dizer, que palavras escolhem, que entonação dão ao que falam e em que momentos se calam revelam tanto ou mais delas quanto o conteúdo do que dizem. Escutar é mais do que ouvir”, diz Brum (2017, p. 35). E segue:

**Escutar abarca a apreensão do ritmo, do tom, da espessura das palavras. Escutar é entender tanto o que é dito quanto o que não é dito. Escutar é compreender que o silêncio também fala — ou compreender que as pessoas continuam dizendo quando param de falar. Escutar é também não interromper as pessoas quando elas não falam na velocidade que a gente gostaria ou com a clareza que a gente desejaria e, principalmente, quando elas não dizem o que a gente pensava que diriam.** Escutar é não induzir as pessoas a dizer o que gostaríamos que dissessem. A reportagem sempre fica melhor quando somos surpreendidos, quando ouvimos algo que não planejávamos. É pela escuta que vem o novo (BRUM, 2017, p. 36, grifo nosso).

A ideia de uma escuta em que a subjetividade de quem ouve se regula a fim de não atravessar o modo próprio como cada pessoa enuncia sua voz é algo que Brum valoriza desde cedo, conforme indicou em *Meus desacontecimentos*, espécie de autobiografia ou história de sua vida com as palavras, na qual a autora afirma: “Desde pequena, sou capaz de permanecer horas só escutando, sem a necessidade de falar de mim mesma” (BRUM, 2017, p. 32). Em uma entrevista concedida ao quadrinista Pablito Aguiar, chamada *Almoço*, ela retoma a questão quando diz: “Eu realmente escuto. Sou capaz de escutar qualquer pessoa, por mais atroz que seja o que ela tenha feito. Tem uma chave dentro de mim, que na hora que eu to trabalhando, ligo e escuto sem julgar” (Brum in Aguiar, 2022, p. 28). Além de ressaltar esse aspecto receptivo de sua escuta, no posfácio de *O olho da rua* a autora escreve que

**Escutar, portanto, é esperar o tempo de cada um** — para falar e também para silenciar. Como repórter (e como gente), eu **sempre achei que mais importante do que saber perguntar é saber escutar a resposta. Quando é possível, nem mesmo faço a primeira pergunta.** Acho que a primeira pergunta fala mais de mim do que a pessoa que quero alcançar e ainda não sei quem é. A primeira pergunta também dá pistas ao entrevistado de um suposto desejo do repórter. A primeira pergunta é uma forma de controle. E, para ser boa repórter, eu preciso abrir mão do controle. Assim, **sempre que possível, eu apenas digo: “Me conta...”.** E é **surpreendente por onde as pessoas começam a contar uma história.** Se eu tivesse fincado um ponto de interrogação gigante ali, em vez de reticências abertas e acolhedoras, jamais saberia de algo essencial daquela realidade (BRUM, 2017, p. 36, grifo nosso).

Até aqui as reflexões de Brum sobre escuta fazem coro a entendimentos que, como já vimos, aparecem em outros campos disciplinares como, por exemplo, o da psicanálise, segundo o qual todo o corpo pode se tornar um órgão de escuta (DUNKER; THEBAS, 2021), e o da filosofia, segundo o qual escuta teria a ver com entendimento (NANCY, 2014). No posfácio à segunda edição de *O olho da rua*, porém, parece-me que a autora traz um novo aporte para abordar o tema da escuta quando escreve que o “movimento da reportagem implica desabitarse de si para habitar o outro, o mundo que é o outro” (BRUM, 2008, p. 364) e que “só nos tornamos capazes de completá-lo pela escuta, essa que se faz com todos os sentidos (...)”

(BRUM, 2008, p. 364). A ideia de escuta relacionada a movimento irá aparecer de modo mais nuançado em *Banzeiro Òkòtó*, livro de 2021, e me parece ser uma elaboração intrinsecamente ligada a processos pessoais vividos pela repórter. Como observou Serelle,

no campo complexo em que a vida de Brum é narrada – principalmente, autonarrada –, podemos considerar que a imagem dela constitui-se intertextualmente, a partir de suas reportagens, os paratextos das reportagens, as crônicas, as entrevistas concedidas a programas televisivos e que reiteram, quase sempre, passagens de seus livros e de outras entrevistas, como se essas fossem, em alguma medida, a dramaturgia do “eu” constantemente encenada. Quando interagimos com esse espaço biográfico, retornamos aos relatos, persuadidos por essa personagem emersa no entrecruzamento desses textos (SERELLE, 2017, p. 20).

Para desdobrar a ideia de escuta como movimento, que Brum primeiro apresentou em *O olho da rua* e que irá retomar em *Banzeiro Òkòtó*, este é um gesto de leitura que também realizo, isto é: eu a leio influenciado por suas alegações, ainda que também tente perceber algo além delas.

Em *Banzeiro Òkòtó*, Brum “avança em direção a uma narrativa ainda mais afetiva e abertamente posicionada em diálogo com o ativismo — palavra positiva, segundo a autora, coberta de sentidos pejorativos por confrontar determinada noção de objetividade” (SERELLE, 2024, p. 34). Em seus próprios termos: “A destruição da Amazônia tornou-se para mim uma questão pessoal, passei a compreender a corrosão da floresta como a corrosão do meu próprio corpo (...). Este livro, em mais de um sentido, carrega o desejo de tornar a Amazônia uma questão pessoal para quem o lê” (BRUM, 2021, p. 49).

Livro que tem forte apelo ecológico, nele a autora aborda questões climáticas, ambientais, sociais, políticas, econômicas, históricas e além, a partir de Altamira, município paraense atravessado pela construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte. A autora entende que lá se “radicaliza o que acontece em outras regiões do Brasil e do mundo globalizado. (...) [Altamira é] uma espécie de batedora que, por sua crueza, expõe com brutal despudor o que em outros lugares ainda está parcialmente oculto ou em processo” (BRUM, 2021, p. 62) — a emergência climática como se manifesta lá pode alcançar a todos nós. Em seu entendimento

A Amazônia é hoje a fronteira onde é travado o embate contemporâneo entre as forças de destruição (representadas pelas elites extrativistas, econômicas, políticas e também intelectuais; pelos religiosos e suas igrejas, evangélicas neopentecostais na liderança; pelas grandes corporações transnacionais e pelos bilionários e super milionários ligados a elas) e as forças de resistência encarnadas pelos povos indígenas e pelas comunidades tradicionais da floresta, como quilombolas e beiradeiros (BRUM, 2021, p. 27).

