

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Nara Chaves Mourão

VIDA DE ESCRITOR: NÃO-FICÇÃO E NOME PRÓPRIO EM GAY TALESE

Belo Horizonte
2012

Nara Chaves Mourão

VIDA DE ESCRITOR: NÃO-FICÇÃO E NOME PRÓPRIO EM GAY TALESE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Dissertação intitulada *Vida de escritor: não-ficção e nome próprio em Gay Talese*, de autoria da mestrande Nara Chaves Mourão, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila – FALE/UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção – UFSJ

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho – FALE/UFMG

Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 16 de março de 2012.

À minha mãe, que até hoje não sei por qual dos nomes chamar.

Agradeço,

À Myriam Ávila, pela lição fundamental na orientação, por me ensinar a respeitar meu estilo na escrita, fazendo com que a aventura nesse universo até então novo da Teoria da Literatura fosse mais segura e permitindo uma liberdade fundamental para que a paixão pelo objeto de estudo fosse mantida.

À minha mãe, pai, e Olívia, pela tolerância, carinho, incentivo, acolhida, amor, esse tudo e mais um pouco.

À Dinda e ao João Luiz, pelo refúgio sempre tão afetuoso na capital.

À Rose, pelo conversê generoso quando a pesquisa parecia deixar os dias mais solitários.

Ao Cássio, pela gentileza, ouvido, amizade, Kawabata e Benedetti.

Aos companheiros de Mestrado; nominalmente ao Gerciano, pelas notícias da província do quarto e pela revista que acabei nunca devolvendo, e ao Rafa, pela diversão das divagações.

Aos amigos queridos que fazem parte do percurso de vida, espalhados entre Minas, chiados do “s”, erres retroflexos, áfricas utópicas e a capital federal.

Ao Gustavo, pelo convite para ministrar a oficina de Jornalismo Literário no CES e pela amizade.

Ao Gardênio, pela ajuda preciosa na edição dos anexos.

Aos professores Antônio, Haydée, e Marcelino que aceitaram o convite de compor a banca examinadora.

Ao CNPq, pelo investimento e apoio.

Aos professores do Pós-Lit que contribuíram com teoria, bibliografia e novidade.

Aos funcionários da FALE, sobretudo a turma gentil e bem-humorada da entrada da Biblioteca.

Soberania

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não consegui pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação. Mas que esses vareios acabariam com os estudos. E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio. E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria das idéias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo – o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber. Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi.

Manoel de Barros

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo da não-ficção enquanto gênero literário, a partir da autobiografia do novo-jornalista estadunidense Gay Talese, *Vida de Escritor*, e dos livros *Fama e Anonimato* e *O Reino e o Poder*, do mesmo autor. Surgido na década de 60, nos Estados Unidos, o Novo Jornalismo contribui para modelar o conceito de não-ficção de forma contextualmente determinada. A pesquisa pretende estabelecer as relações entre recursos literários e fatos na constituição das obras supracitadas; caracterizar a autobiografia, apontando suas capacidades e impossibilidades; e empreender o estudo sobre o nome próprio enquanto baliza de negociação discursiva e marca literária. A negociação entre realidade e ficção só é possível através do estabelecimento de um contrato envolvendo leitor e as identidades narrador-autor-personagem. O nome próprio funciona, portanto, como esse articulador entre discurso e pessoa.

Palavras-chave: Gay Talese, não-ficção, nome próprio, autobiografia.

ABSTRACT

This work aims to study nonfiction as a literary genre, based on the autobiography of the North American journalist Gay Talese, *A Writer's Life*, and on the books *Fame and Obscurity* and *The Kingdom and the Power*, by the same author. New Journalism emerged in the 1960's, in the United States, and contributed to shape the concept of nonfiction in a contextually determined way. This research aims to establish the relationship between literary resources and facts in the constitution of the books mentioned above; to characterize the autobiography, pointing out its possibilities and impossibilities; and to study proper names as a standard of discursive negotiation and literary mark. The negotiation between reality and fiction is only possible through a contract involving the reader and the identities of narrator-author-character. Thus, the proper name acts as this articulator between speech and person.

Keywords: Gay Talese, nonfiction, proper name, autobiography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - A LITERATURA <i>REAL E VERIFICÁVEL</i> – UM ESTUDO SOBRE A NÃO-FICÇÃO	12
CAPÍTULO 2 - O <i>NOME PRÓPRIO</i> COMO AVAL – AUTOR E PERSONAGENS COMO PROTAGONISTAS	44
CAPÍTULO 3 - A CRÍTICA (AUTO)BIOGRÁFICA EM <i>VIDA DE ESCRITOR</i>	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
ANEXOS	105

INTRODUÇÃO

Roland Barthes (1987) afirma que o trabalho de pesquisa deve ser assumido no desejo. O desejo, tal qual as paixões, desconhece fronteiras e pode estar situado entre saberes. Quando as disciplinas permitem deixar-se conhecer, o resultado desse encontro pode ser uma rica e frutífera convivência onde não há vencedores ou perdedores: temos o texto. O mesmo Barthes da assunção do desejo crê na impossibilidade do interdisciplinar enquanto confrontação de disciplinas existentes: muito vaidosas, nenhuma delas aceitaria abandonar-se. A saída estaria na criação de um novo objeto, o já anunciado texto, não confinado ao domínio tradicional da literatura.

Esta dissertação é sobre a narrativa que não pertence exclusivamente à literatura e nem ao jornalismo. É um trabalho acerca de negações (a ficção que não o é), afirmações (o anônimo enquanto personagem principal) e dúvidas (quais são os limites da autobiografia?). Unindo premissas tão heterodoxas está o escritor, que é também jornalista. Nascido nos Estados Unidos, em 1932, Gay Talese faz parte da geração de jornalistas da década de 60 que encontrou uma nova forma de contar histórias, livrando o texto da insipidez residente no mito da objetividade sem prescindir de uma apuração rigorosa em busca do “real e verificável”.

Como todo movimento que se supõe novidade, o Novo Jornalismo bebe de outras fontes, sobretudo o realismo social. Conta com um defensor histriônico, Tom Wolfe, que encontra no Romance – grafado por ele em maiúscula –, o inimigo do gênero. O Novo Jornalismo desconhece um paradigma mais ou menos definido. Vários dos teóricos que anunciaram seus “recursos diferenciais”, alteraram em maior ou menor grau o que foi proposto por Tom Wolfe em seu manifesto. Há uma multiplicidade de nomes para os textos que são fruto desse encontro entre literatura e jornalismo: jornalismo literário, literatura de realidade, narrativas da vida real, literatura do fato. Qual seria o nome mais apropriado ou por que escolher esse em detrimento daquele não se apresentou como angústia ou demanda nesta pesquisa. Temos a concepção de que o Novo Jornalismo é uma forma de jornalismo literário – o qual inclui também a crônica¹ e o folhetim, por exemplo – inserido no gênero não-ficcional de literatura.²

¹ A periodicidade e o relato de fatos cotidianos na crônica permitem uma aproximação da literatura com o jornal que vai além da mera utilização do suporte.

² A não-ficção engloba uma variedade enorme de textos, conforme veremos no primeiro capítulo.

Além da solicitação por um rótulo, existe certo anseio³ por uma obra inaugural, quando, na verdade, nenhum gênero é tomado ex nihilo. Desde John Reed, na obra *Dez dias que abalaram o mundo* (1919), já podemos observar a constituição da reportagem vibrante. Nas décadas seguintes à publicação de Reed, temos produções fronteiriças de extrema relevância: *Na pior em Paris e Londres* (1933), de George Orwell; *Hiroshima* (1946), de John Hersey; *Filme* (1952), de Lillian Ross. Portanto, antes da produção profícua observada na década de 60 e do manifesto de Tom Wolfe, muito havia sido escrito, sem a preocupação de designar um novo gênero.

No capítulo inicial desta dissertação, empreendemos um estudo sobre a não-ficção partindo do conceito de suspensão da descrença, de Coleridge, passando por Umberto Eco e pela tentativa de delimitar o que torna uma narrativa literária para Culler e Compagnon. A história do Novo Jornalismo é percorrida, na tentativa de responder a algumas perguntas: por que o Novo Jornalismo encontrou solo fértil nos Estados Unidos, como foi anunciado, quais foram os principais críticos, como Gay Talese se insere no movimento?

Tais questões envolvendo a não-ficção tornam-se particularmente interessantes quando pensamos em alguns casos de abuso de confiança por parte de repórteres. Em 1981, Janet Cook, do *The Washington Post*, ganhou o prêmio Pulitzer que teve de ser logo devolvido, pela matéria *Jimmy's World*, a história de um menino de oito anos viciado em heroína, o qual jamais existiu. Há alguns anos, foi a vez do poderoso *The New York Times* lidar com um caso notório de fraude jornalística. Descobriu-se que o repórter Jayson Blair falsificara cerca de 36 matérias das 73 publicadas por ele no jornal. Blair descreveu com vivacidade lugares por onde nunca passou e relatos de personagens que em tempo algum conheceu. E ainda aproveitou-se da própria derrocada para publicar um livro de memórias.

Embora intervenções valorativas estejam presentes na construção de um texto, o escritor de não-ficção deve estar comprometido com o leitor. A autoria pressupõe responsabilização, a possibilidade de “tomar algo para si” é vinculada ao nome próprio. Neste estudo, o nome próprio aparece em momentos distintos. No segundo capítulo, recorreremos à filosofia para investigar qual é a concepção do nome próprio na lógica e como o nome se insere na obra taleseana. O escritor que ficou notável por jogar luz sobre os anônimos –

³ Em junho de 2011, ministrei a oficina “Jornalismo Literário” durante a Semana da Comunicação do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). A insistência e voracidade com que os alunos requisitavam a “primeira” obra do Novo Jornalismo me surpreendeu. Expliquei sobre a confluência de obras que atendiam aos critérios de fronteira em período próximo e citei algumas obras, mas demoraram a aquietar-se diante da impossibilidade de apenas *um* livro inaugural. A mesma postura pragmática valendo para uma forma narrativa até então desconhecida: “mas isso é literatura ou jornalismo?”.

justamente aqueles cujos nomes estão imersos em desconhecimento –, explora a instância do nome próprio nos livros *Fama e Anonimato* e *O Reino e o Poder*.

Ao responder pelos seus livros, Talese também estabelece uma nova relação com o próprio nome, que passa a atuar de maneira diferenciada, torna-se nome de autor. Michel Foucault enuncia essa função, a qual deixa de ser um simples elemento dentro de um discurso, partindo de uma proposição beckettiana: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Agamben retoma a conferência de Foucault, estabelece a articulação dada pelo gesto do autor e insere o elemento leitor nesse jogo do texto. Abel Barros Baptista também integra parte importante dessa análise sobre o nome do autor.

O momento seguinte em que o nome próprio aparece nesta pesquisa é a autobiografia. O autor deve honrar sua assinatura pelo estabelecimento do pacto autobiográfico – termo enunciado por Lejeune –, que encontra no nome o validador de identidade. No capítulo final da dissertação, a investigação depara-se com os limites das escritas de si, sobretudo na autobiografia de Talese, *Vida de Escritor*, bastante peculiar por concentrar-se em um mosaico de histórias de outrem na tentativa de constituir esse “eu taleseano”. Além de Lejeune, a noção de biografema, de Barthes, constitui parte importante do estudo que ainda conta com o aporte teórico de Starobinski, Blanchot, François Dosse e Rousseau, um dos empreendedores na arte de confessar-se.

Este trabalho busca não abolir, e sim explicitar as ambiguidades presentes na construção do texto autobiográfico, o qual está envolto por constrangimentos contextuais ao mesmo tempo em que está ligado ao desejo fundamental do homem de fixar a própria imagem na história para não perecer, como quase tudo na vida. Inscreve-se na tendência que se tem intitulado crítica biográfica, a qual, “por sua natureza compósita, engloba a relação complexa entre a obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”. (SOUZA, 2002, p.111). A base do procedimento metodológico da pesquisa é, portanto, essencialmente bibliográfica.

CAPÍTULO 1 - A LITERATURA *REAL E VERIFICÁVEL* – UM ESTUDO SOBRE A NÃO-FICÇÃO

“A única diferença entre ficção e não-ficção é que a ficção deveria parecer completamente verossímil.” (Mark Twain)

Tão antiga quanto a ficção, mas pouquíssimo teorizada enquanto termo unívoco, a não-ficção carrega uma negativa sobre si na própria nomenclatura. O prefixo proibitivo acaba sendo um convite positivo: um passeio pelos bosques da ficção mostra-se necessário antes de adentrarmos as avenidas do real. É no poeta inglês Samuel Coleridge, em sua *Biographia Literaria*, que encontramos um primeiro caminho para entender o acordo ficcional, possibilitado pela “suspensão da descrença”. Embora completamente elucidado no capítulo que trata da ocasião das *Baladas Líricas*, obra precursora do romantismo, escrita em parceria com William Wordsworth, o conceito de suspensão é desenvolvido junto ao gigantismo intelectual de Shakespeare.

(...) Esse é o charme sagrado dos personagens shakespearianos masculinos em geral. Eles são todos fundidos no molde do intelecto gigante de Shakespeare; e essa é a atração aberta de seu Ricardo, Iago, Edmundo, e outros em particular. Entretanto, de todo o poder intelectual, esse de superioridade ao medo do mundo invisível é o mais deslumbrante. Sua influência é abundantemente provida por uma circunstância que pode nos subornar a uma submissão voluntária de nosso melhor conhecimento, pela suspensão de todo julgamento derivado da experiência constante, e nos permitir ler com o mais vivo interesse as mais bárbaras lendas de fantasmas, magos, gênios e talismãs secretos. Sobre essa inclinação, tão profundamente enraizada na nossa natureza, uma probabilidade dramática específica pode ser erigida por um poeta verdadeiro, se o todo de seu trabalho estiver em harmonia: uma probabilidade dramática, suficiente ao prazer dramático, mesmo quando as personagens e incidentes margeiam a impossibilidade. O poeta não nos exige despertar e crer, ele solicita-nos, apenas, que nos rendamos ao sonho; com os olhos abertos e o julgamento oculto atrás das cortinas, pronto para nos despertar ao primeiro movimento da vontade: e, ao mesmo tempo, somente não descreer. (COLERIDGE, 2004, p.161, tradução nossa).⁴

⁴ “This is the sacred charm of Shakespeare's male characters in general. They are all cast in the mould of Shakespeare's own gigantic intellect; and this is the open attraction of his Richard, Iago, Edmund, and others in particular. But again; of all intellectual power, that of superiority to the fear of the invisible world is the most dazzling. Its influence is abundantly proved by the one circumstance, that it can bribe us into a voluntary submission of our better knowledge, into suspension of all our judgment derived from constant experience, and enable us to peruse with the liveliest interest the wildest tales of ghosts, wizards, genii, and secret talismans. On this propensity, so deeply rooted in our nature, a specific dramatic probability may be raised by a true poet, if the whole of his work be in harmony: a dramatic probability, sufficient for dramatic pleasure, even when the component characters and incidents border on impossibility. The poet does not require us to be awake and believe; he solicits us only to yield ourselves to a dream; and this too with our eyes open, and with our judgment

O não deixar de crer constitui a fé poética, a qual possibilita transferir de nossa natureza íntima um interesse humano e aparência de verdade suficientes para procurar pelas sombras da imaginação na suspensão voluntária da descrença. O pensamento se origina das conversas entre Coleridge e Wordsworth, então vizinhos, ao discutirem dois pontos cardeais da poesia: o poder de excitar a simpatia do leitor pela aderência à verdade da natureza e o poder de dar interesse de novidade ao modificar as cores da imaginação. Como consequência, uma série de poemas deveria ser composta por duas situações. Na primeira, “os agentes e incidentes deveriam ser, ao menos em parte, sobrenaturais; e a excelência almejada consistiria na conquista dos afetos pela verdade dramática de tais emoções, como se pudessem naturalmente acompanhar tais situações, supondo-as reais”. (COLERIDGE, 2004, p.79, tradução nossa).⁵ Na segunda situação, os assuntos deveriam ser retirados da vida comum, “as personagens e incidentes carecem ser tais como os encontrados em toda vila e sua vizinhança, onde há uma mente sensível e meditativa a procurá-los, ou notá-los, quando se apresentarem por si mesmos”. (COLERIDGE, 2004, p.79, tradução nossa).⁶

A transformação do sobrenatural em algo crível pressupõe, portanto, o estabelecimento de um pacto entre leitor e texto. A naturalização do insólito dialoga com um princípio que vai além da verdade.

Acreditamos que, no que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança. Mesmo no mundo real, todavia, o princípio da confiança é tão importante quanto o princípio da verdade. (ECO, 1994, p.95).

A forma com que aceitamos a representação do mundo real pouco difere da forma como a representação de mundos ficcionais é admitida. A diferença é dada pelo grau de confiança e pelo acolhimento da suspensão da descrença:

Finjo acreditar que Scarlett se casou com Rhett, da mesma forma que finjo assumir como uma questão de experiência pessoal o fato de Napoleão ter se casado com Josefina. Evidentemente, a diferença está no grau dessa confiança: a confiança que deposito em Margaret Mitchell é diferente da que deposito nos historiadores. Só

perdue behind the curtain, ready to awaken us at the first motion of our will: and meantime, only, not to disbelieve.”

⁵ “(...) the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real.”

⁶ “(...) subjects were to be chosen from ordinary life; the characters and incidents were to be such as will be found in every village and its vicinity, where there is a meditative and feeling mind to seek after them, or to notice them, when they present themselves.”

quando leio uma fábula, aceito que os lobos falem; no resto do tempo, me comporto como se os lobos em questão fossem aqueles descritos pelo último Congresso Internacional da Sociedade Zoológica. (ECO, 1994, p.96).

Em verdade, cabe ao leitor imaginar e interpretar o mundo do texto. No caso da ficção, universo esse tomado como real, logo, encenado. Nos esforços do leitor para visualizar as possíveis formas desse mundo identificável ocorre a transgressão e a conseguinte modificação do universo referencial. O jogo do texto está presente, pois o mundo encenado “pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido”. (ISER, 2002, p.107). Nos textos não-ficcionais, ao contrário, existem implicações imediatas nesse mundo real referido.

É chegado, pois, o momento de assumirmos a negativa da ficção, e uma demanda se faz pungente. Afinal, que textos entram no jogo da não-ficção? Observando as listas de livros mais vendidos presentes em algumas revistas semanais brasileiras, somos apresentados a uma dicotomia de categorias: a ficção de um lado e a não-ficção de outro. Alguns veículos ainda criam uma terceira subdivisão, *autoajuda e esoterismo* (quando não aparecem enquanto categoria separada, reforçam ainda mais o ecletismo da não-ficção como rótulo), ou, ainda, *infanto-juvenil*. Os títulos de não-ficção são basicamente biografias, autobiografias, livros que têm a história como temática e livros de viagem. A abrangência do não ficcional parece ainda mais portentosa diante da lista recém-elaborada pelo jornal inglês *The Guardian*, *Os cem maiores livros de não-ficção*.⁷ As obras são assim divididas: Arte, Ambiente, Biografia, Ciência, Cultura, Filosofia, História, Jornalismo, Literatura (Teoria), Matemática, Memória, Mente, Música, Política, Religião, Sociedade e Viagem. O terreno desse gênero literário é bastante vasto e, embora tenha passado por algumas mudanças recentes, é antigo como a ficção.

As mais antigas formas de escrita conhecidas hoje foram desenvolvidas na Suméria e Mesopotâmia há pelo menos cinco mil anos. Esses textos antigos consistem principalmente de *listas* – listas feitas por escribas para servir como registro preciso e confiável de toda sorte de itens, incluindo nomes, posses e estatutos. Claramente, essas listas devem ter servido a propósitos práticos, mas esses propósitos eram parte de um questão mais geral: a precisão das listas pôde ajudar a neutralizar fantasia e fraude.” (GOUDSBLOM, 2000, p.6, tradução nossa, grifo do autor).⁸

⁷ Lista publicada na edição online do jornal, no dia 14 de junho de 2011.