Brum reivindica que Altamira e sua região sejam reconhecidas como centro do mundo, pois da perspectiva climática — a que ela considera a mais urgente em nosso tempo — ali estaria a importância maior. Maior que a de cidades que o capital costuma indicar como seus centros. “Amazônia Centro do Mundo é um conceito - e é um movimento. Quando eu e outros afirmamos a centralidade da Amazônia não estamos tentando fazer um jogo de palavras ou um apelo retórico, mas demandando um deslocamento real - ou exigindo o reconhecimento daquilo que é, mas é tratado como se não fosse” (BRUM, 2021, p. 337).

Território em que “as distâncias são enormes, difíceis” (BRUM, 2017, p. 34), “quatro dias na Amazônia são um nada” (BRUM, 2017, p. 34), diz a autora, que começou a incursionar pela região cerca de duas décadas atrás, para reportagens pontuais. Com os anos, compreendeu que não poderia falar da região e de suas complexidades à distância, como fizera até então, e mudou-se para lá — movimento de aproximação que busca incentivar não só entre jornalistas, mas também entre ativistas climáticos e até psicanalistas, como veremos. Aqui, a ideia de escuta como movimento apresenta, portanto, uma camada bastante literal: é preciso estar perto para escutar melhor as vozes que se enunciam ali (e não somente através da voz, mas de toda a potência comunicativa de seres humanos e mais que humanos).

Além da dimensão mais literal da escuta como um movimento, Brum trata em *Banzeiro Òkòtó* da escuta como um movimento de caráter mais subjetivo — um que a leva momentaneamente a se desidentificar de si para identificar-se com as palavras de outras pessoas. Diz ela: “Antes de alcançar uma outra pessoa, busco me esvaziar de mim — minha visão de mundo, minhas crenças, meus preconceitos. É obvio que esse esvaziamento não é completo, porque é impossível abandonar um corpo cultural inteiro. Mas o movimento é fundamental” (BRUM, 2021, p. 60). E segue:

É o que me faz permitir que a narrativa de outre ocupe o meu corpo como narrativa de outre, e não a narrativa de outre distorcida por aquilo que minhas crenças ou meus preconceitos não me permitem escutar. Se não é assim, não alcanço essa outra experiência de existir.

**Ao escutar ‘empresto’ meu corpo para as palavras de outre. É uma experiência que se assemelha a uma possessão, mas não é. Meu corpo, eu, é um mediador ativo da outra voz. É evidente que, ao tornar essa voz palavra escrita por mim, a mediação delicada estará presente. É a narrativa de outre, a experiência de outre, as palavras de outre depois de atravessar o meu corpo. Mas o meu corpo não é um vazio absoluto pelo qual a narrativa de outre passa sem ser alterada pela experiência de passar por mim.**

Não tenho a pretensão de ser um invólucro desocupado, sei bem o quanto isso é falso. **O movimento de me esvaziar de mim para alcançar uma outra pessoa e me deixar habitar pelas palavras produzidas por essa outra experiência de existir, e só então empreender o caminho de volta, exige um grande esforço para se completar tanto na partida quanto no retorno** (BRUM, 2021, p.61, grifo nosso).

Brum trata do poder das histórias contadas em pelo menos duas dimensões: em uma, elas iluminam a vida das pessoas, como observa que acontecia com empregadas domésticas duras que trabalharam na casa de sua infância; em *Meus desacontecimentos* recorda que, ouvindo rádio, “o rosto fechado da empregada se abria enquanto escutava as (des)aventuras de personagens que, para ela, eram mais reais do que eu. Não posso dizer que compreendia o que se passava, mas entendia o suficiente para registrar que algo de extraordinário acontecia com as pessoas quando elas ouviam histórias” (BRUM, 2017, p. 25). E, em outra dimensão, as histórias seriam necessárias para a busca por direitos para diversas populações negligenciadas ou frontalmente atacadas. “A verdade dessas populações, seu testemunho, só era escutada quando convertida em letra” (BRUM, 2017, p. 366), escreveu no posfácio de *O olho da rua*. “para viver, contar é preciso” (BRUM).

Pois com a consciência do poder das histórias contadas, como dizia, Brum também é reconhece sua condição privilegiada para participar do circuito de quem as conta e é escutado. Branca, sulista, classe média, cultivada; Brum sabe que a condição que lhe foi atribuída garante privilégios para si tanto quanto gera prejuízos para outras pessoas. “É duro reconhecer e sentir nos ossos, a cada dia, que existo violentamente. Não posso escolher o contrário, porque essa é a condição dada a mim neste momento histórico. Mas há algo que eu posso escolher, que é lutar para que meus netos possam viver num país em que um branco não exista violentamente apenas por ser branco. E **para isso eu preciso escutar**. E, principalmente, perder privilégios” (BRUM, 2021, p. 18, grifo nosso).

Às vezes, os privilégios mais difíceis de perder são os mais sutis, assim como os mais subjetivos. Por séculos os brancos falaram praticamente sozinhos, inclusive sobre o que é cultura e sobre o que é pertencimento. Os brancos falaram praticamente sozinhos até sobre o lugar do negro (BRUM, 2021, p. 19).

Em *Banzeiro Òkòtó*, Brum se coloca ao lado de povos indígenas, ribeirinhos e demais habitantes da floresta, sabendo que “isso não é suficiente para me absolver da condição de napë, inimiga” (BRUM, 2021, p. 19), pois no ato mesmo de utilizar a palavra escrita para lhes auxiliar na garantia de direitos e para iluminar outras vidas a partir de suas histórias, sabe que comete violências simbólicas. Aqui há uma contradição, que ela aborda por meio da análise de como a palavra escrita, seu instrumento, tanto tira direitos daqueles que chama povos-floresta quanto se torna o instrumento por meio do qual ela pode auxiliá-los, povos de tradição predominantemente oral.