⁸ “The most ancient forms of writing known today were developed in Sumer, in Mesopotamia, some 5,000 years ago. Those ancient texts consist mainly of *lists* – lists drawn up by temple scribes to serve as precise and reliable records of all sorts of items, including names, possessions, and statutes (*The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press 1977, pp. 74-111). Clearly, those lists must have served direct practical purposes, but those practical purposes were part of a more general function: the precision of the lists could help to counteract fantasy and fraud.”

Contudo, a mera narração de fatos que ocorreram na realidade não fundamenta garantia de sucesso do texto não-ficcional.

A não-ficção tem muito mais a oferecer do que pura informação prática. Quando dizemos que a não-ficção está “bem escrita”, nós geralmente pensamos em um texto cujo autor alcançou mais que uma bem-sucedida mistura de precisão e consistência. Ainda que seja digno mencionar que os leitores de hoje já contam com um alto grau de precisão e consistência, como parte do padrão internacional estabelecido na não-ficção corrente. Quando lemos livros de viagem ou livros sobre eventos históricos, ou biografias, nós pressupomos que a informação seja exata e confiável. Porém, nós também queremos adquirir uma impressão mais geral e, preferencialmente, ser tocados, e movidos, ou entretidos. (GOUDSBLOM, 2000, p.7, tradução nossa).⁹

Adentramos, agora, outro terreno escorregadio, apresentado por Jonathan Culler em *Teoria Literária – Uma Introdução*. O autor questiona se há algum traço distintivo o qual as obras literárias partilham, inquietação que já moveu muitos teóricos, sem que houvesse, no entanto, uma resposta insigne. Segundo Culler (1999), até os teóricos românticos alemães do século XVIII, o sentido de literatura era o de escrita imaginativa, na acepção ocidental moderna. Porém, os poemas sem rima ou metro produzidos nos últimos dois séculos e qualificados como literários complicam ainda mais essa tentativa de diferenciação, bem como as culturas não-europeias. O impulso simplista pode ser concluir que literatura é aquilo que uma dada sociedade trata como tal, mas a insatisfação permanecerá. Culler sugere, então, que, ao modificarmos a pergunta de “o que é literatura?”, para “o que está envolvido em tratar coisas como literatura em nossa cultura?”, teremos na linguagem e no “princípio cooperativo hiper-protégido” algumas possibilidades de entendimento. As narrativas literárias atendem ao princípio da cooperação, fundamental entre os participantes de um processo comunicativo. Porém, a relevância para os ouvintes está muito mais na “narratividade” do que na informação comunicada. O “hiper-protégido” é fruto do procedimento de seleção pelo qual um texto literário passou: a publicação, a resenha e as reimpressões deveriam garantir seu valor.

Os leitores presumem que, na literatura, as complicações da linguagem têm, em última análise, um propósito comunicativo e, ao invés de imaginar que o falante ou escritor não está sendo cooperativo, como poderiam pensar em outros contextos de fala, eles lutam para interpretar elementos que zombam dos princípios de comunicação eficiente no interesse de alguma outra meta comunicativa. A

⁹ “Non-fiction has a great deal more to offer than sheer practical information. When we say that a piece of non-fiction prose is “well-written,” we usually think of a text in which the author has accomplished something more than a successful blend of precision and consistency. Yet it is worth noting that readers today tend to take a high degree of precision and consistency for granted--as part of the international standard maintained in most current non-fiction writing. When we read travel books, or books about historical events, or biographies, we assume that the information is accurate and reliable. But, in addition, we also like to gain a more general impression and, preferably, to be touched, and moved, or entertained.”

“Literatura” é uma etiqueta institucional que nos dá motivo para esperar que os resultados de nossos esforços de leitura “valham a pena”. (CULLER, 1999, p.33).

Não é qualquer fragmento de linguagem que constituirá literatura; tampouco a alta organização formal, ou uma lista telefônica seria absolutamente literária. Culler (1999, p.35-43) examina cinco pontos que os teóricos suscitaram a respeito da natureza da literatura, os quais apontam para perspectivas que não devem ser excludentes. Ela é, essencialmente, *linguagem colocada em primeiro plano*; as rimas, a repetição rítmica de sons, e os desenhos sonoros focam as atenções para as próprias estruturas linguísticas. Os elementos componentes do texto literário deverão estabelecer relações complexas, funcionando *como integração da linguagem*, os elementos contribuem para o todo enquanto reforço, integração, harmonia, tensão ou dissonância. Porém, a linguagem colocada em primeiro plano não é necessariamente literatura (os trava-línguas são uma prova disso) e nem toda literatura coloca a linguagem nessa posição.

O ponto seguinte da análise de Culler estabelece *a literatura como ficção*. Segundo o teórico (1999, p.37), “uma razão por que os leitores atentam para a literatura de modo diferente é que suas elocuições têm uma relação especial com o mundo – uma relação que chamamos de ‘ficcional’”. A partir dessa consideração, o discurso não-ficcional diria ao receptor como considerá-lo, enquanto a ficção daria abertura à interpretação. Retomaremos e questionaremos essa premissa mais adiante.

As possibilidades de caracterizar o texto literário apresentadas até aqui poderiam ser organizadas sob a assinatura de função estética da linguagem. Segundo a perspectiva kantiana, os objetos estéticos apresentam uma “finalidade sem fim”. (CULLER, 1999, p.40). A literatura seria, portanto, *um objeto estético*, eis o quarto ponto da análise. Por último, ela funciona *como construção intertextual ou auto-reflexiva*. As obras são feitas a partir de anteriores, sejam elas transformadas, contestadas ou até mesmo repetidas. É importante observar que “cada qualidade identificada como um traço importante da literatura mostra não ser um traço definidor, já que pode ser encontrada em ação em outros usos da linguagem”. (CULLER, 1999, p.42).

Após uma tentativa de entendimento do que é literatura, questão solicitada muito mais por críticos e teóricos na tentativa de promoverem ou descartarem determinados métodos do

que por “pessoas comuns”, somos convidados a pensar a literariedade¹⁰ de vários tipos de texto.

Refletir sobre a literariedade é manter diante de nós, como recursos de análise desses discursos, práticas de leitura trazidas à luz pela literatura: a suspensão da exigência de inteligibilidade imediata, a reflexão sobre as implicações dos meios de expressão e a atenção em como o sentido se faz e o prazer se produz. (CULLER, 1999, p.47).

Antoine Compagnon (2001) também reflete sobre a existência desse traço distintivo do literário a partir dos formalistas russos e aponta não haver elementos linguísticos que sejam exclusivos da literatura. Segundo ele, um critério “flexível e moderado” de literariedade seria o fechamento da rede metafórica, deixando em segundo plano as outras funções linguísticas.

A literariedade (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos linguísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais linguísticos cotidianos. (...) Enfim, a literariedade não é questão de presença ou de ausência, de tudo ou nada, mas de mais e de menos (mais tropos, por exemplo): é a dosagem que produz o interesse do leitor. (COMPAGNON, 2001, p.42-43).

Ao mesmo tempo, Compagnon (2001) aponta a facilidade para refutar esse critério. Basta pensar em Hemingway, Camus, ou na escritura branca¹¹, contra-exemplos nos quais os textos se constituem como literários sem que ocorra o afastamento da linguagem cotidiana. Por outra via, há a possibilidade contrária, a de os traços considerados literários serem encontrados de forma mais visível e densa na linguagem não literária, é o caso da publicidade, que está longe de ser apreciada como instância máxima da literatura. Os formalistas russos definiram, através do conceito de literariedade, a *licença poética*, não a totalidade da literatura.

A literariedade, como toda definição de literatura, compromete-se, na realidade, com uma preferência extraliterária. Uma avaliação (um valor, uma norma) está inevitavelmente incluída em toda definição de literatura e, conseqüentemente, em todo estudo literário. Os formalistas russos preferiam, evidentemente, os textos aos quais melhor se adequava sua noção de literariedade, pois essa noção resultava de

¹⁰ Foram os formalistas russos que deram o nome de literariedade à propriedade distintiva dos textos literários. Em 1919, Jakobson (apud COMPAGNON, 2001, p.40) registrou: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária”.

¹¹ A escritura branca, teorizada por Barthes, refere-se a um minimalismo poético, à neutralidade, a uma escrita sem o objetivo inicial de tornar-se obra literária e a uma impassibilidade romanesca. O termo serve, ainda, para designar o apagamento do autor. O narrador pode atuar de maneira exterior a si mesmo, ficando isento das avaliações do autor. Sobre essa questão, ver Barthes (1989).

um raciocínio indutivo: eles estavam ligados à vanguarda da poesia futurista. Uma definição de literatura é sempre uma preferência (um preconceito) erigido em universal (por exemplo, a desfamiliarização). Mais tarde, o estruturalismo em geral, a poética e a narratologia, inspirados no formalismo, deviam valorizar do mesmo modo o desvio e a autoconsciência literária, em oposição à convenção e ao realismo. (COMPAGNON, 2001, p.44).

Notamos, portanto, como é polêmica a tentativa dessa busca pelo critério de literariedade. Ainda na concepção de Compagnon, temos que, não menos complicada é a tentativa de análise de um texto literário a partir das circunstâncias originais de sua construção; embora a situação histórica de escritura e a recepção do público sejam fatores bastante curiosos, não são englobados pelo estudo literário. O estudo linguístico ou estilístico mostra-se igualmente impertinente para esse fim, já que a noção de estilo é também ela mesma controversa; embora o autor aponte nos traços do estilo a inseparabilidade entre ornamento e desvio, pois “o estilo, pelo menos desde Aristóteles, se entende como um ornamento formal, definido pelo *desvio* em relação ao uso neutro ou normal da linguagem”. (COMPAGNON, 2001, p.168, grifo do autor).

Compagnon contemporiza a questão, tendência revelada no início do capítulo que trata do embaraço no qual consiste a definição do literário, em *O Demônio da Teoria*. Antes de começar a abordagem, o autor aponta a insolubilidade da pergunta “O que é literatura?”, justificando assim a brevidade do capítulo primeiro. O teórico encerra a parte inicial do livro dividindo com o leitor a mesma angústia e impossibilidade do preâmbulo. Compagnon acaba caminhando para uma conclusão que Culler aponta como tendência simplista, conforme abordagem vista anteriormente, mas sua pouca satisfação pelo próprio desfecho, acompanhada do impedimento de aclarar a questão em absoluto, é notável na justificativa final.

Retenhamos disso tudo o seguinte: a literatura é uma inevitável petição de princípio. *Literatura é literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente, mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência. Não digamos, entretanto, que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo do leitor, como vimos, é o caçador. (COMPAGNON, 2001, p.46).

Ainda assim, o teórico avança significativamente na busca dessa petição de princípio, na tentativa de compreender o autor, o leitor, o mundo, o estilo, a história e o valor da literatura.

Todas essas práticas de leitura que permitem a reflexão sobre a literariedade podem ser encontradas, também, no discurso não-ficcional. Vivemos em mundo ambivalente, imergimos em ficções, a despeito de precisar dos fatos. Somos solicitados a colocar os pés no chão, quando a cabeça anda nas nuvens. Goudsblom (2000, p.5, tradução nossa)¹² nos apresenta o divertido epigrama do poeta holandês Chris van Geel, ilustrativo dessa aproximação entre real e ficcional: “Eu quero fatos, não fábulas, disse o grifo”. Na *Arte Poética*, Aristóteles ([196-?], p.252) traça uma importante distinção ao comparar história e poesia, cujas diferenças não consistem no uso de prosa e verso, mas sim no fato da primeira representar o que aconteceu e a segunda, o que poderia ter acontecido. Por essa razão, ele considera “a poesia mais filosófica e de caráter mais elevado que a História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular”. O filósofo afirma, ainda, ser “preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível”. (ARISTÓTELES, [196-?], p.281).

A legitimidade do não-ficcional enquanto literário, contrariando um dos pontos da análise de Culler, é dada justamente quando os fatos são apresentados como uma boa história. Recorreremos ao filme *Peixe Grande e suas histórias maravilhosas* (2003), dirigido por Tim Burton e adaptado do livro *Big Fish: a novel of Mythic Proportions*, de Daniel Wallace, na tentativa de entender a constituição das narrativas maravilhosas. Ao relatar a história de Edward Bloom, seu filho entrelaça os episódios fantásticos que a envolvem, todos pungentes de vida, em confronto com a iminência da morte do mesmo Bloom. O filho, cético por natureza, revela seu esforço de relato na seguinte narração *em off*: “Contando a história de vida do meu pai, é impossível separar fatos da ficção, o homem da lenda. O melhor que posso fazer, é contá-la como ele me contou”. Esse contá-la como o pai contou dialoga com outra cena do filme, em que Bloom, já na cama do hospital, confessa ao filho: “A maioria dos homens conta histórias diretas. Não são complicadas, nem divertidas”. O trailer também faz um convite significativo, através de uma voz *em off*: “Descubra uma aventura tão grande quanto a própria vida”.¹³

O mérito da não-ficção reside exatamente nisso, no deslindamento de aventuras tão grandes quanto a própria vida e, talvez por essa mesma razão, tão reais. Histórias que poderiam ser narradas de maneira direta, como a maioria dos homens o faz, como é praxe do discurso jornalístico, inclusive, mas que perderiam em complicação e divertimento se fossem

¹² “I want facts, no fables, the griffin said.”

¹³ Frase constante no trailer, mas não presente no filme.

efetivadas desse modo, o equivalente a dizer que se desvestiriam de sua literariedade. O trailer de *Peixe Grande* é encerrado com as considerações do filho esquivando-se da necessidade de fazer todo o sentido; parafraseando Culler, podemos falar em uma suspensão da exigência de inteligibilidade imediata: “Contar a história de vida do meu pai pode nem sempre fazer sentido. Mas, esta história é assim”.

O jornalista e escritor holandês Geert Mak, ao proferir uma palestra intitulada *Confrontation with Reality*, apresenta alguns questionamentos importantes.

O que faz de um jornalista, historiador, filósofo ou sociólogo, um contador de histórias? Será seu uso da linguagem, descrições detalhadas e construção de tensão? E o que faz de um contador de histórias, jornalista ou historiador? É a precisão, a pesquisa, a crença que a realidade oferece tantas histórias que não há necessidade de inventar nenhuma outra? (1998, p.6, tradução nossa).¹⁴

Parte das demandas pode ser respondida pela necessidade humana de contar histórias. Desde os desenhos pré-históricos encontrados na caverna de Altamira até os modernos diários virtuais, o homem está sempre criando novas realidades através das narrativas. Para Edmund Forster (1998), narrar é uma atividade atávica, todo sujeito é um guardador de histórias, um criador de relatos.

Apesar de todos os altos e baixos, contadores de histórias e jornalistas têm estado entre nós desde sempre. As pessoas sempre quiseram saber além dos simples relatos e fatos essenciais que compõem os jornais. As pessoas sempre quiseram ouvir histórias, inventadas e verdadeiras. As pessoas sempre foram capazes de colocar a si mesmas no lugar das outras, criarem empatia. (MAK, 1998, p.7, tradução nossa).¹⁵

No caso dos jornais, sobretudo na década de 50, nos Estados Unidos, havia uma rigidez absoluta concernindo o estilo dos textos, o que ainda hoje é marca registrada das empresas de comunicação tradicionais. Os jornalistas deveriam ser meros observadores da realidade, os fatos verificáveis e a escrita objetiva. Ainda assim, é impossível negar que há, nas matérias jornalísticas, “intervenções valorativas, intencionadas por pressupostos, juízos, interesses e pontos de vista estabelecidos”. (CHAPARRO, 1998, p.101). A própria

¹⁴ “What makes a journalist, historian, philosopher, or sociologist a storyteller? Is it their use of language, their detailed descriptions, and the build-up of tension? And what makes a storyteller a journalist or historian? Is it the precision, the research, the belief that reality provides so many stories that there's no need to invent any more?”

¹⁵ “Despite all the ups and downs, storytelling historians and journalists have always been with us. People have always wanted to know more than just the simple accounts and bare facts that make the papers. People have always wanted to hear stories, both invented and true. People have always wanted to be able to put themselves in other people's shoes, to empathize.”

objetividade é invocada pelos jornalistas como ritual estratégico a fim de neutralizar críticas potenciais e para que suas rotinas sejam confinadas aos limites cognitivos da racionalidade.

O processamento das notícias não deixa tempo para a análise epistemológica reflexiva. Todavia, os jornalistas necessitam de uma noção operativa da objetividade para minimizar os riscos impostos pelo prazo de entrega de material, pelos processos difamatórios e pelas reprimendas dos superiores. (TUCHMAN, 1972, p.76).

Na tentativa de alcançar a objetividade, além de verificar os fatos, o jornalista utiliza alguns procedimentos, segundo Gaye Tuchman (1972, p.79-84): a apresentação *de possibilidades conflituais*, ou seja, versões distintas de uma mesma realidade (também conhecida como Lei dos Dois Lados); a *apresentação de provas auxiliares* para fundamentar um fato; o *uso judicioso das aspas*, as quais funcionam como prova suplementar; e, por fim, a *estruturação da informação em uma sequência apropriada*, na qual os fatos mais importantes aparecem primeiro. Porém, há uma diferença entre os objetivos procurados e os efetivamente alcançados.

De fato, tem sido sugerido que esses procedimentos: 1) constituem um convite à percepção seletiva, 2) insistem erradamente na ideia de que os fatos falam por si, 3) são um instrumento de descrédito e um meio do jornalista fazer passar a sua opinião, 4) são limitados pela política editorial de uma determinada organização jornalística, e 5) iludem o leitor ao sugerir que a análise é convincente, ponderada ou definitiva. (TUCHMAN, 1972, p.89).

A objetividade constitui, portanto, uma articulação dupla, é *mito* e *meta* no processo de tessitura da informação. A dita sequência apropriada para que a matéria jornalística se estruture é denominada pirâmide invertida. Consiste em narrar os fatos por ordem de importância em hierarquização decrescente: o texto é iniciado pelo fato mais significativo para capturar a atenção do leitor. A pirâmide invertida também serviu para facilitar o trabalho de edição numa época em que computadores eram sequer cogitados nas redações. Com essa hierarquização da notícia, o diagramador poderia cortar parágrafos inteiros ao final do texto sem prejudicar a compreensão do todo. A informação central está localizada no primeiro parágrafo da matéria, no qual as questões principais em torno de um evento deverão ser respondidas, são elas: Quem fez? O que foi feito? Quando? Onde? Como? Por quê?. Essa estrutura é chamada *lead*, pois funciona como fio condutor, lidera a narrativa. Ao consultar o *Novo Manual da Redação* do jornal *Folha de São Paulo*, deparamo-nos com a severidade e robustez exigidos do *lead*.

O caráter condutor do lide se aplica para quem lê e para quem escreve. Se ao produzir um texto você não avança, fica preso nos primeiros parágrafos, é muito provável que o problema esteja no lide - ele o conduziu a um caminho errado de estrutura de texto. Você não consegue mais escrever. O leitor, possivelmente, não conseguirá mais ler. Nesses casos, o melhor é refazer o lide.

Elabore seu lide de modo que um título atraente e informativo seja feito a partir dele com naturalidade. Não deixe para quem vai titular o texto (pode até ser você mesmo) a tarefa de decifrar o raciocínio do autor e juntar informações dispersas.