A escrita no Brasil é essa que escreve para deixar de fora — e escreve para expulsar. Essa escrita apaga enquanto escreve, apaga os que não quer que existam. Essa escrita é também a dos poderes do direito e da medicina, que estupram os ouvidos para manter os muros, forjando uma língua cujo código só os iniciados conhecem, mas que impacta todas as vidas.

Como então eu, que fiz da escrita meu ser meu estar no mundo, uso esse instrumento violento para denunciar a violência? Ao fazê-lo não estou também eu legitimando a supremacia de uma narrativa sobre a outra e, assim, consumando um ato violento?

Silenciei horrorizada.

Aprendi como repórter que só podemos andar pelo mundo carregando nossas contradições. Tentar contorná-las em geral significa produzir mais apagamentos. Otávio das Chagas me ensinou que devo seguir com meu gesto de escrever, mas sem negar a violência desse gesto (BRUM, 2021, p. 89).

Assumindo tal contradição, portanto, a ideia alegada parece ser a de que por meio de sua reportagem (e dos processos de escuta que a promovem), movimentos se realizam: as palavras de pessoas de tradição predominantemente oral passam a habitar páginas e contextos em que a tradição escrita está relacionada à distribuição do poder; é assim que vozes de pessoas apontadas por Brum como “os invisíveis, os sem-voz, os esquecidos, os proscritos, os não contados” (BRUM, 2017, p. 97), passariam a habitar momentaneamente seu corpo (que também chama, em diversas passagens, de *corpo de palavras*, referindo-se à vida simbólica que constrói através de sua escrita).

Com as vozes acolhidas por um corpo mais reconhecido social e simbolicamente, as pessoas que escuta poderiam “descobrir-se habitantes do território das possibilidades e viver conforme seus próprios mistérios” (BRUM, 2017, p. 97). Escuta como movimento parece ter a ver com o movimento de condições sociais no Brasil. “Quando me refiro a escutar aqueles que sempre foram tratados como subalternos, não é apenas abrir os ouvidos, mas dividir o poder”, diz (BRUM, 2021, p. 99).

Por fim, cabe ainda notar que a ideia de movimento tem lugar no título de seu trabalho. Banzeiro, ela explica, é “como o povo do Xingu chama o território de brabeza do rio. É onde com sorte se pode passar, com azar não” (BRUM, 2021, p. 9). Banzeiro é também como a autora chama uma série de atravessamentos que, desde sua mudança para Altamira, vêm transformando seu modo de viver. “Desde que me mudei para a Amazônia, em agosto de 2017, o banzeiro se mudou do rio para dentro de mim” (BRUM, 2019, p. 9). Òkòtò, por sua vez, é palavra iorubá que, conforme a autora declara, tomou conta de sua “percepção sobre o movimento” (BRUM, 2019, p. 9). Ligada a Exu, como uma manifestação de suas qualidades, Òkòtò remete à forma de um caracol, espiralando de uma pequena base com o chão para o amplo infinito. Gosto de imaginar que assim também é o movimento que Brum quer dar às vozes menos escutadas e que se põe a escutar.

### 4.2.1 Escuta como ferramenta

*Exemplar* deste movimento é o encontro que a autora relata entre ela e um beiradeiro chamado João da Silva. Beiradeiro é termo que designa um povo que tem seu modo de vida estreitamente ligado a um rio. E João, beiradeiro, teve seu modo de vida inviabilizado, uma vez foi removido de seu lar, às margens do rio Xingu, para a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte. “Nenhum dos beiradeiros que conheci me doeu mais que João da Silva. Quando o encontrei, em 2015, ele já tinha tentado matar e agora queria morrer”, escreve Brum (2021, p. 117). Após a expulsão de casa, João sofreu um AVC, que o tornou um homem calado, a despeito de seu muito o que dizer.

Para dimensionar a expulsão de sua casa e o fim do modo de vida ribeirinho na vida de João, Brum o descreveu como um trabalhador de percurso errante, que fez de um tudo em muitos lugares, trabalhador migrante que só em uma ilha do Xingu acreditou que se assentava. “Logo ao chegar, João compreendeu que ali, entre a floresta e o rio, o possuído era ele. João havia chegado porque chegar é pertencer. E acreditava ter chegado para sempre” (BRUM, 2021, p. 259). O fim compulsório dessa difícil conquista pessoal, porém, o transformou em um homem convulso, sem palavras, e “o primeiro a escolher o autoextermínio” (BRUM, 2021, p. 260) — considerou queimar o próprio corpo na ilha em que viveu, para com isso voltar os olhos do mundo em cuidado junto aos outros desabrigados, sobreviventes.

Em torno de nós Altamira rugia, e o sol fazia estalar a madeira da não casa. João não teve tempo de tecer a rede em torno de si como nós fazemos no luto de alguém essencial que perdemos. Em vez disso, seu cérebro colapsou e por isso ele seguia preso no horror.

Algumas semanas antes ele havia sido chamado a “negociar” com a Norte Energia. Não há negociação quando você é expulso de sua casa, não há negociação quando botam fogo na sua casa, não há negociação quando afogam a sua ilha. Mas essa era mais uma daquelas palavras do léxico dos assassinos sem sangue que vai formando o maior dicionário do mundo em todas as línguas.

João sabia que o transformavam em pobre. E João sabia exatamente o que era ser pobre. Ele era um beiradeiro recente, que viera escalando o mapa do Brasil de obra em obra, inclusive de obra em hidrelétrica, até se assentar na ilha com Raimunda para se florestar. E então, mais uma vez, foi expulso. Depois da ilha não há mais para onde ir, porque a ilha é o último reduto. E João sabia o que era a fome, que deixara nele uma larga cicatriz.

João entrou no escritório da empresa decidido a matar o preposto da Norte Energia S. A. Como me explicou, ele sacrificaria a sua vida mas salvaria a de todas as outras pessoas arrancadas, ao chamar a atenção do Brasil e do mundo para o seu gesto de desespero. João, porém, não é assassino. Toda a violência que faziam com ele, contra ele e contra a floresta, não virou ato em sua defesa. Em vez disso, seu corpo travou, sua voz emudeceu, e ele foi carregado para fora do que chamavam escritório mas era cadafalso. Para não matar um outro, João quase se matou. Mais tarde, saberíamos que tivera um AVC.