Na *Folha*, o lide noticioso deve: a) Sintetizar a notícia de modo tão eficaz que o leitor se sinta informado só com a leitura do primeiro parágrafo do texto; b) Ser tão conciso quanto possível. Procure não ultrapassar cinco linhas de 70 toques (lauda) ou de 80 toques (terminal de computador da Folha); c) Ser redigido de preferência na ordem direta (sujeito, verbo e predicado). (1996).¹⁶

A mesma severidade é demandada dos textos jornalísticos que acabam obedecendo a um conjunto de regras e a uma precisão quase matemáticas. A clareza é um imperativo; para ser atendida em todos os níveis, a redação deve ser reduzida à linguagem média.

Um bom texto jornalístico depende, antes de mais nada, de clareza de raciocínio e domínio do idioma. Não há criatividade que possa substituir esses dois requisitos.

Deve ser um texto claro e direto. Deve desenvolver-se por meio de encadeamentos lógicos. Deve ser exato e conciso. Deve estar redigido em nível intermediário, ou seja, utilizar-se das formas mais simples admitidas pela norma culta da língua. Convém que os parágrafos e frases sejam curtos e que cada frase contenha uma só ideia. Verbos e substantivos fortalecem o texto jornalístico, mas adjetivos e advérbios, sobretudo se usados com frequência, tendem a piorá-lo.

O tom dos textos noticiosos deve ser sóbrio e descritivo. Mesmo em situações dramáticas ou cômicas, é essa a melhor maneira de transmitir o fato da emoção. Deve evitar fórmulas desgastadas pelo uso e cultivar a riqueza dos vocábulos acessíveis à média dos leitores.

O autor pode e deve interpretar os fatos, estabelecer analogias e apontar contradições, desde que sustente sua interpretação no próprio texto. Deve abster-se de opinar, exceto em artigo ou crítica. (1996).¹⁷

Essa concepção tradicional de jornalismo opõe-se radicalmente às possibilidades estéticas encontradas na literatura. Até o final da década de 50 era o único caminho possível, sobretudo nos Estados Unidos, em que as regras de objetividade eram uma verdadeira obsessão. Tom Wolfe (2005, p.18), um dos maiores expoentes do jornalismo literário estadunidense, afirma que “não existia algo como um jornalista literário trabalhando para revistas ou jornais populares. Se um jornalista aspirava a status literário, o melhor era ter o bom senso e a coragem de abandonar a imprensa popular e tentar entrar para a grande liga”.

¹⁶ Retirado do site: <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/circulo/manual_texto_1.htm>

¹⁷ Retirado do site: <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/circulo/manual_texto_introducao.htm>

Sendo a *grande liga* caracterizada pelo Romance e seus autores. Os jornais se dividiam entre repórteres que competiam por um *furo* jornalístico – considerado a matéria prima de uma publicação – e repórteres “especiais”, aqueles que escreviam textos não caracterizados como notícia pura e simples. A supremacia da literatura era patente dentro das redações.

A ideia era conseguir emprego num jornal, conservar inteiros o corpo e a alma, pagar o aluguel, conhecer “o mundo”, acumular “experiência”, talvez eliminar um pouco da gordura em seu estilo – depois, em algum momento, demitir-se pura e simplesmente, dizer adeus ao jornalismo, mudar-se para uma cabana em algum lugar, trabalhar dia e noite durante seis meses, e iluminar o céu com o triunfo final. O triunfo final era conhecido como O Romance. (WOLFE, 2005, p.13).

Foi nos anos 60, com a verdadeira revolução nos costumes e moral trazida à tona pela situação americana do pós-guerra, que os jornalistas puderam conquistar um novo espaço. Os movimentos contraculturais, o questionamento das instituições, o *peace and love*, a consciência negra, a permissividade sexual e o dinheiro rápido descortinaram um panorama fora do alcance dos romancistas.

Todo esse lado da vida americana que aflorou com a ascensão americana do pós-guerra enfim destapou tudo – os romancistas simplesmente viraram as costas para tudo isso, desistiram por descuido. E restou uma enorme falha nas letras americanas, uma falha grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão-reboque Reo como o Novo Jornalismo. (WOLFE, 2005, p.51).

O Novo Jornalismo funcionaria como possibilidade de elaborar um estilo de reportagem diferenciado ao tomar emprestadas ferramentas da narrativa literária. “Assim, o *new journalism* configura-se como uma versão própria e renovadora do jornalismo literário.” (LIMA, 2003, p.12). Ao traçar a genealogia do Novo Jornalismo, Tom Wolfe atribui a essa narrativa o lugar de principal acontecimento da literatura ao longo da década de 60. Tão fervoroso na defesa do gênero, e igualmente controverso, Wolfe compra briga com o Romance na tentativa de legitimar o Novo Jornalismo.

E, no entanto, no começo dos anos 60, uma curiosa ideia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance. *Como* um romance, se é que me entendem. Era a mais sincera forma de homenagem a O Romance e àqueles grandes, os romancistas, claro. Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele... até o dia em que eles próprios chegassem à ousadia de ir para a cabana e tentar para valer... Eram sonhadores, claro, mas uma coisa eles nunca sonharam. Nunca sonharam com a ironia que vinha vindo. Nunca desconfiaram nem por um minuto

que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalistas, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura. (WOLFE, 2005, p.19).

Ainda assim, é interessante notar que o início do Novo Jornalismo coincide temporalmente com o *nouveau roman*. A designação aplica-se aos romances franceses publicados no período posterior à Segunda Guerra Mundial, sobretudo entre as décadas de 50 e início de 60, por autores como Michel Butor, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Nathalie Sarraute e Marguerite Duras. Segundo Eunice Cabral (2005)¹⁸, “de fato não existem afinidades claras entre as várias produções literárias; o que existiu foi uma confluência dessas produções numa editora, *Éditions de Minuit* e uma vontade de renovar o romance, rejeitando a maioria das suas características tradicionais”. Dois escritores portugueses se ligam ao *nouveau roman* em 60, Alfredo Margarido e Artur Portela Filho. A crítica portuguesa acolheu a novidade com bastante antipatia e embora a influência do movimento possa parecer limitada no país, contribuiu para os processos de renovação da novelística nacional. Por fim, vale observar a possibilidade de diálogo existente entre o estruturalismo e o novo romance francês, conforme demarcação de François Dosse:

(...) reencontra-se a temática estrutural em ação nos princípios fundadores do *nouveau roman*: a mesma colocação do sujeito à distância, com a exclusão do personagem romanesco clássico, o mesmo privilégio concedido ao espaço que se desenrola através das diversas configurações das coisas localizadas pelo olhar do romancista, o mesmo desafio em face da temporalidade em sua dialética, a qual é substituída por um tempo suspenso, um presente estático que se dissolve ao desvendar-se. (DOSSE, 1994, p.231).

Retomando o movimento de renovação norte-americana no jornalismo, temos que, ao proclamar o triunfo do Novo Jornalismo e a morte do Romance, Wolfe depara-se com duas premissas contraditórias e encontra uma solução igualmente engenhosa para esse imbróglio aparente:

Em primeiro lugar, porque insiste que o Novo Jornalismo proveio de “lugar nenhum”, Wolfe tinha então que dar satisfação sobre a presença de escritores cujo trabalho trazia alguma similaridade com o Novo Jornalismo. Em segundo lugar, o escritor, que é inteligente o suficiente para saber que nada surge ex nihilo, precisava encontrar um predecessor para o Novo Jornalismo que tivesse pedigree apropriado. Além do mais, era essencial que o predecessor literário do movimento não lembrasse nada nos mesmos modelos do jornalismo, do contrário, o “novo estilo” de Wolfe seria um pouco mais que o próximo estágio lógico do gênero. E onde está a graça nisso?

¹⁸ No verbete *nouveau roman*, presente no *E-Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia.

A solução de Wolfe foi engenhosa. Que melhor precedente literário para derrubar o romance, ele imaginou, do que o próprio romance? Deste modo ele argumentou que o Novo Jornalismo (e seus praticantes, tais como Michael Herr, Truman Capote, Norman Mailer, Joan Didion, John Sack e Gay Talese) não era um novo estágio no jornalismo americano, mas, em vez disso, um renascimento da tradição europeia de realismo literário – uma tradição injustamente ignorada por uma geração de imaturos, Mestres em Belas Artes contempladores do próprio umbigo. “Ele declama o fim do romance enquanto pega carona no romance”, escreve Michael J. Arlen. De uma só vez, Wolfe “destronou” o romance, escapou do jornalismo americano, e reivindicou a proteção dos romances europeus dos séculos XVIII e XIX. Realismo literário – particularmente o trabalho de Fielding, Sterne, Smollet, Dickens, Zola e Balzac – tornou-se seu grito de guerra. (BOYNTON, 2005, p.17 e 18, tradução nossa).¹⁹

Em função do pragmatismo cultural norte-americano, o desenvolvimento dessa forma narrativa é bastante fecundo e molda uma tradição literária nos Estados Unidos. A sociedade americana é ávida por informação factual, o *reportorial journalism* acaba por distinguir-se como uma das principais forças literárias no país desde Mark Twain, também por responder “à confluência de desenvolvimentos nacionais a partir da segunda metade do XIX – demográfico, econômico e cultural – fornecendo condições que encorajam a literatura de não-ficção em geral, e o jornalismo literário em particular”. (BOYNTON, 2005, p.21, tradução nossa).²⁰ Nesse período, os Estados Unidos receberam milhões de imigrantes, a diversidade de pessoas e culturas solicitava uma forma narrativa que apresentasse os fatos sem massacrar o público com dados. Era necessário relatar de uma maneira mais compreensível e humana. Essa forma de escrita foi praticamente inventada pela *Penny Press*, momento em que os jornais tiveram os preços reduzidos, tendo como resultado um público bastante heterogêneo, que não mais se restringia às elites. As notícias eram compostas de informações vívidas, de

¹⁹ “(...) First, because he insists that the New Journalism sprang forth “from out of nowhere”, Wolfe had to explain away the presence of writers whose work bore any similarity to it. Second, Wolfe, who is smart enough to know that nothing springs forth ex nihilo, needed to find the New Journalism a predecessor with a proper pedigree. Furthermore, it was essential that the New Journalism’s literary predecessor *not* resemble anything as base as journalism; otherwise, Wolfe’s “new style” would be little more than the next logical stage of the genre. And where is the fun in that?”

Wolfe’s solution was ingenious. What better literary precedent with which to upend the novel, he figured, than the novel itself? Thus he argued that the New Journalism (and its practitioners, such as Michael Herr, Truman Capote, Norman Mailer, Joan Didion, John Sack, and Gay Talese) was not a new stage in America journalism, but instead a revival of the European tradition of literary realism – a tradition unjustly ignored by a generation of callow, navel-gazing MFAs. “He declaims about the end-of-the-novel while he hitchhikes on the novel”, writes Michael J. Arlen. In one fell swoop, Wolfe simultaneously “dethroned” the novel, broke from American Journalism, and claimed the mantle of the eighteenth – and nineteenth-century European novel. Literary realism – particularly the work of Fielding, Sterne, Smollet, Dickens, Zola, and Balzac – became his *cri de guerre*.”

²⁰ “One can trace this American exceptionalism to the second half of the nineteenth century, when a confluence of developments – demographic, economic, and cultural – provided conditions that encouraged nonfiction literature in general, and literary journalism in particular.”

relevância para os leitores, que acabaram culminando numa mistura de relato com contornos subjetivos e sensacionalismo. Grande parte dos jornais vendidos a um centavo não sobreviveram à Grande Depressão. Há algumas outras explicações para que o gênero tenha alcançado um desenvolvimento ímpar nos Estados Unidos, e, em menor escala, na Inglaterra:

(...) romances eram considerados frívolos e potencialmente imorais. A economia também desempenhava um papel. Editores estavam mais aptos a oferecer ao autor um adiantamento pelo trabalho de não-ficção do que pelo romance. Não existia um acordo internacional de direitos autorais entre Inglaterra e Estados Unidos até 1899, ao editor americano era melhor “furtar” os romances britânicos do que pagar pelos americanos. Com a expansão dos limites do país e a população crescendo, leitores estavam ávidos para saber mais sobre a nova fronteira da América. Vendas de livros de “verdadeira aventura” eram completamente previsíveis, e a não-ficção americana tinha um grande e seguro público leitor internacional; América era a história que o mundo desejava ouvir. (BOYNTON, 2005, p.22, tradução nossa).²¹

Embora o Novo Jornalismo agregue um sem-número de escritores sob seu guarda-chuva, percebemos que nem todos aqueles que são distinguidos como seus representantes gostam ou reconhecem o nome de batismo do gênero. Truman Capote não chama *A Sangue Frio* de jornalismo, denomina sua obra “romance de não-ficção” e acaba por estabelecer uma distinção fundamental, ainda que sem intencionalidade: “Nem toda não-ficção é jornalismo, mas todo o jornalismo tem de ser, por princípio, não-ficcional”. (BELO, 2006, p.43). Gay Talese também despreza o rótulo de “pai do Novo Jornalismo”.²² Ainda assim, é inegável estarem todos inseridos em uma forma não-ficcional de fazer literatura bastante peculiar. Podemos acrescentar a essa lista nomes como Norman Mailer (já era um romancista antes de escrever não-ficção), John Hersey, Joseph Mitchell, entre outros. O próprio Tom Wolfe, que além de representante notável é o defensor mais histriônico do gênero, confessa não gostar da expressão batismal.

²¹ “(...) novels were considered frivolous and potentially immoral. Economics played a role, too. Publishers were more likely to offer an author an advance for a work of nonfiction than for a novel. Because no international copyright agreement existed between England and the U.S. until 1899, an American publisher was better off stealing British novels than paying for American ones. With the country’s borders expanding and its population growing, readers were eager to learn more about America’s new frontier. Sales for “true adventure” books were fairly predictable, and American nonfiction had a large, and reliable, international readership; America’s was the story the world wanted to hear.”

²² No livro de Robert S. Boynton (2005, p.365), *The New New Journalism*, isso fica bem claro na resposta de Talese.

“Do you consider yourself part of a journalistic tradition, whether ‘literary’ journalism, New Journalism, or ‘the literature of reality’?”

G.T.: No, that’s all bullshit. Tom Wolfe, in a complimentary way, labeled me as a New Journalist, which I never really liked. The problem is that when you are writing nonfiction you have to place yourself into a category or else Barnes & Noble doesn’t know where to shelve your book. So we have all these Barnes & Noble notations like “current biography”. I don’t fit any of those. I just want to write about people in a way that is a short story with real names.”

Não faço ideia de quem cunhou a expressão “Novo Jornalismo”, nem de quando foi cunhada. Seymour Krim me conta que ouviu essa expressão ser usada pela primeira vez em 1965, quando era editor do *Nugget* e Pete Hamill o chamou para dizer que queria um artigo chamado “O Novo Jornalismo” sobre pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese. Foi no final de 1966 que se começou a ouvir as pessoas falarem de “Novo Jornalismo” em conversa, pelo que posso lembrar. Não sei ao certo... Para dizer a verdade, eu nunca nem gostei da expressão. Qualquer movimento, grupo, partido, programa, filosofia ou teoria que tem “Novo” no nome está chamando confusão. O caminhão de lixo da história está cheio deles: o Novo Humanismo, a Nova Poesia, a Nova Crítica, o Novo Conservadorismo, a Nova Fronteira, *Il Stilo Novo...* O Mundo Amanhã... Porém, “Novo Jornalismo” foi a expressão que acabou pegando. Não era nenhum “movimento”. Não havia clubes, manifestos, 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. (WOLFE, 2005, p.40).

John Hersey, um dos pioneiros do jornalismo literário, famoso pela obra *Hiroshima* – a história de seis sobreviventes da bomba atômica publicada pela primeira vez em 1946 – ensinou uma lição preciosa aos contadores de história real. A despeito do processo de seleção iminentemente subjetivo no processo de escritura, a subtração de fatos é menos danosa que o acréscimo de material inventado.

Hersey admite que subjetividade e seletividade são necessárias e inevitáveis no jornalismo. Se você recolhe dez fatos, mas acaba usando nove, a subjetividade formata a escolha. Esse processo de subtração pode levar à distorção. Contexto, história, nuance, qualificação, ou perspectivas alternativas podem motivar o que será deixado de fora. Enquanto a subtração pode distorcer a realidade que o jornalista tenta representar, o resultado continua sendo não-ficção. A adição de material inventado, ao contrário, muda a natureza da “fera”. Quando adicionamos uma cena que não ocorreu, ou uma citação que nunca foi dita, cruzamos a linha da ficção. Essa distinção nos leva a dois princípios fundamentais: *Não adicione. Não engane.* (CLARK, 2007, p.166, tradução nossa, grifo do autor).²³

A maioria dos autores desse movimento começou a escrever nos jornais (*Herald Tribune, New York Times, Daily News*), ganharam espaço nas revistas de publicação semanal de seus periódicos – geralmente cadernos especiais que circulavam aos domingos – e conquistaram grandes revistas (*Esquire, Life, The New Yorker*). Em alguns casos, as reportagens publicadas em jornais e revistas foram ampliadas, atingindo o formato livro. Nesses textos, os autores puderam experimentar grande liberdade temática, não precisavam

²³ “Hersey admits that subjectivity and selectivity are necessary and inevitable in journalism. If you gather ten facts but wind up using nine, subjectivity sets in. This process of subtraction can lead to distortion. Context or history or nuance or qualification or alternative perspectives can drop out. While subtraction may distort the reality the journalist tries to represent, the result is still nonfiction. The addition of invented material, however, changes the nature of the beast. When we add a scene that did not occur or a quote that was never uttered, we cross the line into fiction. This distinction leads us to two cornerstone principles: *Do not add. Do not deceive.*”

submeter-se aos valores-notícia clássicos que, segundo pesquisas, fazem com que os veículos conformem ao valor noticioso o mesmo tipo de acontecimento. Em um estudo de 1965 sobre a estrutura das notícias tradicionais, Johan Galtung e Mari Holmboe Ruge (p.71) concluíram haver doze fatores condicionando a transformação de um acontecimento em notícia. São eles: frequência, amplitude, clareza ou falta de ambiguidade, relevância, conformidade, imprevisão, continuidade, referência a pessoas e nações de elite, composição, personificação e negativismo. É curioso observar o negativo como noticiável, mas existem alguns fatores que justificam esse fato.

1. As notícias negativas entram no canal noticioso mais facilmente porque satisfazem melhor o critério de frequência. Existe uma assimetria básica na vida entre o positivo, que é difícil e leva tempo, e o negativo, que é muito mais fácil e leva menos tempo.

(...)

2. As notícias negativas serão mais facilmente consensuais e inequívocas no sentido de que haverá acordo acerca da interpretação do acontecimento como negativo. Um acontecimento positivo pode sê-lo para algumas pessoas e não o ser para outras, e por isso não satisfazer o critério de clareza.

(...)

3. Diz-se que as notícias negativas são mais consoantes com, pelo menos, algumas pré-imagens dominantes de nosso tempo.

(...)

4. As notícias negativas são mais inesperadas do que as positivas, tanto no sentido de que os acontecimentos referidos são mais raros, como no sentido de que são menos previsíveis. (GALTUNG e RUGE, 1965, p.69-70).

Tom Wolfe aponta que o problema dos jornalistas e literatos no início década de 60 foi, na verdade, um excesso de *understatement* (eufemismo, discrição), frutos da tradição britânica de escrita não-ficcional, pela qual o narrador deveria assumir uma voz branda e polida.

Claro que há muito a favor da ideia, mas o problema é que (...) o *understatement* havia se transformado numa verdadeira mortalha. Os leitores choravam de tédio sem entender por quê. Quando chegavam àquele tom de bege pálido, isso inconscientemente os alertava de que ali estava de novo aquele chato bem conhecido, o “jornalista”, a cabeça prosaica, o espírito fleumático, a personalidade apagada, e não havia como se livrar do pálido anãozinho, senão parando de ler. Isso nada tinha a ver com objetividade e subjetividade, ou com assumir uma posição ou “compromisso” – era uma questão de personalidade, de energia, de tendência, de bravura... numa palavra, de estilo... A voz-padrão do autor de não-ficção era como a voz-padrão do locutor... arrastada, monótona... (WOLFE, 2005, p.32).