Quando encontrei aquele homem convulso — que Raimunda [sua esposa] chamava de morto-vivo, o homem de quem o AVC travou as pernas, lançando-o à lucidez impossível —, João ainda tinha um plano. Ele não aceitaria terminar sua vida como pobre. Tentava convencer a família a se imolarem todos na ilha queimada, para chamar a atenção do mundo. João precisava desesperadamente ser escutado, a ponto de estar, mais uma vez, disposto a morrer. Raimunda então escondeu a canoa e passou a vigiar todos os passos do morto que, para viver, precisava morrer. Um ano mais tarde, em 2016, dias antes de Belo Monte ser inaugurada pela então presidenta Dilma Rousseff, João teve um segundo AVC. E mais uma vez nem morreu nem perdeu a lucidez (BRUM, 2021, p. 122).

As dificuldades da lida com as linguagens para dar conta de expressar o que se experimenta no mundo são tema recorrente para Brum, e também nesse livro as reflexões a respeito disso se adensam. “Eu conto histórias de vidas barradas porque não entendo o rio. Minhas reportagens nascem dessa impossibilidade de alcançar a linguagem do Xingu”, escreve a autora (BRUM, 2021, p. 84), que na sequência reconhece: “não há linguagem para mim. Então eu escuto as pessoas humanas, aqueles que compartilham as mesmas cordas vocais que eu” (BRUM, 2021, p. 84). É desse modo que o encontro com João — o que tem história, mas se apresentava calado e ameaçava calar para sempre — me parece tocar a escutadeira Eliane Brum em um ponto mais pessoal — aquele que mais lhe doeu, como vimos. Um dia, porém, João falou.

De repente irrompeu um homem. Sem camisa, com uns olhos tomados de azul - e de ira. Era João. E ele queria falar. João agora não era mais um silêncio atordoante. João era voz e era palavra. E João não falou pouco. João falou muito. Primeiro em pé, apontando para lugar nenhum. Depois sentado, com os olhos fincados em nós. João disse, e disse bem alto, e disse sem permitir barramentos: “Perdi a ponta da meada. Tou dentro dessa casa hoje, mas, de fato, tou fora, eu não tenho casa. Eu não tenho casa. Entendeu? Eu tou fora. Me perco. Não sei onde tou. Perdi o rumo de tudo.” E João seguiu: “Quando eu perdi a ilha, eu perdia minha vida. Eu perdi a linha. Parou ali, entendeu? Daqui pra frente eu só vejo escuridão na minha vista. Eu não vejo mais aquele mundo limpo. Eu só vejo escuridão. Fico aqui, olhando pro mundo, procurando a mim mesmo. Quem sabe me responder essa procura? Ninguém”. “O buraco na minha vida, o buraco na minha vida...” (BRUM, 2021, p. 261).

Em entrevista imediatamente posterior a seu encontro com João, Brum diz ter “quebrado o protocolo” e compartilhado com sua nova fonte aquilo que ouvia e sentia a respeito dele. “Sinto que o que sei fazer não é suficiente. Pessoas como o seu João estão traumatizadas. Elas estão barradas também, como o rio Xingu. E precisam de um tipo de ajuda que não encontram aqui. O horror é tão grande que é preciso inventar um outro jeito de fazer o que a gente sabe. É preciso criar coisas que não existem” (BRUM, 2021, p. 262). Aqui começa a se desdobrar a ideia de escuta como ferramenta.

Quando escutei João, eu já havia escutado várias pessoas atingidas por Belo Monte. E essas pessoas me impulsionam de diferentes maneiras a seguir contando essa história. Mas a potência da palavra de João atingiu camadas desconhecidas em mim. Saí daquela casa, que para ele não era uma casa, desterritorializada também. E, somando minha escuta com a escuta de Maíra, percebi que contar a história de João e de Raimunda, como eu faria e fiz em três línguas diferentes, seria importante de diversas maneiras, mas não seria suficiente para que João atravessasse a escuridão. Eu sabia que João não era o único a viver no escuro depois de Belo Monte, expatriado de seu próprio país no próprio país, dentro e fora ao mesmo tempo (BRUM, 2021, p. 261).

A ideia de escuta que começa a emergir das elaborações de Brum inverte aquela primeira com que eu lia a frase oswaldiana: escuta não é um processo passivo, aqui, ou o lugar do subalterno, como a perceberam criticamente Dunker e Thebas. Ela é marcada, simultaneamente, por insuficiência, pois não se conclui naquilo que se ouve, e por necessidade de ir além, visando algo que está para lá da história contada; isto é: a possibilidade mesma de transformá-la. Aqui, escuta é movimento e também ferramenta que opera na construção daquilo que não há, ainda.

Nesse momento, começava a tessitura da escuta: João falou, Maíra e eu escutamos. Agora a voz continua sendo dele, mas atravessava nossos corpos para ecoar mais longe do que a sala da casa que não era casa. A força dessa voz me impeliu a transgredir e atravessar as fronteiras do território circunscrito, que é o jornalismo, para inventar algo que não existia e que jamais poderia ser inventado com uma voz só. Havia de ser como rede tecida voz a voz (BRUM, 2021, p. 262).

Escuta, **ferramenta** com que se inventa solução para aquilo que se apresenta irresoluto. Como em muitos trabalhos jornalísticos, essa escuta parte de uma voz ouvida por um repórter e se materializa em um produto — a matéria, reportagem, etc. Mas à diferença de tantos trabalhos jornalísticos, vai além, e efetivamente **move** ações que visem a transformar o cenário em que a palavra da fonte foi primeiro ouvida. Nesse caso, uma das ações “tecida voz a voz” ganhou o nome de Clínica do Cuidado, que envolveu psicólogos e outros profissionais na escuta terapêutica dos desabrigados por Belo Monte.

Com a palavra de João se dizendo dentro de mim repetidamente, **voltei para São Paulo e comecei a bater na porta de psicanalistas e de pessoas que trabalhavam com o que se chama de clínica do testemunho**. Escrevi e-mails para várias pessoas que eu admirava. Algumas eu conhecia pessoalmente. Outras só conhecia por ler seus livros. Várias me escutaram. **Eu contava do que vi e escutei e depois dizia: “Tem de tudo hoje em Altamira, por conta da resistência a Belo Monte. Muito menos do que deveria, mas tem. Tem advogado, tem documentarista, tem jornalista como eu... O que não tem é psicólogo, gente que cuida da saúde mental. Então, a minha pergunta pra vocês é: por que vocês não estão lá? (...)”**. (...) A Ilana [Katz, psicanalista] escutou. E a voz também a atravessou. Ela contou então para outro psicanalista, Christian Dunker. E o Christian escutou. A Ilana contou

para os psicólogos Cássia Pereira e André Nader, e **eles escutaram. E essa escuta, como movimento que a escuta é, promoveu movências** (BRUM, 2021, p. 263).

Provocados por Eliane Brum, Dunker e Katz estiveram em Altamira no ano de 2016 para conhecerem o cenário e pensarem sobre uma intervenção clínica que coubesse ali. No retorno ao Sudeste, apresentaram *Psicanálise em Situação de Vulnerabilidade Social: o Caso Belo Monte*, por meio da Universidade de São Paulo. “Assistir ao curso, de corpo encarnado ou pela internet, era a condição para participar da seleção de voluntários que iriam para Altamira realizar a Clínica de Cuidado em 2017” (BRUM, 2021, p. 265). Além disso, os inscritos passaram ainda por uma análise de currículos e os selecionados por uma entrevista. “Por fim, a equipe participou de um segundo curso preparatório para a intervenção em janeiro. Em resumo: não era fácil ser selecionado para trabalhar por quinze dias em Altamira sem ganhar um centavo”, diz Brum (2021, p. 265). Onze profissionais se somaram à equipe por meio desse processo. “Nos tornamos um poema, como na quadrilha de Carlos Drummond de Andrade. João que amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria... Apenas trocamos o verbo “amar” pelo verbo “escutar”. Sem jamais esquecer que escutar também é uma forma de amor”, escreveu (BRUM, 2021, p. 265).

A oportunidade de uma escuta psicanalítica num território em que essa experiência era inédita para a maioria, oferecida a pessoas que nunca haviam sido escutadas dessa maneira, revelou-se de uma tremenda potência. Logo na primeira semana, visitamos Maria Francineide Ferreira dos Santos, uma ribeirinha evangélica que se tornou liderança durante o processo de expulsão por Belo Monte, para que ela nos indicasse pessoas que poderiam precisar de atendimento. **Esses encontros, eu acompanhava; os atendimentos, obviamente não. Ao serem atendidas, as pessoas se convertiam em pacientes** (BRUM, 2021, p. 269, grifo nosso).

Brum (2021, p. 61), que conta ser frequentemente surpreendida por confissões de estranhos que a “abordam, sob o pretexto de discutir o preço da batata e, na segunda frase, estão desabafando algo íntimo”, diz também que as pessoas costumam lhe “contar o que contam para poucos, às vezes para ninguém” (BRUM, 2021, p. 61). E assim aponta para a grande semelhança da escuta que oferece, jornalística, com a escuta terapêutica. A diferença, porém, conforme uma ribeirinha lhe indicou, não está na entrada do que é dito, mas na saída, nos destinos diversos que repórter e terapeuta podem encaminhar.

Perto do fim da viagem com a Clínica do Cuidado, lá no beiradão do Xingu, uma ribeirinha me puxou para a sombra de uma árvore. Ela queria me contar sua história. **Eu tinha muito medo de que as pessoas pudessem confundir os lugares, o meu, de repórter, e o dos psicólogos/psicanalistas. Mas entenderam talvez melhor que nós mesmos. Eu sou a escritora que escuto a vida deles há anos para ajudar a abrir portas no mundo de fora. E os psicólogos, como disse Francineide, escutam**

**a vida deles para ajudar a abrir portas no mundo de dentro** (BRUM, 2021, p. 269, grifo nosso).

A experiência da Clínica do Cuidado está contada também em documentário dirigido por Brum, com foco em depoimentos da equipe de terapeutas que foi ao Xingu. É belíssimo! Numa fala de Ilana Katz, podemos ouvir a história de uma mulher que insistentemente se desculpava por não ter comida suficiente para oferecer aos visitantes, mas que um dia chamou a psicanalista para conversar sobre outro tema, porque “não é que ela não estava com fome, não é que aquilo não era importante, mas aquilo não era toda a vida dela”. *Eu +1: uma jornada no Xingu*, também pode ser visto no *YouTube*<sup>34</sup>.

O título do documentário, bem como do capítulo que arremata a história da Clínica do Cuidado em *Banzeiro Òkótó* são emprestados do depoimento do ribeirinho Elio Alves, para quem a manifestação solitária de uma voz age pouco sobre realidades opressivas, mas se há alguém que some a ela, então uma possibilidade de transformação se desenha. “A formulação político-poética eu +1 + tornou-se a equação da resistência em movimentos Brasil afora nos anos que se seguiram”, escreve Brum (2021, p. 271).

A experiência da Clínica do Cuidado invocou o poder da **escuta como ato político de resistência. Não apenas a escuta psicanalítica, não apenas a escuta da reportagem, mas a escuta que atravessa campos de saber e também corpos.** A voz vai passando de um corpo a outro. Por deixar marcas nessa passagem, ganha o nome de transmissão. **O que começa com a palavra de João da Silva terminará com uma sinfonia de vozes.**

Ao romper a barragem que o silenciou, ao falar, João transgrediu. João não matou, João não morreu. **Ao falar e ser escutado, João começou a tecer um movimento de vida.** Em vez de carta perdida, extraviada antes de chegar ao destino, a palavra de João se converteu em carta que alcançou seu destinatário.

**Aprendi nesse fazer que não precisamos de sacrifício, precisamos de escuta** (BRUM, 2021, p. 270, grifos nossos).

As ideias de escuta como movimento e como ferramenta, enfim, me parecem ter aspectos complementares entre si: em um ato buscando levar palavras deslegitimadas a um circuito em que elas possam ser reconhecidas; em outro, buscando criar ambientes para que as palavras de pessoas fragilizadas possam ser escutadas, o que às vezes demanda mais do que apenas a disponibilidade da escuta jornalística. Naquilo que propõem de novidade em relação às ideias de escuta trabalhadas até aqui, me parece que escuta como movimento e escuta como ferramenta se prestam a chamar atenção para o fato de que a escuta entre pares é importante, mas há casos em que não é suficiente, e é preciso fazer dela algo de caráter mais coletivo.