Segundo Wolfe (2005), os jornalistas tiveram que aprender técnicas do realismo social encontradas em autores²⁴ como Fielding, Smollet, Balzac, Dickens e Gogol para quebrar o protocolo do *understatement*. Desenvolveram alguns expedientes a partir da leitura dos romances realistas e os colocaram em prática através de ensaio e erro. O mais básico dos recursos consiste na *construção cena a cena da história*, com a possibilidade de recorrer o mínimo possível à mera narrativa histórica. Para tal, faz-se necessário o *registro de diálogo completo*, pois as próprias falas podem revelar a narrativa, além de estabelecer/definir as personagens e envolver o leitor. O *ponto de vista da terceira pessoa* é outro recurso diferencial, o leitor pode experimentar a sensação de estar “dentro da cabeça da personagem”.

As coisas mais importantes que se tentava em termos de técnica dependiam de uma profundidade de informação que nunca havia sido exigida do trabalho jornalístico. Só através das formas mais investigativas de reportagem era possível, na não-ficção, usar cenas inteiras, diálogo extenso, ponto de vista e monólogo interior. Eu e outros seríamos acusados de entrar na “cabeça das pessoas”... Mas exatamente! Entendi que essa era mais uma porta em que o repórter tinha de bater. (WOLFE, 2005, p.38).

Por fim,²⁵ o *registro de ambientes, costumes, estilos, comportamentos*, mais outros tantos detalhes simbólicos que possam indicar o status de vida de uma pessoa. O escritor deve realizar uma verdadeira autópsia social dos elementos que compõem o entorno das personagens.²⁶ Wolfe também fez do uso exuberante de pontuações, itálicos, interjeições, onomatopeias, pleonasmos e mimeses um estilo autoral, incorporando à narrativa um ruído de visão que surge antes mesmo da leitura das palavras.

Apesar desse clamor pela voz autoral, o jornalista foi bastante criticado por uma escrita de superfície, preocupada com status e estilo, e isenta de consciência política. Não consideramos o engajamento político obrigatório ao escritor de não-ficção, mas questionamos as fronteiras cada vez mais indistintas entre informação e entretenimento na prática

²⁴ Mark Kramer (1995, p.21) acrescenta Daniel Defoe como uma das referências elementares ao jornalismo literário e completa: “The roster also includes Mark Twain in the nineteenth century and Stephen Crane at the start of the twentieth. Before and just after the Second World War, James Agee, Ernest Hemingway, A. J. Leibling, Joseph Mitchell, Lillian Ross and John Steinbeck tried out narrative essay forms”.

²⁵ O pesquisador Norman Sims, responsável pela antologia *The Literary Journalists* (1984) e um dos editores de *Literary Journalism* (1995), complementa: “(...) In 1984 *The Literary Journalists* broadened the set of characteristics to include immersion reporting, accuracy, voice, structure, responsibility, and symbolic representation. Writers I’ve spoken with more recently have wanted to add to the list a personal involvement with their materials, and an artistic creativity not often associated with nonfiction. An innovative genre that is still developing, literary journalism resists narrow definitions.” (SIMS, 1995, p.5)

²⁶ Mais adiante, comentaremos a forma com que esses expedientes se manifestam no texto.

jornalística. Pelo menos três artigos teóricos escritos entre 1965 e o início da década de 70 contestando alguns preceitos wolfeanos merecem ser comentados.

No ensaio *Behold the New Journalism – It’s Coming after You!*, de Nat Hentoff (apud LEHMAN, 1997, p.80-81) é pedido um engajamento entre escritor e leitor; além da eliminação das barreiras existentes no intervalo repórter/leitor/história. Isso seria alcançado suprimindo o repórter enquanto mero “espectador tomador de notas sem rosto”²⁷, revelando “o segredinho sujo do jornalismo, a ideia de que julgamentos subjetivos de alguma maneira não vem à tona no processo de criação e consumo dos produtos noticiosos”. (LEHMAN, 1997, p.80, tradução nossa).²⁸ A rebelião de Hentoff dirige-se ao mesmo corporativismo midiático apontado por Wolfe, mas o segundo é questionado por manter a ilusão do relato objetivo por parte do repórter²⁹, possibilitando o poderio de controle social e político nessa presunção de impessoalidade.

Jack Newfield também questiona o monopólio, o conservadorismo dos jornais e a perpetuação de um sistema que protege os preguiçosos e pune os imaginativos, mas nada disso é visto como tão grave no ensaio *Journalism: Old, New and Corporate* (1968), quanto a autocensura da imprensa. Newfield (apud LEHMAN, 1997, p.83) adota o termo “*participatory journalist*” para definir o que deveria ser a pedra de toque dessa forma insurgente de reportagem. Em um artigo de 1972, intitulado *Of Honest Men & Good Writers*, Newfield argumenta que o Novo Jornalismo seria uma divisão falsa, haveria bons e maus escritos e os textos teriam mesmo passado por uma transformação nos últimos tempos, fruto de uma confluência de homens talentosos e não de uma forma revolucionária de pensar as reportagens.

Algo diferente e melhor parece ter acontecido à publicação de massa nos últimos 15 anos. Eu suspeito que não seja nada mais profundo que muitos bons escritores aparecendo ao mesmo tempo, e alguns sábios editores como Dan Wolf, Clay Felker, e William Shawn dando a esses escritores um grande espaço e liberdade para expressar um ponto de vista. Eu não levaria a generalidade muito além disso. (NEWFIELD, 1972, tradução nossa).³⁰

²⁷ No original: “faceless note taking onlooker”.

²⁸ “(...) disclose journalism’s dirty little secret, the idea that somehow subjective judgments don’t come into play in the creation and consumption of news product.”

²⁹ Em entrevista a Joe David Bellamy, Wolfe afirmou: “are certain things that are objectively known”. (apud LEHMAN, 1997, p.81).

³⁰ “Yet something different and better does seem to have happened to mass publication journalism in the last 15 years. I suspect it is nothing more profound than a lot of good writers coming along at the same time, and a few

Mais de trinta anos depois, Wolfe comenta algumas das críticas feitas ao Novo Jornalismo, afirmando que as técnicas do gênero garantem o sucesso de produções contemporâneas.

Em 1973 eu fiz o equivalente a um voto de silêncio trapista no que diz respeito ao tema Novo Jornalismo. Eu estava cansado de discutir. Havia dito que era uma coisa técnica, o uso dos quatro recursos de uma forma objetiva, precisa, isto é, propriamente jornalística. Mas outros alegaram que significaria jornalismo “impressionista”, “subjetivo”, Jornalismo de Nova Esquerda, jornalismo “participativo” – não tinha fim. Mas agora, que trinta e três anos se passaram, eu suponho que seja permitido oferecer uma breve nota de rodapé. Além disso, em todo esse tempo, tem sido o melhor resultado possível. Jornalistas não mais discutem o Novo Jornalismo – quero dizer, por quantas décadas você pode manter-se discutindo alguma coisa que chama a si mesma “nova”? Em vez disso, uma nova geração de jornalistas, escrevendo livros e artigos em revistas, tem simplesmente se apropriado das técnicas da forma que lhes apraz, apresentando um trabalho brilhante – de fato, o melhor da literatura contemporânea americana em seu conjunto. (WOLFE, 2007, p.151, tradução nossa).³¹

Essa série de recursos incensada por Wolfe só caracterizará a não-ficção por tratar de pessoas e histórias reais. A maneira escolhida para construir os textos sempre vem à tona nas matérias feitas com escritores que transitam nas fronteiras do jornalismo e literatura. Gay Talese discorre sobre o tema em entrevista ao *O Estado de São Paulo*.³²

(...) eu tinha o desejo de usar as técnicas de ficção para escrever sobre pessoas comuns, o que significava uma ruptura com a maioria dos escritores de não-ficção contemporâneos. Eu queria escrever sobre a vida privada, mas de uma forma verdadeira, factual, sem falsificar eventos. Sem nomes falsos. Sem exagerar o conteúdo. Eu queria escrever histórias no formato de ficção, mas fazia questão de usar os nomes reais das pessoas sobre as quais eu estava escrevendo. E foi isso o que eu fiz por toda a minha vida. Tenho sido um contador de histórias, mas as histórias que eu conto envolvem pessoas reais. Nada é inventado. É verdadeiro, não imaginado e não fabricado.³³ É real e verificável. (2009).

wise editors like Dan Wolf, Clay Felker, and William Shawn giving these writers a lot of space and freedom to express a point of view. I wouldn't refine the generality much more than that.”

³¹ “In 1973 I took the equivalent of a Trappist vow of silence so far as the subject of New Journalism was concerned. I was tired of arguing. I said it was a technical thing, the use of those four devices in an objective, accurate, i.e., properly journalistic fashion. But others claimed it meant “impressionistic” journalism, “subjective” journalism, New Left Journalism, “participatory” journalism – there was no end to it. But now that thirty-three years have elapsed, I suppose it’s okay to offer a brief footnote. Besides, in those thirty-three years there has been the best possible outcome. Journalists no longer argue about New Journalism – I mean, how many decades can you keep arguing about something that calls itself “new”? Instead, a new generation of journalists, writing books and magazines articles, have simply appropriated the techniques however they please and are turning out brilliant work – in fact, the best of contemporary American literature, taken as whole.”

³² Entrevista de 01/07/2009, intitulada *Gay Talese, o contador de histórias reais, desembarca na Flip*.

³³ Ainda assim, Talese reconhece a incapacidade de alcançar a verdade plena.

“Do you think journalism can lead to truth?”

G.T.: No, I believe that the editorial choices about what appears in newspapers and magazines are so subjective that you almost never get the whole truth. The editor’s fingerprints are on what he chooses to publish. The cast

Edvaldo Pereira Lima (2004, p.181) vai ao encontro de Talese quando descreve os sete pilares do jornalismo literário, a partir do resumo dos elementos apresentados como essenciais ao gênero pelo norte-americano Norman Sims. São eles: imersão do repórter na realidade ou assunto abordado, uso de voz autoral, estilo próprio, precisão de dados e informações, uso de símbolos e metáforas, digressão e humanização. Nem todos esses elementos precisam estar presentes no texto de jornalismo literário. Porém, a precisão informativa é fundamental por ser uma característica diretamente ligada à prática jornalística. Além da imersão³⁴ e da humanização, esta possibilita que a obra contenha particularidades emocionais, revelando a fonte como pessoa, e não como instrumento de informação, constituindo, um diferencial do gênero.

A voz autoral, denominada *intimate voice*, pelo pesquisador Mark Kramer no ensaio *Breakable Rules for Literary Journalists*, também é apontada como fator de poder e força dessa prática literária, já que o escritor fala em nome de si mesmo. “A marca definidora do jornalismo literário é a personalidade do escritor, a voz íntima e peculiar do todo, pessoa sincera, não representando, defendendo ou falando em nome de qualquer instituição (...)” (KRAMER, 1995, p.29, tradução nossa).³⁵

O crítico estadunidense Dwight MacDonald criou a alcunha parajornalismo na *The New York Review of Books* com o intuito de descrever o Novo Jornalismo. MacDonald acreditava que os representantes desse estilo alteravam os fatos para obter um efeito dramático maior. Talese, porém, é bastante enfático ao defender a fidedignidade dos seus escritos.

O Novo Jornalismo (...) é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem, embora busque uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga. O Novo Jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem, possibilitando ao autor inserir-se na narrativa se assim o desejar, como fazem muitos escritores, ou assumir o papel de um observador neutro, como outros preferem, inclusive eu próprio. (TALESE, 2009a, p.9).

of characters in *The Kingdom and the Power*, if nothing else, shows you that there *ain't* no such thing as “objective journalism”. There is no such thing as absolute truth. Reporters can find anything they want to find. Every reporter brings the totality of his battle scars to the event. A reporter never gets *it*. He gets what he is *capable* of getting, what he *wants* to get.” (BOYNTON, 2005, p.377).

³⁴ “The point of literary journalists’ long immersions is to comprehend subjects at all level Henry James termed ‘felt life’ – the frank, unidealized level that includes individual difference, frailty, tenderness, nastiness, vanity, generosity, pomposity, humility, all in proper proportion.” (KRAMER, 1995, p.23).

³⁵ “The defining mark of literary journalism is the personality of the writer, the individual and intimate voice of a whole, candid person not representing, defending or speaking on behalf of any institution (...)”

Essa neutralidade do observador é, na verdade, absolutamente retórica. Não é possível passar despercebido pelo olhar do outro, quanto mais na missão de reportá-lo. Talese usa a expressão de suposta nulidade para descrever a forma “discreta” com que “segue” os objetos de sua reportagem, visualizando as circunstâncias reveladoras, e as reações dos que estão diante da personagem principal. Ser neutro, nesse caso, significa participar da rotina da fonte sem que a mesma se altere em função da presença do repórter. Muito mais pode ser adquirido em termos de informação durante o acompanhamento rotineiro da personagem do que a realização de uma entrevista em um escritório fechado, por exemplo. Claro que, por mais naturais que possam parecer as ações do observado, – o qual pode ficar menos salvaguardado diante da ‘neutralidade’ desse outro que acompanha seu cotidiano em lugar de querer apenas apreendê-lo com meia dúzia de perguntas – será sempre um simulacro de si mesmo. Gay Talese, porém, é bastante ambicioso quanto ao próprio método, ele acredita ver além do indivíduo e estabelece uma relação quase mediúnica ao alcançar a integridade do universo circundante das suas personagens.

Tento apreender a cena em sua inteireza, o diálogo, o clima, a tensão, o drama, o conflito, e então em geral escrevo do ponto de vista da pessoa retratada, às vezes revelando o que esses indivíduos pensam durante os momentos que descrevo. Esse tipo de insight depende, naturalmente, da cooperação total da pessoa sobre a qual se escreve, mas se o escritor goza de sua confiança, é possível, por meio de entrevistas, fazendo as perguntas certas nas horas certas, apreender e reportar o que se passa na mente de outras pessoas. (TALESE, 2009a, p.10).

Talese afirma interessar-se menos pela exatidão da fala³⁶ do que por sua essência e confessa traduzir com palavras dele o pensamento dos entrevistados, pois toma notas apenas em situações pontuais. Seja ao ouvir uma observação escrita em um estilo inimitável, ou sem que o entrevistado perceba nos interstícios de uma longa conversa, ou, também, depois da entrevista, com o relato fresco na memória. Ainda assim, convém notar que ele nunca foi processado ao longo de décadas de profissão. Seu trabalho como escritor é, na verdade, o de reconstruir o ocorrido e, ao mesmo tempo, o de criar sua própria representação dos fatos.

³⁶ Nesse contexto, o cenário da entrevista acaba adquirindo grande importância no trabalho do escritor.

“How much thought do you give to an interview’s setting?

G.T.: A lot. I like to be in the place where the person works. Or I like to do interviews someplace where I can see the person interact with others. I don’t care too much *who* it is: your wife, your girlfriend, or a belly dancer you’re involved with. I like to have some dialogue. Again, I think of it in terms of the camera: what works visually. I want to move around and give the reader a number of different things to look at. I don’t want to have a series of headshots, like in a documentary. I want interaction, conversation, conflict.” (BOYNTON, 2005, p.372).

Mais importante que o que elas dizem é o que elas pensam, embora num primeiro momento seja difícil para elas articular o próprio pensamento, além de exigir do entrevistador muita ponderação e reflexão sobre o que há na mente do entrevistado – o que eu busco com todo cuidado é encorajar e estimular as pessoas sobre as quais escrevo, ao mesmo tempo que lhes faço perguntas, questões e me identifico com elas, enquanto as acompanho em reuniões, em caminhadas sem compromisso antes do jantar ou depois do trabalho. Seja onde for, procuro estar presente em meu papel de confidente curioso, um companheiro de viagem digno de confiança que procura examinar o interior do entrevistado, tentando descobrir, esclarecer e afinal descrever com palavras (minhas palavras) o que essas pessoas representam e o que pensam. (TALESE, 2009a, p.512).

Nascido em 1932, na cidade de Ocean City, no estado de Nova Jersey, o escritor aprendeu o exercício da escuta com a mãe ítalo-americana. Ela e o pai de Talese, um alfaiate vindo da Calábria, possuíam uma loja de roupas em que os clientes, além de buscarem novos trajes, promoviam uma boa conversa.

A loja era uma espécie de programa de entrevistas que se desenrolava em torno dos modos acolhedores e perguntas oportunas de minha mãe. Eu era um menino não muito mais alto que os balcões da loja e, ouvindo as conversas dos clientes, aprendi muita coisa que seria útil para mim anos depois quando comecei a entrevistar pessoas para artigos e livros.

(...)

Aprendi a ouvir com paciência e cuidado – e nunca interromper, mesmo quando as pessoas estão com uma dificuldade enorme para se explicarem. Como as habilidades de ouvir da minha mãe me ensinaram, durante esses momentos perturbadores e imprecisos, as pessoas fazem muitas revelações. Aquilo sobre o que evitam falar pode dizer muito sobre elas. Suas pausas, suas evasivas, suas mudanças abruptas de assunto funcionam como indicadores do que as constroem – ou as irrita –, ou o que elas acham íntimo demais, ou consideram ser imprudente revelar para outra pessoa naquele momento específico. No entanto, eu também ouvia por acaso muitas coisas discutindo de maneira ingênua com minha mãe os assuntos que antes elas haviam evitado – uma reação que tinha menos a ver com a natureza das perguntas, ou a sensibilidade ao fazê-las, do que com a percepção gradual de minha mãe como uma pessoa confiável, para a qual era possível fazer confidências. (TALESE, 2009b, p.14).

Percebemos que os aparatos tecnológicos, como o telefone e o gravador, podem reduzir substancialmente a possibilidade de a fonte sentir-se mais confortável diante do entrevistador, pois há uma mediação interpondo-se na conversa. A segurança da gravação também representa um risco ao repórter, o de ficar acomodado pela ideia do registro em curso e dedicar atenção menor ao que está sendo dito, perdendo a chance de realizar uma análise aprofundada, fazendo com que o texto seja uma mera transcrição de diálogos. Como vimos antes, o uso judicioso das aspas funciona como recurso de proteção à empresa jornalística e aos seus funcionários, de modo que muitos editores aprovam textos que seguem essa linha na tentativa de “proteger o jornal dos entrevistados que, mais tarde, reclamarem que foram prejudicados por citações malfeitas – acusação que, nesses tempos de litígio impulsivo e

indenizações crescentes, causa muita ansiedade, por vezes até nos editores mais independentes”. (TALESE, 2009b, p.30). O fator econômico também justifica esse expediente por parte das empresas, paga-se menos por jornalistas temporários os quais produzem textos de tamanho razoável recheados de transcrições.

O ir além do relatado para a construção de um texto saboroso exige uma habilidade que complementa a escuta atenciosa. Só se escreve bem através de uma leitura profícua. Gay formou-se como leitor na escola norte-americana. John O’Hara (não por acaso, conhecido pelos diálogos certos) e Irwin Shaw (citado pelo jornalista como especialmente inspirador em “The Girls in Their Summer Dresses” e “The Eighty-Yard Run”) são mencionados como contistas de sua admiração. Francis Scott Fitzgerald é o romancista predileto de Talese. Em entrevista ao caderno Prosa & Verso, do jornal *O Globo*³⁷, Gay revela sua aspiração enquanto literato:

Eu amo a linguagem de Fitzgerald, é poética, bonita. Eu queria escrever como ele, mas fazer isso como jornalista... Bem difícil, e não acho que eu tenha conseguido. Mas é uma aspiração nobre. Você tem que ser envolvente como escritor. Tem que fazer o leitor ler. Tem que pegá-lo já na primeira frase, no primeiro parágrafo, impedi-lo de ir fazer outra coisa e trazê-lo para o seu texto. (2009).