<sup>34</sup> Disponível em <[https://youtu.be/IG\\_DdW4znCE?si=-s3rJy5Mcm4NAjZ0](https://youtu.be/IG_DdW4znCE?si=-s3rJy5Mcm4NAjZ0)>

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

N’*O oráculo da noite*, livro em que o neurocientista escritor Sidarta Ribeiro aborda “a história e a ciência do sonho”, há uma passagem em que ele trata das perturbações produzidas no interior de uma mente psicótica. “Ainda que delírios e alucinações possam envolver qualquer combinação de modalidades sensoriais, como visão, tato e até mesmo olfato e gustação, a quebra da fronteira acontece, sobretudo e crucialmente, no domínio da linguagem”, afirma (RIBEIRO, 2019, p. 160). “A ampla maioria dos sintomas psicóticos é auditiva, tipicamente na forma de vozes sarcásticas, derogatórias, acusatórias e ou imperativas, por vezes incessantes, que soam convincentemente “dentro da cabeça” e parecem completamente reais”, diz o pesquisador (RIBEIRO, 2019, p. 160). E completa:

O que confunde e assusta nessa situação é a sensação nítida de que as vozes são *de outras pessoas*, já que o diálogo interno é um fato da vida mental saudável, seja na forma de monólogo reflexivo, seja na evocação de frases feitas e expressões adequadas ao momento. Em concordância com Freud, o psicanalista francês Jacques Lacan observou que a base do diálogo mental interno são as vozes dos pais, primeiras e mais importantes expressões auditivas do mundo social, codificadas com tanta força que se reativam e reverberam por toda a vida, formando a base da norma social que se expressa como superego. De modo muito concreto, somos construídos verbalmente por nossos ancestrais diretos. Suas representações falam dentro de nós e mesmo por nós — persistem mesmo depois do desaparecimento de seus donos (Ribeiro, 2019, p. 160).

De uma perspectiva freud-lacanianana, portanto, há vozes que habitam o interior de um ser humano saudável — o que confirmo com base em minha experiência analítica, apenas seis meses mais antiga que meu percurso doutoral. Fui percebendo, ainda nesse tempo, que há em meu interior vozes com tons distintos, algumas das quais ganham mais facilmente sua expressão por meio de minhas linguagens verbal e não verbal, e outras que têm mais dificuldade para tanto... parte importante de meu trabalho enquanto analisando consiste em reconhecer essas vozes e tomar posição diante delas, isto é: me escutar. Tendo feito essa escuta com algumas de minhas vozes internas, aceito que ao longo dos próximos anos saberei ainda de outras, com seus tons particulares e demandas próprias, ainda que sejam completamente desconhecidas por mim agora.

Quando me preparava para a escrita desta tese, por exemplo, anotei em um diário o que posso apresentar como o registro de uma dessas vozes: escrevi que vislumbrava um tempo de dificuldades, que sentia medo “de lidar, **tão só**, nesse trabalho, com o desejo de articular um conteúdo autoral, que também seja sensível e qualificado, sobre a escuta no jornalismo”; era medo da loucura de falar sozinho, de ser voz isolada. Voz que informa expectativas produtivas,

mas também autocobranças, idealizações e inseguranças, eu diria que ela é estridente e que, por ser assim, tende a ser monopolista, atrapalhando a escuta de outras vozes, se impondo dessa maneira. Voz que fala intermitentemente para mim e que, neste último ano, se expressou de forma muito concreta na hesitação sobre este fazer, no adiamento destas palavras com que tento perscrutar a escuta no jornalismo e também meu modo próprio de escutar, como o percebi em algumas experiências recentes.

Ao modo de guardiões superzelosos, essa voz sugere que eu “fique em casa” e que não me aventure a fazer a via(lingua)gem<sup>35</sup> para os lugares de escuta, que são antes lugares comuns, pois todos podemos frequentar; que não me arrisque a dizer por meio de experiências profundamente pessoais da coisa tão pública que a escuta também é; que faça silêncio em vida sobre esse tema que comigo vem tentando falar, utilizando a linguagem sutil da curiosidade que me conduz a escutar aqui, ali e também mais pra lá, onde eu quer que eu possa e queira. Voz do medo, incômoda, eu a escuto, isto é: a percebo e tomo uma posição em relação a ela: cada vez mais distante à medida que escrevo.

Nesse **deslocamento**, dou oportunidade de escuta a outras vozes, e entre elas uma que prefiro, que soa mais tímida, quase sussurrando, mas confiante, e que me convida a passear no amplo terreiro do mundo em que estão a poesia, o teatro, a comunicação, reportagens e o sem fim de questões sobre a escuta que com este trabalho busquei encruzelhar; voz que me estimula a buscar alguma materialidade para expressar o processo etéreo que a escuta é, que me sugere experimentar e escrever sobre isto que se faz com o corpo inteiro. Ela se fez nítida para mim, por exemplo, num dia de 2023, pouco depois da banca de qualificação e na sequência de um almoço farto e bom em Alto do Moura, Caruaru, onde eu passeava. Depois de ter comido uma refeição cominhada e coentruada, encontrei um insuspeitado bom lugar para fazer a sesta: era uma pedrona, de uns dois metros de altura e bem larga, e, ainda que sombreada pela folhagem de uma árvore, estava gostosamente cálida. Subi, descalcei os sapatos; achei um lugar de silêncio, e ali essa voz sutil deixou em mim sua impressão forte. Tentei ecoá-la em cada linha que escrevi neste trabalho.