Essa aproximação com o que é próprio da literatura enquanto recurso estético e estratégia de sedução permite que até um texto envolto em cifras e estatísticas seja palatável por contar uma história para além da aparente frieza dos números. Em seu primeiro livro, *Nova York: A Jornada de um Serendipitoso*³⁸, de 1961, Talese traça um perfil da Grande Maçã a partir de uma série de achados curiosos provenientes das andanças pela cidade. Essa sugestão é dada logo no título, serendipitoso, palavra de origem inglesa – o termo *serendipity* foi criado pelo romancista Horace Walpole³⁹, no século XVIII –, é aquele que faz agradáveis descobertas “por acaso”. Originalmente publicado como ensaio para a revista *Esquire* e

³⁷ Entrevista de 02/07/2009, intitulada *O casal Talese na Flip 2009*.

³⁸ O livro saiu no Brasil em 1973, sob o título *Aos olhos da multidão*, editado pela carioca Expressão e Cultura. Nessa edição, os livros *A Ponte*, lançado nos Estados Unidos em 1964, e *Fama e Anonimato*, de 1970, foram incorporados à *Jornada de um Serendipitoso* formando uma obra dividida em três partes. O livro esgotou rapidamente, tornou-se raridade bibliográfica disputada em sebos, redações e escolas de jornalismo. Foi reeditado em 2004 pela Companhia das Letras, com o título *Fama e Anonimato*, dois novos textos até então inéditos em livro foram incorporados, uma narrativa sobre a feitura do famoso perfil de Frank Sinatra e um texto que revisita a ponte Verrazano-Narrows quarenta anos depois de sua construção.

³⁹ De acordo com o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 2004, citado em *Palavra do Dia: Serendipidade*, seção do site da Escola Secundária de Arouca, Portugal. Disponível em: <http://esec-arouca.pt/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=158&Itemid=109>

posteriormente ampliado para o formato livro, essa jornada de encontros pode parecer obsessiva na precisão numérica, mas não menos encantadora por isso.

Existem atualmente em Manhattan 650 porteiros de edifícios de apartamentos, 325 porteiros de hotéis (quatorze no Waldorf Astoria) e um número desconhecido, mas muito grande, de porteiros de restaurantes e de teatros, de boates, porteiros aliciadores, e porteiros sem portarias. (TALESE, 2009a, p.28).

Em Nova York há quinhentos médiuns, desde os tipos que entram em transe leve até os que entram em transe profundo. A maioria vive entre as ruas 77, 80 e 90 Oeste, e aos domingos alguns desses quarteirões ficam em comunicação com os mortos, ressoando trombetas e resolvendo todos os problemas. (TALESE, 2009a, p.31).

Nova York é, por excelência, uma cidade de comitês. Existem comitês pela Estônia Livre, por uma política Nuclear Sadia, um Comitê para as Esposas Franco-Americanas, um comitê para Proteger os Dentes de Nossos Filhos, para Preservar a Arte Americana, para Ajudar os Alunos de Heidelberg, para Fazer Justiça a Monton Sobell – isso para não falar da Cooperativa para Remessas de Dinheiro dos Estados Unidos para Toda a Parte, Inc. Nova York é a cidade preferida da especialista em vodu Maya Deren, que mora no número 61 da Morton Street com dezenove gatos e o marido, Teiji Ito, que toca 39 instrumentos musicais – principalmente à noite. É uma cidade promissora para Billy Klenosky, compositor cuja obra-prima, *Abril na Sibéria*, foi considerada a Bomba do Mês pela emissora de rádio WINS. (TALESE, 2009a, p.59).

Todos os dias em Nova York sete detetives com distintivos de prata e faro para a cultura se põem a circular e espionar para pegar alguns dos criminosos mais instruídos que existem – os ladrões de livros. Esses sete detetives, empregados da Biblioteca Pública de Nova York, procuram recuperar os milhares de livros que são subtraídos a cada ano por leitores esquecidos, descuidados, de mão leve ou viciados em drogas.

Das 13 mil pessoas que tomam diariamente os livros emprestados das bibliotecas, cerca de quinhentas não os devolvem na data prevista, e cerca de 25 atrasam a devolução em dois ou três meses. Muitos desses 25 são viciados que pegam os livros emprestados com carteirinhas falsas e os vendem aos sebos para comprar drogas. (TALESE, 2009a, p.102-103).

Nesses excertos, a ironia está presente, e há uma insistência na demarcação de quem está sendo realmente perfilado pelo jornalista, a cidade. É necessário garantir ao leitor a certeza que tanto a variedade de tipos humanos, quanto os dados curiosos sobre temáticas inimagináveis só fazem sentido por delinear algo muito maior, uma metrópole que desperta admiração e espanto. A rigor, os perfis jornalísticos são retratos de personagens humanas as quais são delineadas a partir de uma amplitude de aspectos psicológicos, comportamentais e vivenciais. A origem do gênero é incerta, seu desenvolvimento se deu na revista *The New Yorker*, sobretudo na década de 20. Nessa jornada “serindipitosa” é a cidade quem ganha existência e se individualiza a partir da vida dos outros. A metrópole é, também, personificada, como podemos constatar nas duas frases a seguir: “Nova York é uma cidade doída, encantadora, totalmente fora do comum.” (TALESE, 2009a, p.60). “Nova York não é

uma boa cidade para os idosos. A cidade passa por cima deles; eles não conseguem acompanhar seu ritmo.” (2009a, p.124).

Tom Wolfe defende que, na narrativa jornalístico-literária, o cenário funciona como plano horizontal no desenvolvimento do relato e os indivíduos como plano vertical. A história está situada na interseção. O *Zeitgeist*, termo difundido pelo filósofo alemão Hegel para definir “o espírito do tempo”, compõe-se da ideia de que cada período tem seu próprio contexto moral, cultural e intelectual que influencia a vida de todos e não pode ser evitado. Esse conceito ajuda a compreender o espaço urbano enquanto personagem das narrativas. “(...) tanto na ficção quanto na não-ficção sobre grandes cidades, por exemplo, a cidade deve ser tratada como uma personagem porque cidades estão sempre fervendo de tom moral.” (WOLFE, 2007, p.152, tradução nossa).⁴⁰

Na descrição de Nova York, o narrador onisciente afirma-se na precisão numérica e nos detalhamentos que, por vezes, soam inverossímeis, não fosse a recordação do pacto de leitura existente entre autor, texto e leitor que, em nosso objeto de estudo, insiste ser fiável. A não-ficção não nos obriga a entrada no reino do “faz de conta”, mas, ao mesmo tempo, não impede que ingressemos em outra realidade. Nesse caso específico, urdida por alguém que revela sujar os sapatos na busca pelo concreto, mas também confessa gastar horas no processo de escrita⁴¹: “Fico sozinho o dia inteiro, produzindo texto com facilidade comparável à de um paciente que expele pedra dos rins (...)”. (TALESE, 2009c, p.87). A informação confiável é lapidada de maneira hábil, de modo que ingressamos no jogo do texto sem o questionamento paranóico a cada página virada se aquilo é fato ou ficção, o interesse se dá pela história, a qual foi previamente anunciada como real, mas seduz para além disso, ou os jornais seriam lidos

⁴⁰ “(...) in fiction or nonfiction about big cities, for example, the city should be treated as a character because cities are positively feverish with moral tone.”

⁴¹ Informação referendada em entrevista presente no livro de Robert Boynton (2005, p.372-373).

“Is writing more difficult for you than reporting?”

G.T.: Writing is very hard for me. I *love* reporting and I’m a natural reporter. But I’m so dissatisfied with what I write. I’m filled with that Catholic sense of failure, of inadequacy, of *unworthiness*. I’m not good enough, I could be better – this is the mantra I keep repeating.”

Em função disso, o autor não exige de si mesmo um certo número de páginas a serem escritas por dia:

“Do you require a certain number of words from yourself per day?”

G.T.: No, I don’t work that way. I once heard Tom Wolfe say that his standard is twelve pages a day. *Twelve page a day!?!?* That knocked me out! That amazed me! I just do the best I can do every day. I don’t care if it takes me a *month* to write a sentence. All that matters is to get to the point where I can say, ‘I can’t do any better. *Gay Talese* can’t do any better. Maybe *Philip Roth* can do better, maybe *Leo Tolstoy* can do better, but I can’t do it any better.’ Then I move on to the next one”. (BOYNTON, 2005, p.375).

com a mesma paixão direcionada aos livros.⁴² Apresentamos, abaixo, o *lead* da reportagem *Radical Chique*, de Tom Wolfe, que exemplifica como o Novo Jornalismo é fruto dessa combinação de realidade e uma série de recursos próprios da literatura.

Às duas, três ou quatro da manhã, em algum lugar por ali, no dia 26 de agosto de 1966, na verdade seu aniversário de 48 anos, Leonard Bernstein acordou no escuro num estado de louco alarme. Isso já havia acontecido antes. Era uma das formas que sua insônia assumia. Então, fez o de sempre. Levantou e andou um pouco. Estava tonto. De repente, teve uma visão, uma inspiração. Viu a si mesmo, Leonard Bernstein, o *egrégio maestro*, entrando no palco de gravata borboleta branca e casaca diante de uma orquestra completa. De um lado do pódio do maestro há um piano. Do outro, uma cadeira com uma guitarra apoiada nela. Ele senta na cadeira e pega a guitarra. Uma guitarra! Um desses instrumentos debilóides, como o acordeão, feito para o método Aprenda a Tocar em Oito Dias – Gráficos Fáceis, dirigido a adolescentes de quatorze anos de Levittown com 110 de QI! Mas há uma razão. Ele tem de passar uma mensagem antiguerra para essa imensa plateia de colarinho branco engomado no auditório sinfônico. Ele anuncia a todos: “Eu amo”. Apenas isso. O efeito é mortificador. Imediatamente um negro se levanta na curva do piano de cauda e começa a dizer coisas como: “A plateia está curiosamente envergonhada”. Lenny tenta começar de novo, toca alguns números rápidos no piano, diz: “Eu amo. *Amo ergo sum*”. O negro se levanta de novo e diz: “A plateia acha que ele deve se levantar e sair”. A plateia pensa: “Tenho vergonha até de cutucar meu vizinho”. Por fim, Lenny profere um emocionado discurso antiguerra e sai. (WOLFE, 2005, p.154-155)

O repórter não estava aos pés da cama do maestro no momento em que o pesadelo acontecia, não fazia anotações *in loco* de uma noite mal dormida. Wolfe apenas seguiu sua cartilha basilar do Novo Jornalismo: *a construção cena a cena* com pouco uso da narrativa histórica como um dos recursos principais, já que a explicação do parágrafo de abertura desse texto só é dada 80 páginas após o início do relato.⁴³ A sensação de *estar dentro da cabeça* de Leonard Bernstein pode ser experimentada pelo leitor que sente a insônia da personagem, o desespero de acordar no escuro em estado de *louco alarme* e saber que quando Leonard se levantou e andou, *fez o de sempre*. O palco, a gravata borboleta, a casaca e os 48 anos são parte da simbolização do *status quo* da personagem. No posfácio da obra em questão, o jornalista brasileiro Joaquim Ferreira dos Santos comenta sobre a busca da narrativa dramática nessas reportagens.

O Novo Jornalismo, como qualquer repórter da editoria de Cidade, vai ao local. Pega táxi. Puxa do caderninho, sua canequinha de humildade, e mendiga

⁴² No ensaio *Literatura e Personagem*, Anatol Rosenfeld (1976, p.40) afirma: “Na vida cotidiana ou na leitura de textos não-estéticos, a nossa intenção geralmente atravessa a superfície sensível devido à imposição de valores práticos, vitais, teóricos etc”.

⁴³ Esse recurso remete à placa que John McPhee colocou na parede acima da sua mesa, quando da concepção de *The Deltoid Pumpkin Seed*, lançado em 1973. O escritor lembrava a si mesmo durante o ofício: “HAVE THE COURAGE TO DIGRESS”. (SIMS, 1995, p.17).

informação. Mas sabe que ainda é pouco. De nada valeria a Tom Wolfe, por exemplo, estar no quarto de Bernstein. A cena que interessava, como vimos, não se passava ali.

O lide da matéria estava no delírio, estava no negro, na guitarra e no piano, todos freudianamente escondidos na cabeça do maestro.

O novo repórter agora precisa, além de bater em todas as outras portas clássicas da apuração de uma matéria – e algumas dessas portas abrem e, você sabe, em seguida fecham novamente na cara do repórter –, agora precisa bater também na porta que vai dar na cabeça do entrevistado. Ficou mais difícil. Mas o prazer de apurar, escrever e ler aumentou. (SANTOS, 2005, p.236-237).

Em verdade, o narrador nunca deixa de ser uma instância eminentemente manipuladora, faça ele literatura de realidade ou ficção. No caso do jornalismo literário há uma certa insistência sobre a possibilidade do leitor conferir o narrado. Para que o público não ouse duvidar, os autores afirmam a cada entrevista dada a especificidade de sua forma literária, escrevem prefácios, epílogos e posfácios elucidando os esforços de apuração e transformam a própria dificuldade de “descoberta do fato” em parte da história. Esses recursos também funcionam como atitude defensiva, o mapa da narrativa é dado, todavia, “essa verificabilidade é mais potência que ato, pois dificilmente o receptor tem meios de chegar à notícia”. (BUITONI, 1986, p.15 apud RESENDE, 2002, p.57). Apesar de todas as possibilidades e caminhos para aceder à realidade manifesta, o leitor conforma-se em aceitar o texto pelo princípio da confiança postulado pelo discurso dessa figura socialmente comprometida em reportar a verdade sobre mundo, o jornalista.

Como consequência, em muitos textos do Novo Jornalismo há uma certa tentativa de envolver o leitor no ambiente das redações. No ano de 1969, Talese lança *O Reino e o Poder*, nos Estados Unidos, uma obra sobre o jornal *The New York Times*, a instituição familiar mais conhecida do país, comandada pela família Ochs desde 1896. As intrigas por cargos, a história das sucessões de *publishers* e editores, anedotas das redações, a mudança de comportamento dos leitores (sobretudo com a televisão se popularizando, no fim da Segunda Guerra Mundial) são narrados no livro que enfoca, também, o período conturbado dos anos 60 nos altos escalões do *Times*, em que os dirigentes não sabiam se a fidelidade ao espírito de Adolph Ochs – comprador do diário e responsável pela sua revolução comercial e editorial – seria boa para o noticiário. Tendo trabalhado no *Times* por muitos anos, Talese é um verdadeiro mestre na arte de vender as redações como um local único, ocupado por tipos ainda mais incomuns, a despeito das rivalidades.

Em sua maioria, os jornalistas são como *voyeurs* que vêem os defeitos do mundo, as imperfeições das pessoas e dos lugares. Uma cena sadia, que compõe boa parte da

vida, ou a parte do planeta sem marcas de loucura não os atraem da mesma forma que tumultos e invasões, países em ruínas e navios a pique, banqueiros banidos para o Rio de Janeiro e monjas budistas em chamas – a tristeza é seu jogo, o espetáculo, sua paixão, a normalidade, sua nêmesse.

(...)

Uma notícia não publicada não causa impacto. Poderia muito bem não ter acontecido. Assim, o jornalista é um aliado importante da ambição, é o acendedor de lampiões de estrelas. É convidado para festas, cortejado e cumprimentado, tem acesso a telefones que não constam na lista e a muitos estilos de vida. Pode mandar para os Estados Unidos uma matéria provocativa sobre a pobreza na África, sobre distúrbios e ameaças tribais, e depois dar um mergulho na piscina do embaixador. Às vezes, o jornalista pode supor erroneamente que é seu charme, e não sua utilidade, que lhe rende esses privilégios; mas, em sua maioria, são homens realistas que não se deixam enganar pelo jogo. Eles o usam tanto quanto são usados. Ainda assim, são seres inquietos. Seu trabalho, publicado instantaneamente, é quase instantaneamente esquecido e o tempo todo eles precisam procurar algo novo, conservar o nome na página dos jornais para não ser esquecidos, devem suprir o apetite insaciável dos jornais e das redes de televisão, a ânsia comercial por novos rostos, modas, modismos, rixas; não devem se preocupar quando as notícias parecem acontecer *porque* eles estão lá, nem devem pensar na possibilidade de que tudo que testemunharam e escreveram ao longo de suas vidas pode um dia ocupar apenas umas poucas linhas nos livros de texto do século XXI. (TALESE, 2009d, p.13-14, grifo do autor).

As personagens jornalísticas parecem funcionar como representação do próprio autor. No texto *Sr. Má Notícia*⁴⁴, publicado em *Fama e Anonimato*, o obituarista Alden Whitman é perfilado e temos a impressão de que ele opera como *mouthpiece*⁴⁵ de Talese. A presença do discurso indireto livre ao longo do texto reforça essa percepção. A figura do jornalista é reverenciada, não significando a glamourização do ofício que, ao contrário, é apresentado com suas dores e delícias, mas como efetivamente singular. Talvez essas personagens e a descrição do ambiente das redações sirvam para validar com mais eficiência o gênero não-ficcional.

Nesse mesmo texto, convém observarmos a multiplicidade estilística advinda da literatura. O início do relato é *in media res*, expressão latina cujo significado, “no meio dos acontecimentos”, está relacionado ao ponto de desenvolvimento da ação primeira. A abertura da narrativa não coincide temporalmente com o princípio da ação. Esse recurso foi descrito por Horácio e é característico da epopeia, presente tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* de Homero. Vimos anteriormente o texto *Radical Chique*, de Tom Wolfe, utilizando o mesmo

⁴⁴ Anexo A. Whitman ficou conhecido por entrevistar famosos com o objetivo de recolher informações para seus futuros obituários. Faleceu em 1990.

⁴⁵ De acordo com Beth Brait (1985, p.32-33), “porta-voz do autor seria uma outra função passível de ser desempenhada pela personagem. Essa visão, também discutível, baseia-se numa longa tradição, empenhada em enfrentar essa instância narrativa como a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra. Nesse sentido, a personagem seria uma amálgama das observações e das virtualidades de seu criador”.

expediente, iniciado *in media res* e marcado pela posterior retomada das possíveis omissões de acontecimentos decorrentes dessa escolha. Para tal retomada, a analepse é o recurso utilizado. A opção de Talese para iniciar seu texto é dialógica:

“Winston Churchill foi o culpado por seu ataque de coração”, disse a mulher do redator de obituários, mas o redator de obituários, um homem baixo e bastante tímido, usando óculos aro de tartaruga e com um cachimbo na boca, balançou a cabeça e respondeu delicadamente: “Não, não foi Winston Churchill”.

“Então foi T. S. Eliot”, apressou-se ela em acrescentar, animadamente, porque os dois estavam em um jantar em Nova York e os outros pareciam estar se divertindo.

“Não”, disse o redator de obituários, novamente de forma delicada, “não foi T. S. Eliot”. (TALESE, 2009a, p.478).

O diálogo que serve para o início do entendimento da personalidade do obituarista, um sujeito cuja exaltação é rara e que se mantém tranquilo mesmo diante da morte, faz recordar a abertura de *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, embora os textos estejam separados temporalmente por quase 200 anos.⁴⁶ A conduta das personagens de Austen e a caracterização das mesmas é dada muito menos pelas descrições do que por suas falas.

- Caro Mr. Bennet – disse-lhe um dia a sua esposa -, já ouviu dizer que Netherfield Park foi alugado, afinal?

Mr. Bennet respondeu que não sabia.

- Pois foi – assegurou ela. – Mrs. Long acabou de sair daqui e me contou tudo.

Mr. Bennet não respondeu. (AUSTEN, 2010, p.9).

Além dos diálogos, Talese opta pela posição de retratista ao delinear o caráter de Whitman. Por vezes, o excesso de detalhes é usado para criar a atmosfera de observação e atenção minuciosas que juntas contribuem para a atribuição de veracidade. Esse super detalhamento tipicamente americano nos permite uma sensação de envolvimento total na cena, é como se ela fosse um recorte do cotidiano em vez de uma montagem artificial do mesmo. Apresentamos alguns exemplos desses detalhes aparentemente desnecessários a seguir.

⁴⁶ A primeira edição de *Orgulho e Preconceito* começou a circular em 1813. A comparação me foi sugerida por Myriam Ávila, segundo a qual os escritores anglófonos contam com uma sólida tradição narrativa, representada pelo cânone ficcional do romance inglês, a cujo acervo de estratégias narrativas podem recorrer com segurança.

(...) Por trás de seus óculos aros de tartaruga veem-se olhos azuis pequenos, muito pequenos, que ele rega com gotas de pilocarpina a cada três horas para controlar o glaucoma.

(...)

Ela também trabalha no *Times*, e foi lá que, em certo dia da primavera de 1958, ele a viu andando na ampla e barulhenta sala da Editoria de Cotidiano, no terceiro andar, com uma roupa estampada, levando nas mãos uma prova de página ainda úmida para a editoria feminina no nono andar, onde ela trabalha. (TALESE, 2009a, p.478-479).

Em geral ele chega ao saguão do edifício do *Times* às onze da manhã, e seus sapatos de sola de borracha praticamente não fazem nenhum ruído no lustroso soalho de mármore. Cachimbo na boca, na mão esquerda uma garrafa de chá que acabou de comprar no outro lado da rua, no balcão de uma lanchonete de um grego grande que há anos ele conhece de rosto, mas não de nome. (TALESE, 2009a, p.487).

É possível observar uma série de figuras de linguagem na construção desse perfil, registramos a ocorrência de:

I) Personificação: “Tem o rosto comum, um tanto redondo e quase sempre sério, ou até mesmo casmurro (...)”. (TALESE, 2009a, p.479).

II) Onomatopeia: “Ele as levou para o fundo da sala, abriu-as e espalhou-as na mesa na 13ª fileira da Editoria de Cotidiano, e começou a ler, resumir, tomar notas, o cachimbo batendo contra os dentes postiços, *cluc-cluc*”. (TALESE, 2009a, p.482).

III) Ironia: Presente em diversas passagens do texto, pode aparecer desacompanhada de outros recursos: “(...) os arquitetos têm mais prestígio que os engenheiros, os pintores mais que outros artistas, e estes sempre parecem morrer em Woodstock, Nova York. As mulheres e os negros, ao que parece, raramente morrem”. (TALESE, 2009a, p.492).

Ou, ainda, através de lítotes: “O obituário relacionará as escolas que frequentou, mas com certeza omitirá o fato de que no curso primário ele pulou duas séries (para alegria de sua mãe; ela era professora primária e esse feliz acontecimento *não lhe prejudicou em nada* a reputação na Secretaria de Educação)”. (TALESE, 2009a, p.493, grifo nosso).

A ironia pode, também, aparecer combinada a eufemismos e metáforas: “(...) ou, como se costumava dizer naquela época, ‘passava desta para melhor’, ‘dava o último suspiro’, ‘entregava a alma a Deus’”. (TALESE, 2009a, p.485).

IV) Aliteração, inclusive acompanhada de gradação descendente, ou anticlímax: “(...) desastre no Danúbio, alvoroço na Argentina, perigo no Paquistão, tensão em Trieste, rumores no Rio (...)”. (TALESE, 2009a, p.488).

V) Eufemismo: “Edward Ellins (...) confessa que gosta de ver, de vez em quando, seus velhos obituários escritos com antecedência cumprindo seu destino nas páginas do Telegram”. (TALESE, 2009a, p.485).

VI) Antítese: “(...) e embora ele confessasse que ‘aparecer *vivo* depois de lhe terem noticiado a *morte* é uma imposição injustificável para com os amigos’”. (TALESE, 2009a, p.491, grifo nosso).

As figuras de linguagem contribuem para a valorização do relato e para a sua literariedade. O texto ganha sabor e fluência através dos recursos vistos até aqui. Não podemos esquecer que, além da proposta estética, o Novo Jornalismo cumpre um papel social e ideológico. As reportagens protagonizadas por anônimos, as quais também serão tema de estudo do nosso próximo capítulo, colaboram para a democratização de vozes por meio de grandes histórias. O nome próprio será a base desse estudo, por funcionar como marca, afora literária, fundamental para a negociação discursiva.

CAPÍTULO 2 – O NOME PRÓPRIO COMO AVAL – AUTOR E PERSONAGENS COMO PROTAGONISTAS

"Dentre outras, é uma paixão que se nutre de nomes próprios e da qual os nomes próprios se nutrem. Amor, no auge do amor, é amar um nome. Primeiro isso, e talvez somente isso: essa vida separada da minha, que se condensa em um nome e pouco tem a ver com a pessoa real que o carrega." (Michel Schneider)

Antes mesmo de iniciarmos a leitura da obra *Fama e Anonimato*, de Gay Talese, deparamo-nos com as seguintes informações na capa, logo abaixo do título: “O lado oculto de celebridades, a fascinante vida de pessoas desconhecidas e um inusitado perfil de Nova York, por um mestre da reportagem”. Nesse momento, o pacto não-ficcional é estabelecido com o leitor; a perífrase “um mestre da reportagem” reforça o nome do autor, notabilizado por contar histórias reais. A coleção, *Jornalismo Literário*, também serve como validador das informações ali presentes. Deparamo-nos com a antítese em alguns momentos da capa; a mais evidente delas no nome de batismo da obra, e as outras, no complemento abaixo do título: espera-se encontrar o oculto em quem é célebre, e o fascinante no desconhecido, suprimindo a expectativa usual, de dedicar admiração ao famoso e de supor que o anônimo seja o lado encoberto e pouco atraente de uma história. O interesse público é um dos critérios adotados pelos jornais para publicar uma matéria e, conforme vimos no capítulo anterior, há também uma prevalência do negativo nos noticiários, pela relação inequívoca entre a audiência do que é ruim, enquanto as notícias positivas não são consensuais: o que parece bom para um leitor, pode não o ser para outro. Ao pensarmos nesses fatores, a tendência dos anônimos é ficar de fora da notícia. Só deixam de ser ignorados pela mídia quando se envolvem em algum acontecimento ruim. Por outro lado, existem pessoas capazes de dar status de acontecimento histórico a fatos desprovidos de qualquer significação mais profunda. Há quase cinco décadas, Edgar Morin já anunciava a figura dos olímpianos.

No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os olímpianos modernos. Esses olímpianos não são apenas os astros do cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, *playboys*, exploradores, artistas célebres, Picasso, Cocteau, Dalí, Sagan. O olimpismo de uns nasce do imaginário, isto é, de papéis encarnados nos filmes

(astros), o de outros nasce de sua função sagrada (realeza, presidência), de seus trabalhos heróicos (campeões exploradores) ou eróticos (*playboys, distels*). Margaret e B.B., Soraya e Liz Taylor, a princesa e a estrela se encontram no Olimpo da notícia dos jornais, dos coquetéis, recepções, Capri, Canárias e outras moradas encantadas. (MORIN, 1984, p.105).

Contemporaneamente, embora o Olimpo ainda exista e maravilhe inúmeras pessoas, assistimos a um esvaziamento qualitativo desses deuses, os quais são objetos de admiração muito mais pela imagem do que pela mensagem. Os anônimos que despertam interesse são aqueles dispostos a abrir mão da privacidade para habitar uma casa cercada de câmeras, e o estilo narrativo *reality show* domina uma gama de produções audiovisuais que perpassam os temas mais variados possíveis. Desde a explosão da cultura de massas no século XX, até os dias de hoje, Gay Talese escreve sobre “a subestimada população que não merece notícia alguma e está em toda parte, mas raramente é levada em consideração por jornalistas e por outros cronistas da realidade”. (TALESE, 2009b, p.17).

A opção pelo improvável enquanto matéria possível na pena do autor vem dos tempos do jornal da faculdade, Talese (2009c) cursava jornalismo na Universidade do Alabama e atuava no periódico da instituição como editor de esportes. Os resultados dos jogos eram objeto de menos interesse que os participantes das competições e os perdedores eram alvo de olhar mais atento que os vencedores. Ainda durante a universidade, assinando a coluna *Sports Gay-zing*, escreveu uma matéria sobre um estudante de mais de dois metros de altura que, a despeito dos apelos do técnico de basquete da escola, preferia dedicar o tempo livre à poda de árvores. Isso reflete um pouco dos critérios de noticiabilidade adotados pelo jornalista e anunciados de maneira informal ao longo de sua autobiografia, *Vida de Escritor*. O apelo humano duradouro, alguma possibilidade de ligação com o escritor (critério esse notadamente afetivo, colocando por terra qualquer ilusão de objetividade), e o fato da história estar localizada em algum “canto obscuro”, no sentido de ainda não ter atraído o interesse de outros autores, são elementos que movem Talese rumo à apuração e escritura de uma nova reportagem.

O escritor de ficção, dramaturgo e romancista lida com a vida privada. Eles lidam com pessoas comuns e elevam-nas na nossa percepção. O escritor de não-ficção tem tradicionalmente lidado com pessoas da vida pública, nomes que são conhecidos. As vidas privadas que eu desejava investigar como jovem escritor no *New York Times* seriam poucas vezes consideradas dignas de cobertura. Eu achava que essas pessoas tinham percepção do que estava acontecendo. Eu acreditava que se nós pudéssemos

trazê-las a uma maior percepção, elas poderiam nos ajudar a entender as tendências ao nosso redor. (TALESE, 2007, p.6, tradução nossa).⁴⁷

A sensibilidade é uma condição fundamental para que o escritor possa reconhecer o miraculoso inserido no banal e cotidiano. Em um ensaio sobre Murilo Mendes, Antonio Candido cita uma passagem de *A idade do Serrote* que poderia se referir às escolhas de Talese na feitura de suas reportagens: “Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o cotidiano, desbanalizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico”. (MENDES, 1968, p.62 apud CANDIDO, p.58, 1989). Gay Talese é um dos pioneiros⁴⁸ nessa linha de jornalismo literário que trata da vida cotidiana por acreditar que ela pode ser, também, reveladora nos aspectos que tangem à construção histórica de uma determinada sociedade.

Em um tempo no qual o jornalismo parece povoado por celebridades, o jornalismo literário presta um tributo às vidas comuns. Jornalistas literários escrevem narrativas focadas nos eventos cotidianos que trazem à tona os padrões escondidos da vida em comunidade tão efetivamente quantos as histórias espetaculares que fazem as manchetes dos jornais. Em 1775, por exemplo, Dr. Samuel Johnson mencionou um pequeno detalhe, a “disfuncionalidade” das janelas escocesas que as “mantinha estritamente fechadas”, aquilo, ele pensou, simbolizava o caráter nacional. Histórias sobre perambulações, trabalho e família – sobre coisas que acontecem a todo o tempo – podem revelar as estruturas e tensões da vida real. Elas dizem mais sobre a vida da maioria dos cidadãos do que histórias de desastres singulares ou celebridades excêntricas. (SIMS, 1995, p.3, tradução nossa).⁴⁹

⁴⁷ “The fiction writer, playwright, and novelist deal with private life. They deal with ordinary people and elevate these people into our consciousness. The nonfiction writer has traditionally dealt with people in public life, names that are known to us. The private lives that I wanted to delve into as a young writer at the *New York Times* would not often be considered worthy of news coverage. I thought those people had a sense of what was going on. I believed if we could bring them into the larger consciousness, they could help us understand the trends happening around us.”

⁴⁸ Segundo Boynton (2005, p.27), “Kramer, Talese and Trillin are in some ways the ‘elders’ of the movement, writers who have spent their careers alternatively reporting on the extraordinary lives of ordinary people, and the ordinary lives of extraordinary people – Talese’s portraits of Frank Sinatra and Joe DiMaggio being the most famous example of the latter impulse”.

Ao estabelecer as diferenças existentes entre si mesmo e Tom Wolfe, Talese (apud BOYNTON, 2005, p.15) aponta seu interesse pelo processo de feitura do que vem a acontecer, invariavelmente uma história oculta: “Tom is interested in the new, the latest, the most current... I’m more interested in what has held up for a long time and how it has done”.

⁴⁹ “At a time when journalism seems crowded with celebrities, literary journalism pays respect to ordinary lives. Literary journalists write narratives focused on everyday events that bring out the hidden patterns of community life as tellingly as the spectacular stories that make newspaper headlines. In 1775, for instance, Dr. Samuel Johnson mentioned a small detail, the “incommodiousness” of Scottish windows, which “keeps them very closely shut”, that he thought symbolized the national character. Stories about wandering, work, and family – about the things that happen all the time – can reveal the structures and strains of real life. They say more about most citizens’ lives than do stories of singular disasters or quirky celebrities.”

Dessa forma, a “rotina não precisa significar monotonia. A maior parte da vida de alguém, descoberta a fundo e de uma perspectiva compassiva, é interessante”. (KRAMER, 1995, p.27, tradução nossa).⁵⁰ Afora os aspectos de interesse e dignidade de abordagem encontrados na figura dos anônimos, há também uma maior facilidade de acesso a essas fontes que, em sua maioria, criam menos constrangimentos à aproximação dos jornalistas e possibilitam o ingresso direto ao canal primário de informações, sem que haja outras figuras interpostas no processo de apuração, como os assessores das celebridades, por exemplo.

Apesar da diversidade temática, as obras de Talese têm em comum o nome próprio reforçando a identidade das personagens⁵¹ envolvidas na história: “Embora o assunto de cada livro seja diferente, em nenhum deles uso nomes fictícios, e todos se caracterizam por uma pesquisa cuidadosa, além de compartilharem um tom narrativo que, espero, transmite paixão e emoção, sem louvar ou condenar de antemão quem quer que seja”. (TALESE, 2009d, p.9). O nome funciona como marca literária e baliza da negociação discursiva, já que sua existência, também comprovada por registro de nascimento, valida a existência de seu possuidor. Cabe, neste momento, definirmos o nome próprio em uma concepção lógica e da filosofia da linguagem.

Os nomes próprios funcionam como expressões utilizadas objetivando a referência de um item único. Existem duas características definidoras dos mesmos (BRANQUINHO, 2006, p.540): o fato de serem designadores logicamente simples – em geral não é possível discernir nenhuma estrutura interna semanticamente relevante para que a determinação de um objeto como referente seja efetivada –, e o fato de objetos referidos por nomes próprios não apresentarem variações sistemáticas de um contexto para outro. Dessa forma, a primeira

⁵⁰ “Routine needn’t mean humdrum. Most anyone’s life, discovered in depth and from a compassionate perspective, is interesting.”

⁵¹ O procedimento descrito por Aristóteles em *A Arte Poética* para o estabelecimento da identidade das personagens varia de acordo com o gênero do texto. Por ser bastante curioso, merece ser pontuado: “O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcebiades fez ou que Ihe aconteceu. Quanto à comédia, já se mostrou que foi isto o que aconteceu. Os autores, depois de terem composto a fábula, apresentando nela atos verossímeis, atribuem-nos a personagens, dando-lhes nomes fantasiados, e não procedem como os poetas iâmbicos que se referem a personalidades existentes. Na tragédia, os poetas recorrem a nomes de personagens que existiram, pela razão de que o possível inspira confiança. O que não aconteceu, não acreditamos imediatamente que seja possível; quanto aos fatos passados, não discutimos a possibilidade dos mesmos, pois, se tivessem sido impossíveis, não se teriam produzido. Não obstante, nas tragédias um ou dois nomes são de personagens conhecidos, os demais são forjados; em certas peças todos são fictícios, como no *Anteu* de Agatão, no qual fatos e personagens são inventados, e apesar disso não deixa de agradar”. (ARISTÓTELES, [196-?], p.252).

característica opõe os nomes próprios às descrições definidas, e a segunda os contrasta com outros designadores logicamente simples, como as expressões demonstrativas e indexicais.

Não há consenso entre os filósofos quanto à natureza dos mecanismos de determinação de uma referência para nomes. Branquinho (2006, p.541) sintetiza os dois pólos da contenda na *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*:

Em um extremo está a doutrina defendida por John Stuart Mill e aparentemente retomada, com algumas qualificações importantes, por filósofos contemporâneos como Hilary Putnam, Saul Kripke e Keith Donnellan. Segundo tal doutrina, o nome próprio (...) apenas tem a função de designar um item; não deve ser visto como algo que está também associado a um conjunto de propriedades gerais, que constituem a conotação do nome e cuja posse por um objeto particular determina esse objeto como sendo o referente, ou a denotação, do nome.

(...)

No outro extremo da disputa está a doutrina atribuída a Gottlob Frege, Bertrand Russell, Peter Strawson e John Searle, segundo a qual cada nome próprio tem um significado, e é esse significado que tem a propriedade de determinar um objeto como sendo a denotação do nome. O significado de um nome próprio é identificado com o significado de certa descrição definida, ou de certos agregados de descrições definidas, que os utilizadores competentes do nome associam com este.

Para exemplificar a segunda doutrina, também conhecida como descritivismo, podemos pensar no referente “Aristóteles”, sendo atribuído a partir de uma definição como: “O filósofo nascido em Estagira e discípulo de Platão”. O sujeito que cumprir a conjunção dessas duas propriedades será, portanto, o filósofo Aristóteles. Esse mecanismo exige a competência dos utilizadores a fim de que o nome próprio seja efetivamente determinado.

Saul Kripke retoma o millianismo⁵² e inaugura a tese de que os nomes próprios funcionam como *designadores rígidos*, por indicar os mesmos objetos em todos os mundos possíveis, ou seja, em situações ou eventos contrafatuais, aqueles que não aconteceram, mas poderiam ter ocorrido.