Alguns meses depois, em uma aula de abertura da linha de pesquisa em Pragmáticas da Imagem, no PPGCOM da UFMG, a capitã Pedrina de Lourdes, reconhecida mestre de saberes tradicionais, que lançava dois livros e um documentário a seu respeito, falou para um conjunto de alunos sobre a possibilidade de sempre contarmos com uma voz assim conselheira, e que podíamos treinar para reconhecê-la e atendê-la — a essa voz ela chamava de “intuição”. “E

---

<sup>35</sup> De um poema de Augusto de Campos.

como diferenciá-la da ansiedade?”, perguntou uma estudante. A voz da intuição é positiva, e nunca atormentadora, respondeu a capitã, indicando ainda que passear pelas muitas matas do nosso campus poderia ser útil como exercício para fazer ganhar familiaridade com essa voz. “— Pedrina!”, eu gostaria de ter dito: “Acho que as pedras também ajudam”.

Em *Rápido e Devagar*, livro do Nobel de Economia Daniel Kahneman sobre estes dois modos do funcionamento mental humano, ele afirma que “todo mundo realiza prodígios de perícia intuitiva (*intuitive expertise*) várias vezes ao dia. A maioria de nós detecta com perfeição o mais leve traço de raiva na primeira palavra de uma conversa telefônica, reconhece ao entrar numa sala que está sendo objeto da conversa e reage rapidamente a sinais súbitos de que o motorista no carro da faixa ao lado é perigoso” (KAHNEMAN, 2021, p. 20).

A psicologia da intuição precisa não envolve mágica alguma. Talvez a melhor declaração sucinta sobre ela seja a do grande Herbert Simon, que estudou mestres enxadristas e mostrou que após milhares de horas praticando eles passam a ver as peças no tabuleiro de modo diferente do resto de nós. Podemos sentir a falta de paciência de Simon com a mitificação da intuição especializada quando escreve: “A situação forneceu um indício; esse indício deu ao especialista acesso à informação armazenada em sua memória, e a informação fornece a resposta. A intuição não é nada mais, nada menos que reconhecimento”.

Não ficamos surpresos quando uma criança de 2 anos olha para um cão e diz “cachorro!” (ou “au-au”), porque estamos acostumados ao milagre de crianças aprendendo a reconhecer e dizer o nome das coisas. O argumento de Simon é que os milagres da intuição especializada têm esse mesmo caráter. Intuições válidas se desenvolvem quando os especialistas aprenderam a reconhecer elementos familiares em busca de uma nova situação e a agir de um modo que seja apropriado a isso. Bons julgamentos intuitivos vêm à mente com a mesma imediação de “cachorro!” (KAHNEMAN, 2021, p. 21).

Não estou certo sobre a natureza da intuição, mas me parece que a sugestão de Pedrina sobre andar pelas matas do campus para aguçar a percepção dessa voz e o entendimento de Kahneman segundo o qual há algo de “imediatos” em seu reconhecimento convergem com a experiência da pedra em Caruaru, pois em ambos os casos busca-se saber algo, mas não pelos habituais processos de racionalização e sim pelo reconhecimento de que todos os sentidos de um corpo são potentes orientadores do nosso ser-estar no mundo. Dizendo de outro modo, quando pus todo o corpo na pedra quente da sesta, eu não estava exatamente pensando conforme os processos racionais costumeiros, lógicos, como muitas vezes é o do estudo em sala de aula e o de escrever um texto acadêmico, mas informado por todo um corpo sensível em dinâmica fluida (nutrido pelo bom almoço, acalentado pelo calor da pedra e refrescado pela sombra da árvore), e escutando-o: isto é, tomando posição em relação às suas demandas, surgissem dos pés ou da cabeça.

Nesse instante de atenção dedicada às sensações e a como elas se processavam internamente escuto um marco pessoal para a pesquisa que se seguiu: na pedra da sesta ataram-se experiência pessoal e investigação acadêmica, corpo e pensamento produzido por ele — talvez tenha experimentado, enfim, aquilo a que Dunker, Thebas e Brum referem-se quando escrevem sobre “escutar com o corpo inteiro”.

Desse modo, fiz do tempo que se seguiu e dos modos como pude um laboratório em meu próprio corpo, e para onde quer que meus pés me levassem (literal ou metaforicamente), eu buscava observar como se iluminava aquele fenômeno que eu havia escolhido para estudar: a escuta. Foram livros diversos, conversas variadas, rodas de samba, viagens... Particularmente as rodas de samba me deixaram inspirado a pensar sobre a escuta: naquelas em que cantadores, ao centro, lançam versos inventivos para que o coro, às margens, repita algo como um refrão, fiquei pensando muito em quem escutava... e como...

Eu, na borda, escutava os versos que vinham do centro da roda: “ê, dindinha! é, dindinha! agulha puxa linha, dindinha! agulha puxa linha, dindinha!”<sup>36</sup>, escutava também as pessoas que estavam ao meu lado ou atrás de mim, sintonizadas ou não com o que vinha da roda. Percebi que algumas escutavam as conversas ao lado e tomavam posição junto delas, conversando sobre qualquer assunto, outras escutavam as mais distantes, do centro, e se punham junto a elas, cantando também: “é dindinha, agulha puxa a linha! agulha puxa a linha, dindinha!”. Ali, escutar também era se movimentar por muitos sentidos.

Experiências como essa descansam no meu corpo-laboratório de escuta, pulsando ideias que ainda não têm forma no texto escrito que agora vou encerrando. Assim, chego ao final desse percurso com uma sensação de princípio, ainda — exusíacamente inspirado. Gosto do que aprendi pelos lugares de escuta em que passei, gosto de muito do que pude escrever a partir deles. Foi bom lembrar os caminhos que tomei antes, como um aluno de graduação, um estudante de mestrado, um ouvinte curioso, para poder dizer, enfim, que aquilo que se ouve é o que há.