(...) Eu argumentarei, intuitivamente, que nomes próprios são designadores rígidos, embora o homem Nixon, por exemplo, pudesse não ter sido o presidente, não é o caso dele poder não ter sido Nixon (embora pudesse não ser chamado ‘Nixon’). Aqueles que têm argumentado que para a noção de designador rígido fazer sentido devemos esclarecer o critério de identidade através dos mundos ‘colocaram o carro na frente dos bois’. Nós podemos nos referir rigidamente a Nixon, por exemplo, e estipular que estamos falando do que poderia ter acontecido a ele (sob certas condições). Essas ‘identificações através dos mundos’ não são problemáticas em tais casos. (KRIPKE, 1996, p.49, tradução nossa).⁵³

⁵² Referente à teoria de John Stuart Mill

⁵³ “(...) I will argue, intuitively, that proper names are rigid designators, for although the man (Nixon) might not have been the president, it is not the case that he might not have been Nixon (though he might not have been called ‘Nixon’). Those who have argued that to make sense of the notion of rigid designator, we must antecedently make sense of ‘criteria of transworld identity’ have precisely reversed the cart and the horse; it is

No capítulo inicial de *Nova York: a Jornada de um Serendipitoso*⁵⁴, Talese começa a explorar os desconhecidos presentes na cidade. Esses são considerados possuidores de tão somente um prenome, ou, ainda, do nome errado. O reconhecimento do sobrenome é, portanto, uma das condições de “ser célebre”. Cotidianamente, o prenome pode culminar em reconhecimento quando a referência não é feita aos olímpicos; porém, quando um anônimo faz alusão a alguém “famoso”, dificilmente deixará de citar o sobrenome do mesmo, se o nome inicial for comum. Nesses casos, o nome de família pode, ainda, transformar-se em prenome. Ao pensarmos em dois personagens das reportagens taleseanas, Frank Sinatra e Frank Costello, por exemplo, descartando a singularidade de cada um enquanto indivíduo (o ofício é apenas uma delas: o primeiro, cantor; o segundo, gângster), a distinção entre eles reside no sobrenome. O cantor descendente de italianos foi marcado pelo sobrenome, tornou-se Sinatra; o mafioso nascido na Itália, cujo nome de batismo é Francesco Castiglia, adotou uma nova nomenclatura ao ganhar a América. Ambos eram possuidores de alcunhas. Sinatra, conhecido como “A voz”; Costello, como “O primeiro-ministro do submundo”. Retomando os desconhecidos de Nova York, há, ainda, casos em que o sobrenome é substituído por outra palavra que acaba adquirindo força igual ou maior que o nome de batismo, mesmo que não seja fruto da escolha do seu possuidor:

Mas fora dos guias turísticos e da Câmara de Comércio, Nova York não é nenhum festival de verão. Para a maioria dos nova-iorquinos, é uma cidade de trabalho duro, de carros demais, de gente demais. Muitas pessoas são anônimas, como os motoristas de ônibus, faxineiras e aqueles pornógrafos que picham cartazes de propaganda e nunca são pegos. Muitos nova-iorquinos parecem ter apenas um nome, como os barbeiros, os porteiros, os engraxates. Alguns nova-iorquinos vão pela vida com o nome errado – como Jimmy Brioches, que mora na casa defronte à Delegacia de Polícia da Center Street. Quando Jimmy Brioches, cujo verdadeiro sobrenome é Mancuso, era criança, os policiais que trabalhavam do outro lado da rua gritavam para ele: “Ei, garoto, que tal ir ali na esquina comprar café e brioches para nós?” Jimmy sempre ia, e logo passaram a chamá-lo “Jimmy Brioches”, ou simplesmente “Ei, Brioches”. Agora Jimmy é um senhor de cabelos brancos que tem uma filha chamada Jeannie. Mas Jeannie nunca teve sobrenome; todo mundo a chama de “Jeannie Brioches”. (TALESE, 2009a, p.36).

Em uma das áreas metropolitanas mais populosas do mundo, as pessoas também passam despercebidas. Estão atomizadas e isoladas, embora no meio de tantas outras. Nos guichês de metrô, os bilheteiros têm mãos, mas não rosto; no caos do trânsito, os motoristas sentir-se-iam privilegiados se pudessem ser reconhecidos pelo nome.

because we can refer (rigidly) to Nixon, and stipulate that we are speaking of what might happened to him (under certain circumstances), that ‘transworld identifications’ are unproblematic in such cases.”

⁵⁴ Primeira parte da obra *Fama e Anonimato*.

Apesar de todo esse tormento e labuta, o motorista de ônibus de Nova York continua a ser, em grande medida, uma pessoa anônima que passa a vida mostrando apenas metade do rosto no retrovisor. Ele nunca terá os privilégios dos motoristas dos vistosos Greyhound, que usam quepe e disparam feito pilotos; ou dos motoristas de ônibus de subúrbio, que são *chamados pelo nome* pelos passageiros e ganham presente de Natal (...)” (TALESE, 2009a, p.42, grifo nosso).

Ser apropriadamente nomeado retira a invisibilidade do sujeito, confere-lhe dignidade, já que “o movimento do nome dá acesso ao portador do nome: o nome, com a memória que conserva, é uma dobra que une e do mesmo passo separa o próprio movimento de sentido e o movimento biográfico daquele que designou em vida”. (BAPTISTA, 2003, p.228). Em uma olhada *en passant* pelos principais livros de Talese, as letras capitais chamam atenção, a abundância de personagens estabelece uma profusão de nomes próprios pelas páginas de suas histórias. Para que a luz seja jogada sob aqueles a quem a cidade engole, é fundamental aceder ao nome, pois o mesmo atua como “condição de possibilidade da memória, e não há memória que não seja memória do nome”. (BAPTISTA, 2003, p.233). Por esse motivo, os pronomes, embora utilizados essencialmente com função anafórica, constituem um recurso menor no texto, já que as histórias são garantidas pelo nome próprio. Essa segurança que o jornalista encontra no nome faz com que o recurso do *off the record* seja recusado durante a apuração.

(...) os tipos de entrevista que eu faço não são como uma “transa de uma noite”. A pessoa que estou entrevistando deve entender que estamos embarcando em uma relação de longo prazo, em que nada vai ter que ser *off the record*. Claro, eu concordarei com algumas condições, e as cumprirei. Mas se os entrevistados dizem que alguma coisa é *off the record*, eu simplesmente não irei falar com eles. Eu insisto que todas as citações sejam ligadas aos nomes reais.

Quando eu estava escrevendo *A Mulher do Próximo*, havia uma personagem chamada John Bolero que estava originalmente *on the record* e então, decidi que queria figurar *off*. Quando John me disse isso, eu imediatamente voei para Los Angeles para conversar com ele e a esposa. Eu disse, “Você não pode fazer isso. O ponto é que você está dando um passo à frente e declarando a si mesmo, você não está mais mentindo sobre si próprio. Você está à frente de algo novo!” Eu finalmente o convenci a figurar *on the record*. Tive que fazê-lo entender que, aquilo que fazíamos juntos, como parceiros, era tão importante que ele precisava cumprir nosso acordo. (TALESE, 2005, p.369, tradução nossa).⁵⁵

⁵⁵ “(...) the kinds of interviews I do are not one-night stands. The person I’m interviewing has got to understand that we’re embarking on a long-term relationship, where nothing will *have* to be off the record. Sure, I’ll agree to some conditions, and I will live up to them. But if they say that something is off the record, I simply won’t talk to them. I insist that *all* quotes be attached to real names.

When I was writing *Thy Neighbor’s Wife* I had one character, named John Bolero, who was originally on the record and then later decided he wanted to go off the record. When he told me this I immediately flew out to L.A. to talk with him and his wife. I told them, “You can’t do this. The point is that you’re stepping forward and declaring *yourself*, you’re not lying about yourself anymore. You’re in the forefront of something new!” I finally

A afirmação de Antonio Candido (1976, p.53) para referir-se ao romance, de que o “enredo existe através das personagens”,⁵⁶ é pungente nas histórias de Talese. Nesse perfil de Nova York por meio dos seus tipos humanos, algumas personagens não duram mais que meia página, não temos tempo nem de avaliá-las. Apresentam-se tão rapidamente que desconhecemos o potencial de irem além da caricatura, embora também não cheguem a demonstrar-se como verdadeiros tipos. Elas possuem potencialidade de grandes realizações, mas são construídas de modo que sua importância seja a de caracterizar a efervescência da metrópole. A rapidez com que passam pelo leitor é a mesma exigida de um transeunte que deseja parar um táxi na Grande Maçã. Isso não vale para as outras duas partes⁵⁷ do mesmo *Fama e Anonimato*, das quais falaremos mais adiante, em que o aprofundamento utilizado na construção da personagem faz toda a diferença, a intenção do escritor ao imergir nas entrevistas e observações é justamente essa. Ao ser perguntado sobre que tipo de pessoas gosta de entrevistar, o jornalista responde: “Pessoas com as quais eu tenha uma afiliação emocional. Nós passamos tanto tempo juntos que temos um tipo de *affair*. Eu fico tão próximo a elas que posso escrever sobre essas pessoas como poderia sobre meus parentes, esposa, ou um amor há muito perdido”. (TALESE, 2005, p.365-366, tradução nossa).⁵⁸

Esse mergulho jornalístico obsessivo nas pesquisas faz com que Talese represente uma tradição à parte no Novo Jornalismo.

talked him into going back on the record. I had to make him understand that what we were doing, as partners, was so *important*, that he had to live up to our agreement.”

⁵⁶ Adiante no ensaio, Candido reconhece a personagem como elemento essencial na novelística, por ser o mais atuante. Porém, considera que o significado da mesma depende do contexto. Aí reside a importância de uma construção estrutural adequada, ela sim a maior responsável pela força e eficácia do romance. Já Talese, em sua autobiografia, revela preocupar-se também com a constituição dos cenários de seus livros: “O principal ambiente físico para *Unto the Sons* havia sido a loja de meus pais. O set para *A Mulher do Próximo* fora uma mansão num morro, em Los Angeles, propriedade de um casal nudista, John e Barbara Williamson, e compartilhada com seu círculo de erotistas. O pano de fundo de *Honrados Mafiosos* fora a casa suburbana, perto de San Francisco, ocupada por Bill Bonnano, com a mulher, os filhos e seus guarda-costas. O edifício do *Times*, de catorze andares, representara o ponto focal de *O Reino e o Poder*. As colunas de aço e o tabuleiro da ponte Verrazano-Narrows, ainda incompleto quando iniciei minha pesquisa no canteiro de obras, em 1962, proporcionaram os alicerces para minha reportagem sobre os ágeis metalúrgicos retratados em *A Ponte*. Meu primeiro livro, *Nova York: A Jornada de um Serendipitoso*, publicado em 1961, concentrou-se em bairros de gente anônima que vivia nas sombras de uma cidade de arranha-céus”. (TALESE, 2009c, p.94).

⁵⁷ O livro divide-se em três partes: *Nova York: A Jornada de um Serendipitoso*, *A Ponte*, e *Excursão ao Interior*, pois na verdade constitui-se da coletânea de três obras distintas de Talese, conforme nota 38.

⁵⁸ “People with whom I have an emotional affiliation. We spend so much time together that we have a kind of an *affair*. I get so close to them that I can write about them as I would write about my kin or my spouse, or a long-lost lover.”

Seu legado é duplo, Primeiro, ele é o incansável repórter cujos livros e artigos são produtos de pesquisa extensiva. Ele pode levar anos com seus assuntos, esforçando-se para tornar-se parceiro, para viajar através do tempo com eles até que possa ver o que eles veem. Para Talese, precisão é o objetivo mais alto. Segundo, ele é o poeta do trivial, o escritor que demonstrou que alguém poderia escrever boa não-ficção sobre o ordinário – quer pessoas comuns que descobrem a si mesmas em circunstâncias extraordinárias, quer vidas comuns de pessoas extraordinárias. (BOYNTON, 2005, p.361, tradução nossa).⁵⁹

O senso de observação acurado e a curiosidade como princípio levam Talese a descobertas de personagens até na lista telefônica de Manhattan, composta por “780 mil nomes, dos quais 3277 são Smith, 2811 são Brown, 2466 são Williams, 2073 são Cohen – e um é Mike Krasilovsky. Quem duvidar desta última afirmativa, basta ver no alto da página 894, onde, em grandes letras pretas, se lê: Só existe *um* Mike Krasilovsky (...)”. (TALESE, 2009a, p.67, grifo do autor). Ao conhecer o senhor Krasilovsky, diretor de uma empresa de transporte de maquinaria, o jornalista deparou-se com uma grande história: após a ruptura da sociedade familiar Krasilovsky & Bro, uma segunda transportadora foi aberta por Mike, com o mesmo nome familiar. A clientela confusa, não sabia com que firma estava falando, o que levou ao anúncio de Mike na lista telefônica. O nome próprio foi alvo da contenda e das tentativas de vencer a concorrência entre parentes, Mike chegou a grafar Krasilovsky para que o sobrenome figurasse primeiro na lista telefônica. A resposta veio do outro lado, quando Milton Krasilovski entrou na empresa do pai, e “resolveu, mudar seu nome, nas listas telefônicas, de Milton para Mick, e tirar o v de seu último nome: assim a firma recebeu o nome de Mick Krasilovsky no catálogo, passando também a roubar muitos clientes de Mike”. (TALESE, 2009a, p.69). A contenda ficou ainda mais engenhosa depois,⁶⁰ embora parte dos clientes tenha buscado outras empresas para evitar qualquer possibilidade de engano.

O encontro de uma história no catálogo nos remete à sensibilidade do olhar de escritor, capaz de achar vigor em um emaranhado de nomes que seguem a uma rigorosa organização formal. Drummond (2002), em *Jornal de Serviço*, foi capaz de descobrir poesia na leitura em diagonal das páginas amarelas. Na página seguinte, alguns versos.

⁵⁹ “His legacy is twofold. First, he is the indefatigable reporter whose books and articles are the product of extensive research. He can take years with his subjects, attempting to becoming their companion, to travel though time with them until he sees what they see. For Talese, accuracy is the highest goal. Second, he is the poet of the commonplace, the writer who demonstrated that one could write great literary nonfiction about the ‘ordinary’ – whether ordinary people who discover themselves in extraordinary circumstances, the ordinary lives of extraordinary people.”

⁶⁰ Ver anexo B.

I

Máquinas de lavar
 Máquinas de lixar
 Máquinas de furar
 Máquinas de curvar
 Máquinas de dobrar
 Máquinas de engarrafar
 Máquinas de empacotar
 Máquinas de ensacar
 Máquinas de assar
 Máquinas de faturamento

II

Champanha por atacado
 Artigos orientais
 Institutos de beleza
 Metais preciosos
 Peleterias
 Salões para banquetes e festas
 Condimentos e molhos
 Botões a varejo
 Roupas de aluguel
 Tântalo
 (...)

A cidade que nunca dorme tem essa faceta mostrada no livro de Talese, subterrâneo e superfície são explorados, confirmando que Nova York não para. Enquanto uns estão despertando pela manhã, outros tantos que trabalharam à noite fazem o caminho de volta para casa. “Às cinco da manhã, Manhattan é uma terra de trompetistas exaustos e de garçons a caminho de casa. Os pombos dominam a Park Avenue e passeiam tranquilamente no meio da rua.” (TALESE, 2009a, p.25). Cerca de uma hora depois, os primeiros trabalhadores do dia começam a tomar as ruas. Muitos dos que ainda estão dormindo são acordados pelo serviço de despertador da Western Union. “E a sra. Mary Woody salta da cama, corre para o escritório e telefona para dezenas de nova-iorquinos sonolentos para dizer-lhes numa voz animada, raramente ouvida com prazer: ‘Bom dia. Hora de levantar’.” (TALESE, 2009a, p.25). As personagens urbanas são vistas com condescendência e afeto pelo escritor. Os porteiros são denominados “obsequiosos e articulados diplomatas de calçada”; os gatos de mercearia que atuam em regime de meio período mantendo os roedores distantes são “boêmios regenerados”; os banhos públicos representam para seus frequentadores uma espécie de “Taj Mahal azulejado”; e a ponte George Washington, atravessada apressadamente pelos nova-iorquinos e turistas:

É uma bela e graciosa estrutura, sempre em movimento, que, como uma deusa irresistível, guarda os segredos dos românticos que as contemplam, dos escapistas que dela saltam, da moça gorducha que percorre penosamente os seus mil metros tentando perder peso, e dos 100 mil motoristas que a atravessam todo dia, se chocam

contra ela, tentam trapaceá-la e ficam presos em seus engarrafamentos. (TALESE, 2009a, p.32-33).

A cidade é puro movimento. Na parte inicial da jornada é como se pudéssemos ouvir o tilintar do relógio marcando a passagem do tempo, a marcha pela Quinta Avenida, e pelas ruas que, embora tenham números como nomes, apresentam alguma particularidade que acaba por individualizar essa denominação tão pouco saborosa. A história de Nova York é, na verdade, uma declaração de amor e temor pela metrópole, que, habitada por contradições – é *uma cidade de coisas que passam despercebidas, uma cidade de anônimos, uma cidade de personagens, uma cidade de profissões estranhas, uma cidade dos esquecidos*, conforme os títulos dos capítulos de *A Jornada de um Serendipitoso* sugerem – mostra-se como uma terra de oportunidades, ainda que essas não sejam as mesmas para todos. É lá que as faxineiras “ucranianas, tchecoslovacas ou polonesas (...) trabalham para ajudar a sustentar famílias numerosas, para completar sua pensão ou para ficar longe de casa à noite”. (TALESE, 2009a, p.46), na cidade que o escritor pontua como “doida, encantadora, totalmente fora do comum”. (TALESE, 2009a, p.46). Talese comenta a concepção que tinha da metrópole quando de seu primeiro livro:

(...) para mim, agora ele representa minha visão juvenil de Nova York, dinamizada por uma mistura de admiração e espanto, e me lembra também de quão destrutiva uma cidade pode se tornar, quando ela promete muito mais que pode cumprir, e de como estava certo E.B. White quando escreveu, muitos anos atrás: “Ninguém deve vir morar em Nova York a menos que esteja disposto a ter muita sorte”. (TALESE, 2009a, p.11).

Vemos, na caminhada taleseana, a busca pelo ambiente estranho à casa: o escritor, natural de Jersey, vai parar do outro lado do país durante a universidade – estudou no Alabama, eminentemente racista⁶¹ no período que precedeu a militância pelos direitos civis no estado – e acabou adotando Nova York como sua cidade, talvez justamente pela falta de familiaridade, por sentir “medo e espanto” diante do espaço. Segundo Myriam Ávila, em ensaio sobre a representação da casa na narrativa contemporânea:

⁶¹ “Esse campus, que ainda se fechava para receber negros, instituíra suas cotas de ‘diversidade’ e ‘ação afirmativa’ a partir de gente como eu e outras pessoas também de fora do estado e de pele azeitonada, cujos antepassados podiam ser judeus, árabes ou gregos – estudantes que os membros da Ku Klux Klan de Tuscaloosa viam como brancos limítrofes. No entanto, eu acreditava também, naqueles dias, e continuei acreditando depois de formado e radicado em Nova York, que o racismo estava presente tanto no norte quanto no sul, ainda que de maneira menos ostensiva.” (TALESE, 2009c, p.150).

O escritor moderno, pouco à vontade nessa casa que não o veste sob medida (para usar a imagem de João Cabral), sai à rua e ocupa o espaço da cidade. Não da cidade abrangível que ampliava o espaço protetor da casa, deixando fora de seus muros o perigo, mas da cidade metrópole, inabarcável, coincidente em sua extensão com a amplitude do cosmos, do mesmo modo variável, múltipla e suficiente. (ÁVILA, 2008 p.197).

Os registros de Nova York feitos pelo escritor são cinematográficos, algumas personagens retratadas em *close-up*, outras em *panorâmica*. O ambiente do metrô é um bom exemplo dessa angulação variável. Mais de quatro milhões de usuários passam pelo metrô todos os dias, “empurrando-se, acotovelando-se, precipitando-se”; no meio desse caos, o bilheteiro da rua 14, William DeVillis é individualizado, a câmera de Talese dedica a ele um enquadramento fechado na confusão urbana, já que o bilheteiro “se rebela abertamente contra o anonimato. Do lado de fora de sua cabine na Oitava Avenida, DeVillis pregou o cartaz: ‘Por favor, sorria. Este trabalho já é duro demais’”. (TALESE, 2009a, p.39).

Embora os desejos que movem cotidianamente tanto as personagens a quem é dado foco, quanto as que não possuem a mesma deferência na jornada sejam bastante diversos, tem como denominador comum o dinheiro, que também parece não dormir no berço de Wall Street. A maioria das fontes são antes identificadas pelo ofício e muitos dos seus salários⁶² são divulgados, demonstrando verdadeiros disparates em uma metrópole que vivia, à época, seus anos de ouro. É o dinheiro que move a construção de arranha-céus, as compras na Macy’s, a possibilidade de barganha nos negócios e “o direito ao ar”, valor pago por edifícios de escritórios a proprietários de prédios menores vizinhos para impedir que um novo arranha-céu fosse construído “roubando a vista” daqueles inquilinos. Essa é uma das poucas situações na qual aquele que vive em espaço contíguo se relaciona com o limítrofe; Talese parafraseia Hamilton Basso dizendo que “Nova York é uma cidade de vizinhanças [neighborhoods] em que as pessoas não têm vizinhos”. (TALESE, 2009a, p.52).