---

<sup>36</sup> Estes versos são cantados no Quilombo do Açude, na Serra do Cipós, e fazem parte do tradicional Candombe, festejo em homenagem a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Aqui há um vídeo em que o grupo de capoeira Angola de Ouro, de Belo Horizonte, os canta também: [https://www.youtube.com/watch?v=O1Eh\\_MmeUZk](https://www.youtube.com/watch?v=O1Eh_MmeUZk)

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Notas sobre o luto. São Paulo: Companhia das letras, 2021.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: Adorno, Theodor. Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGEE, James; EVANS, Walker. Elogiemos os homens ilustres. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AGUIAR, Pablito. Almoço: uma conversa com Eliane Brum. Porto Alegre: Arquipélago, 2022.
- ALEIXO, Ricardo. Milton Nascimento & o Clube da Encruza. Revista Marimbondo, Belo Horizonte, n. 6, 95 p., 2022.
- ALEIXO, Ricardo. Diário da encruza. Belo Horizonte-MG / Salvador-BA: organismo editora / lira – laboratório interartes ricardo aleixo, 2022.
- ALVIM, Chico. Francisco Alvim: 80 anos. São Paulo: Editora Quêlônio, 2018.
- ANTUNES, Elton; PINHEIRO, Carlos Henrique. Aproximações e distanciamentos: vítimas de catástrofes em Brumadinho: a engenharia de um crime e Tragédia em Mariana. Revista Lusófona de Estudos Culturais, v. 9, n. 2, p. 2011–227, 2022.
- BARRENTO, João. O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BEC, Louis; FLUSSER, Vilém. Vampyroteuthis infernalis. São Paulo: Annablume, 2011.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote (Paulo Roberto Pires org.). São Paulo: IMS, 2018.

BERGAMASCHI, Alessandra. I've got a secret: as performances televisivas de John Cage. Revista Rosa. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/ive-got-a-secret>. Acesso em: 26/11/2024.

BERNARDO, Gustavo. A dúvida de Flusser: filosofia e literatura. São Paulo: Globo, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. Nenhum mistério. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BRUM, Eliane. Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BRUM, Eliane. Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras. Porto Alegre: Arquipélago, 2017.

BUTLER, Judith. Vida precária: Os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CAMPOS, Augusto de. Viva Vaia: poesia (1949-1979). Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CASTRO, Gustavo de. O enigma Orides. São Paulo: Hedra, 2015.

DIDION, Joan. O ano do pensamento mágico. Duque de Caxias: HarperCollins Brasil, 2021.

DUNKER, Christian. Paixão da ignorância: a escuta entre psicanálise e educação. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

DUNKER, Christian; Thebas, Cláudio. O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

FLUSSER, Vilém. A dúvida. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTELA, Orides. Poesia Completa. São Paulo: Hedra, 2015.

KAHNEMAN, Daneil. Rápido e devagar: duas formas de pensar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MALCOLM, Janet. Imagens móveis: sobre fotografia e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

MALCOLM, Janet. O jornalista e o assassino. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTIN, Natassja. Escute as feras. São Paulo: Editora 34, 2021.

MARTINS, Leda Maria. [Entrevista concedida a] Pedro Kalil. Belo Horizonte, Relicário, 2022.

MARTINS, Leda Maria. A cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte; Mazza Edições, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Conversas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MITCHELL, Joseph. Up in the old hotel and other stories. Nova York: Vintage / Random House, 1993.

MORAES, Fabiana. A pauta é uma arma de combate: subjetividade, prática reflexiva e posicionamento para superar um jornalismo que desumaniza. Porto Alegre: Arquipélago, 2022.

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

NANCY, Jean Luc À escuta. Belo Horizonte: Chão da feira, 2014.

OLIVEIRA, Leandro. Falando de música: oito lições sobre música clássica. São Paulo: Todavia, 2020.

PAIVA, Fred Melo. Bandido Raça Pura. Porto Alegre: Arquipélago, 2014.

PASSÔ, Grace. Vaga Carne. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PINHEIRO, Carlos Henrique. ANGRISANO, Rafael. A natureza da alteridade e a mediação do outro em A garota do Zeitgeist, de Janet Malcolm. In: SERELLE, Marcio; SOARES, Rosana. (Org.). Mediações críticas: representações na cultura midiática. 1ed. São Paulo: ECA/USP, 2017, v. 1, p. 43-54.

RAGAZZI, Lucas; ROCHA, Murilo. Brumadinho: a engenharia de um crime. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2019.

RIBEIRO, Sidarta. O oráculo da noite: a história e ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, Guimarães. Os irmãos Dagobé. In: ROSA, Guimarães. Primeiras estórias. São Paulo: Global, 2019.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAFATLE, Vladimir. Introdução a Jacques Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SERELLE, Marcio. A personagem no jornalismo narrativo: empatia e ética. Mídia e Cotidiano, v. 14, p. 44-64, 2020.

SERELLE, Marcio. A reportagem autorreflexiva. Revista Famecos (ONLINE), v. 25, 2018.

SERELLE, Marcio. O outro e o mesmo nas reportagens de Eliane Brum. In: SERELLE, Marcio; SOARES, Rosana. (Org.). Mediações críticas: representações na cultura midiática. 1ed. São Paulo: ECA/USP, 2017, v. 1, p. 14-29.

SERELLE, Marcio. Narrativa e resistência em Banzeiro Òkòtò, de Eliane Brum. Estudos de jornalismo e mídia, v. 20, p.32-43, 2024.

SERELLE, Marcio; PINHEIRO, Carlos Henrique. Representações da vítima no jornalismo narrativo contemporâneo sobre catástrofes. Brazilian journalism research, v. 17, n. 2, p. 488–511, 2021.

SERRA, Cristina. Tragédia em Mariana: a história do maior desastre ambiental do Brasil. São Paulo: Editora Record, 2018

SORDI, Jaqueline. A ipê que serviu abrigo e amor na floresta amazônica – e um dia virou mesa em Nova York. Disponível em: <https://sumauma.com/por-um-mundo-mais-que-humano/>. Acesso em: 26/11/2024

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote (Paulo Roberto Pires org.). São Paulo: IMS, 2018.

SULLIVAN, John Jeremiah. Essai, essay, ensaio. In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote (Paulo Roberto Pires org.). São Paulo: IMS, 2018.

SUMAÚMA. Por um mundo mais que humano. Disponível em: <https://sumauma.com/por-um-mundo-mais-que-humano/>. Acesso em: 26/11/2024.

SUZUKI JR., Matias. A pauta de Deus. In: O livro das vidas: obituários do New York Times. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TALESE, Gay. Fama e anonimato. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

TALESE, Gay. Vida de escritor. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOLFE, Tom. Radical Chique e o Novo Jornalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZIZEK, Slavoj. Violência. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Ubu Editora, 2018.