⁶² Alguns exemplos ao longo do texto:

“Os assistentes sociais escreveram cartas furibundas ao editor assistente, que àquela altura desejava que a notícia não tivesse saído na primeira página, porque seu emprego de 8500 dólares ao ano não lhe parecia tão seguro na manhã seguinte, depois da segunda xícara de café.” (TALESE, 2009a, p.56).

“Barney Sweeney, que tem 48 anos, pesa 180 quilos quando está vestido para trabalhar; despido, pesa 102. Em geral, ele cobra 125 dólares por dia de trabalho, embora em algumas ocasiões mergulhe em troca de uma porcentagem do valor a ser resgatado (...)” (TALESE, 2009a, p.83).

“A barraquinha de cachorro-quente prospera naquela esquina desde 1947, o faturamento anual é estimado em 400 mil dólares, com refrescos de laranja a dez centavos, cachorros-quentes a vinte e hambúrgueres a quarenta. Dia e noite ouve-se o tilintar das caixas registradoras, salsichas giram nos espetos, a laranjada jorra nos copos e o ar fica saturado de ansiedade e do chiado da carne de porco, em meio a diálogos rápidos entre fregueses e balconistas.” (TALESE, 2009a, p.93-94).

Apesar das dificuldades de aproximação interpessoal, o espaço urbano ganha novos desenhos de forma a possibilitar conexões. Nesse sentido, as pontes configuram-se como elementos funcionais e bastante poéticos; estabelecem ligações entre dois pontos apartados por alguma barreira geográfica, muitas das vezes, água. Após descobrir uma cidade marcada por separações, Talese escreve sobre um instrumento de ligação, em seu segundo livro, *A Ponte*. Lançado em 1964 nos Estados Unidos, *A Ponte* constitui a parte dois da obra *Fama e Anonimato*, no Brasil. A ponte suspensa Verrazano-Narrows, que conecta Staten Island ao bairro do Brooklin, é tema do livro que investiga o impacto da construção da mesma na vida de pelo menos 7 mil moradores de Bay Ridge e o cotidiano dos *boomers*: operários vindos de todos os cantos do país para acompanhar o *boom* da construção, capazes de “unir tudo, menos as próprias vidas”. (TALESE, 2009a, p.135). Durante a edificação da Verrazano-Narrows, Talese seguia os operários pelo andaime e os observava por horas, “enquanto eles se moviam feito aranhas, subindo e descendo pelos cabos e engatinhando sobre as vigas espaçadas, apertando parafusos com chaves inglesas”. (TALESE, 2009a, p.497).

Cada um dos lados a serem conectados pela ponte recebeu a notícia de maneira bem distinta. No Brooklin, pânico entre os moradores de oitocentos edifícios que sumiriam do mapa: “‘Seus FEDAPUTA!’, gritou o velho sapateiro italiano, de pé na porta do escritório de desapropriações do Brooklin, lançando olhares raivosos aos homens sentados às suas mesas no fundo da sala”. (TALESE, 2009a, p.146). Em Staten Island, havia mais esperança que ira, menos moradores seriam afetados pela desapropriação no distrito que era o mais isolado e desconhecido dos cinco de Nova York, aquele para onde os policiais nova-iorquinos que tinham problemas junto ao chefe eram mandados.

“Estamos a caminho de superar a barreira do isolamento”, anunciou o presidente do distrito, Albert V. Maniscalco – enquanto outros líderes reconheciam que a ponte, mesmo com as eventuais complicações que viesse a ter, não poderia prejudicar Staten Island. O que havia lá que pudesse ser prejudicado? “Em toda a história de Staten Island, nada deu certo”, disse um morador da ilha, Robert Regan, marido da cantora lírica Eileen Farrell. Ele afirmou que no passado houve três tentativas de criar uma Companhia de Ópera de Staten Island, um time de futebol semiprofissional, uma pista de corrida de cães, um ringue de boxe, uma orquestra sinfônica, uma pista de *kart*, um time de basquete – e nada dera certo. “A única coisa que pode salvar essa ilha é um monte de gente nova”, disse ele. (TALESE, 2009a, p.150).

Os *boomers* simbolizavam parte dessa gente nova; vagando pelo país para acompanhar a expansão imobiliária, seus representantes vinham de lugares diversos, poderia ser “o índio da reserva, o sulista da fazenda, a gente do mar de Newfoundland, os interioranos do Meio-Oeste”. (TALESE, 2009a, p.202). Aventureiros e orgulhosos, “pintam o mundo como se fosse

uma extensão do Velho Oeste”. (TALESE, 2009a, p.137). Temos, nessa breve caracterização dos *boomers*, um procedimento tipicamente literário: as personagens são abordadas de maneira fragmentária em uma simplificação necessária à apreensão do leitor que não diminui a complexidade das mesmas. “Assim, a personagem de um romance (...) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo ‘real’, totalmente determinado.” (ROSENFELD, 1976, p.33) Por mais que as personagens dos livros de Talese sejam reais, o escritor as delimita para que possamos apreender o máximo da natureza desses seres naturalmente ilimitados e pontuados por contradições. Nesse sentido, o procedimento do jornalista compara-se ao do romancista.

(...) na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1976, p.58).

No trecho abaixo, temos outro exemplo de como é conferido certo arranjo de unidade à diversificação essencial do ser humano, para que a lógica das personagens⁶³ seja estabelecida pelos processos de concentração, seleção, densidade e estetização, por mais fluidas que as mesmas possam ser. Quando recém-chegados em uma cidade, os *boomers* reúnem-se em bares à noite e reconhecem-se pelo repertório de personagens em comum, os quais têm no nome o primeiro fator de remissão – mesmo que esse nome apareça enquanto alcunha ou pseudônimo, atua como próprio por ter sido incorporado como identificação elementar de seus portadores.

Cicero Mike, que na época da Lei Seca dirigiu um caminhão de *Al Capone* carregado de uísque e há pouco tempo caiu de uma ponte perto de Chicago e morreu; o índio *Al Deal*, que mantinha três mulheres felizes no Oeste e ia para a ponte toda manhã numa extravagante camisa de seda; e *Riphorn Red*, que costumava forrar os lados de sua valise com notas de vinte dólares e que uma noite teve um acesso de fúria num cemitério. E *Nutley Kind*, que fumava longos charutos italianos, mascava fumo, tomava água do vaso sanitário e, no almoço, bebia leite com cerveja – sem tirar o fumo da boca. *Charley Água Gelada*, que nos dias gélidos de inverno, no alto da ponte, mandava os aprendizes descerem para buscar água quente; quando os rapazes chegavam lá em cima a água já estava fria, ele cuspiu e gritava, furioso: ‘Água gelada, água gelada!’, e os mandava buscar mais. (TALESE, 2009a, p.138, grifo nosso).

⁶³ Aristóteles ([196-?], p.263) pontua, ainda, a importância da necessidade e verossimilhança na representação das personagens: “Tanto na representação dos caracteres, como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos”.

Assim como nos nomes Al Deal, Riphorn Red, Nutley Kind e Charley Água Gelada, em que o significante carrega um significado⁶⁴ na constituição da personagem, a denominação daquele que seria o maior vão pênsil do mundo foi questionada pela população de Nova York, que requeria uma designação simbólica para a estrutura a qual estabeleceria a ligação entre Brooklin e Staten Island. Não faltaram sugestões de nomes para batizar a ponte, embora a primeira opção, uma homenagem ao explorador italiano Giovanni de Verrazano tenha prevalecido. Giovanni descobriu a baía de Nova York em 1524, viajando a serviço dos franceses. Algumas das propostas de nomes para a ponte denotavam o interesse de determinados grupos, adulação travestida de homenagem e levantaram, até mesmo, questões de identidade nacional.

Enquanto o sr. Moses expressava sua grande esperança no futuro, um pequeno avião contratado pela Câmara de Comércio de Staten Island descrevia círculos lá no alto, carregando uma faixa em que se lia “Batizem-na ‘ponte de Staten Island’”. Muita gente se opunha ao nome Verrazano – que fora recomendado expressamente pelo Instituto Histórico Italiano dos Estados Unidos e por seu fundador – porque as pessoas não conseguiam soletrá-lo. Outros, em sua maioria irlandeses, não queriam que a ponte recebesse o nome de um italiano, e começaram a chamá-la de “Pranchão dos Carcamanos”. Ainda outros sugeriam nomes mais simples – “ponte Gateway”, “ponte Freedom”, “ponte Neptune”, “ponte New World”, “ponte Narrows”. Uma das últimas coisas escritas por Ludwig Bemelmans foi uma carta ao *New York Times* expressando a esperança de que, em vez do nome “Verrazano”, se adotasse outro, mais “romântico” e “significativo”, e sugeriu que ela se chamasse “ponte Comissário Moses”.⁶⁵ Mas o Instituto Histórico Italiano, gabando-se de um grande contingente de eleitores exaltados, não estava disposto a ceder. Finalmente, depois de meses de debates e ameaças, chegou-se a um acordo com o nome “ponte Verrazano-Narrows”. (TALESE, 2009a, p.159-160).

⁶⁴ Destacamos o relato do escritor José J. Veiga, no livro de Beth Brait (1985, p.80), sobre a escolha do nome de suas personagens, especialmente o caso em que o nome contém um significado que pode ser logo notado pelo leitor, sem desconsiderar, obviamente, as peculiaridades do ficcional, no caso da obra de Veiga. “Os personagens, converso com eles desde quando estou pensando na história, antes de começar a escrever. Fico conhecendo o máximo possível de cada um, isso mais para minha orientação, para não atribuir comportamentos e falas que não seriam próprios deles. Os nomes dos personagens são sempre um problema, porque: 1) não gosto de dar-lhes nomes muito comuns, que não ajudam a caracterizá-los; 2) não posso dar-lhes nomes esquisitos, que prejudicariam a credibilidade. Vou testando nomes que invento ou que modifico, até chegar ao nome que “agarre” em cada um. Não gosto de nomes-símbolos, nomes-cifras, que propõem charadas ao leitor. Exemplo: Riobaldo. Quando a mensagem contida no nome é imediatamente percebida, ótimo. É o caso de Akaky Akakievich, de Gogol (“O Capote”), alfaiate, homem muito tímido e evidentemente também gago.”

⁶⁵ Robert Moses, urbanista norte-americano que viveu de 1888 a 1981, foi responsável pela mudança no desenho de Nova York nos 30 anos em que atuou no planejamento da cidade. Bastante polêmico, foi “acusado de ‘desfavelizar’ a cidade sem levar em conta a vida das pessoas afetadas por seus projetos. De imaginar uma Nova York dominada por carros, não por transporte urbano. De destruir quarteirões e bairros históricos inteiros para construir prédios novos que abrigavam o mesmo número de residências que haviam sido demolidas, tudo em nome apenas do ‘novo’”. (DÁVILA, 2007). Ao mesmo tempo, não fosse por ele, “a ilha de Manhattan e o pedaço do continente por onde se espalha o resto da cidade não seriam zigzagueados por pelo menos 13 importantes grandes vias, entre elas a Staten Island Expressway, nem interligados por pelo menos um túnel, o Brooklyn Battery, e quatro pontes, a mais importante a Verrazano-Narrows, que o mundo inteiro vê pela TV pelo menos uma vez por ano, quando um mar de gente atravessa a construção após a largada da Maratona de Nova York”. (DÁVILA, 2007).

Essa preocupação com o nome de batismo da ponte revela certo gosto daqueles que habitam a cidade pela humanização. Isso também vale para as exigências do público quanto ao relato. Segundo Rosenfeld (1976, p.28), “a narração – mesmo a não-fictícia –, para não se tornar em mera descrição ou relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (...) porque o homem é o único ente que não se situa ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo”. A ressalva é feita para o caso de seres que aparecem nos textos de maneira antropomorfizada, cumprindo, portanto a função de elemento humano. Rosenfeld exemplifica o sabor do saber pela narrativa humanizada através de Homero que, “em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história desde o momento em que Vulcano o fez”. (ROSENFELD, 1976, p.28).

A construção da ponte Verrazano-Narrows também é acompanhada desde o início: a comoção causada entre os moradores dos dois distritos, a rotina dos operários, já que Talese visitou “o canteiro de obras mesmo em seus dias de folga, com tamanha assiduidade que por pouco não entrou na folha de pagamento da construtora” (WERNECK, 2009, p.533), os *boomers*, as anedotas no dia a dia, a morte acidental de um jovem operário que despencou de uma altura de cem metros provocando o choro de seiscentos colegas de trabalho e que, na pena do escritor, mais do que uma triste estatística a ser esquecida, virou história. As mesmas personagens que abrem o livro são responsáveis pelo seu fechamento: os anônimos que tiveram suas vidas impactadas pelo início da edificação em 1959 avaliam as mudanças em suas vidas no ano de inauguração da Verrazano, 1964.

A maioria dos antigos proprietários, principalmente os que viviam de pensões ou de rendas modestas, dizia que a mudança implicara dificuldades econômicas porque não tinham condições de bancar a despesa de uma casa do mesmo tamanho, num bairro tão bom como o antigo.

(...)

Joseph Sessa, o agente funerário que temia perder milhares de clientes, cinco anos depois estava indo muito bem em Bay Ridge; e os dois amantes – o divorciado e a mulher infeliz no casamento que vivia na casa da fronteira – seguiram cada um o seu rumo (ela foi para Long Island, ele, para Manhattan) e nenhum dos dois reclama da ponte por tê-los separado. “Foi só uma ilusão passageira”, comenta ela sobre o antigo caso amoroso, sentindo-se agora mais satisfeita com sua nova casa, com o marido e os filhos.

(...)

O velho sapateiro que cinco anos atrás gritara “fedaputa” para as autoridades da ponte por destruírem sua oficina, e que voltou desiludido para sua Cosenza natal, no Sul da Itália, retornou ao Brooklyn e agora tem outra oficina de sapateiro. Ele ficou descontente na Itália, e a vida entre seus parentes lhe era insuportável. (TALESE, 2009a, p.242-243).

Além da retomada das personagens, o texto, que é puro movimento, completa sua circularidade ao encerrar-se com a notícia de um acidente envolvendo um *boomer* que fora bastante querido pelos colegas de Verrazano e seguiu para Portugal, rumo à construção da ponte pênsil sobre o Tejo. Em Lisboa, Bob Anderson foi atingido por um cabo partido no canteiro de obras que o levou à perda da consciência e ao coma. Os operários lamentam a perda do companheiro, destemido e encantador, como a ponte e como Nova York, e legitimam a condição de invisíveis aos olhos da multidão: “Seu nome não iria ser mencionado na inauguração da Verrazano-Narrows, eles bem sabiam, porque Anderson – e outros como ele – só era conhecido no pequeno mundo dos *boomers*”. (TALESE, 2009a, p.253-254). O código de honra dos *boomers*, de ir aonde está o grande trabalho é citado e a obra encerra-se com algumas sentenças da abertura, indicando que a marcha dos operários continua, e, por que não dizer, também a do jornalista? “... e ficar por um tempo... indo em seguida para outra cidade, outra ponte... ligando todas as coisas, menos as próprias vidas...” (TALESE, 2009a, p.254, grifo do autor).

Cabe apontar a necessidade de uma delicadeza e apuro ainda maiores na escritura das histórias reais envolvendo anônimos, já que todos os imperativos morais residem exclusivamente na figura do escritor quando do relato de desconhecidos. Em capítulo de um guia dirigido a escritores de não-ficção, Katherine Boo pondera:

Quando você escreve sobre pessoas desprotegidas, ninguém além de você deve tomar mais cuidado sobre o que acontece como resultado. Os advogados da sua instituição não irão preocupar-se, porque essas pessoas não irão processar. Seu editor não se importará, contanto seja uma boa história. (BOO, 2007, p.177, tradução nossa).⁶⁶

Uma série de decisões éticas deve ser tomada pelo jornalista na construção da narrativa. No artigo intitulado *Toward an Ethical Code for Narrative Journalists*, Walt Harrington aponta que a reportagem constituirá sempre uma versão acerca da vida desse anônimo que empresta uma parte de seu tempo para contar sua história.

Nós queremos ser genuinamente humanos com nossos objetos porque desejamos que eles sejam genuinamente humanos conosco. Porém, ao final, devemos escrever nossa história – uma que não seja a versão do objeto sobre sua vida, mas a *nossa* versão. Escritores narrativos devem andar sobre uma linha delicada para estarem

⁶⁶ “When you write about poor people, nobody may care more than you do about what happens as a result. Your institution’s lawyers won’t care, because poor people aren’t going to sue. Your editor won’t care as long as it’s a good story.”

certos que nós somos eticamente honestos com ambos, objeto e leitor. (HARRINGTON, 2007, p.172, tradução nossa, grifo do autor).⁶⁷

No caso de textos do jornalismo literário envolvendo figuras célebres, o percurso é humanizar esses deuses olímpicos⁶⁸ que passam a participar do cotidiano dos simples mortais. Retomamos Edgar Morin (1984, p.106), ao afirmar, em período coincidente ao início do Novo Jornalismo, que nesse ‘novo’ Olimpo, os “amores lendários participam dos destinos dos amores mortais; seus sentimentos são experimentados pela humanidade média”. Na terceira parte de *Fama e Anonimato*⁶⁹, chamada *Excursão ao Interior*, Peter O’Toole, Floyd Patterson, Joe Louis, Frank Costello, Frank Sinatra e Joe DiMaggio são alguns dos perfilados que compõem uma galeria de retratos, os quais revelam a si mesmos na forma com que conduzem os atos mais triviais. Esses olímpicos são imbuídos de papel mitológico por serem, “simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis (...), são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que levam”. (MORIN, 1984, p.106). Cabe ao jornalista obter o elemento que gera a identificação dos famosos por parte do leitor, ou seja, a essência humana.

Os olímpicos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação. Concentram nessa dupla natureza um complexo virulento de projeção-identificação. Eles realizam os fantasmas que os mortais não podem realizar, mas chamam os mortais para realizar o imaginário. A esse título os olímpicos são os condensadores energéticos da cultura de massa. Sua segunda natureza, por meio da qual cada um se pode comunicar com sua natureza divina, fá-los participar também da vida de cada um. (MORIN, 1984, p.107).

O perfil mais famoso escrito por Talese, *Frank Sinatra está resfriado*⁷⁰, é um exemplo dessa humanização da natureza divina do cantor. “Sinatra resfriado é Picasso sem tinta, Ferrari sem combustível – só que pior.” (TALESE, 2009a, p.258). O mal-estar tão comum despoja o cantor de sua voz e faz com que fique bastante alterado, passando de depressão à

⁶⁷ “We want to be genuinely human to our subjects, because we want them to become genuinely human to us. Yet, in the end, we must write our story – one that is *not* the subject’s version of his or her life but *our* version. Narrative writers must walk a delicate line to be certain that we are ethically honest with both subject *and* reader.”

⁶⁸ Optei pela utilização do termo empregado por Maura Ribeiro Sardinha ao traduzir Edgar Morin – olímpicos–, em lugar do termo mais usual, olímpicos, por acreditar que o primeiro enfatiza o fato de que se trata de um conceito, para além da simples adjetivação.

⁶⁹ Obra publicada nos Estados Unidos no ano de 1970 sob o título *Fame and Obscurity*. Além dos perfis até então inéditos em livro, as obras *New York: A Serendipiter’s Journey* e *The Bridge* também compõem essa edição.

⁷⁰ Ver anexo C.

fúria. O resfriado de Sinatra provoca um verdadeiro efeito dominó, afetando “dezenas de pessoas que trabalham para ele, bebem com ele, gostam dele, pessoas cujo bem-estar e estabilidade dependem dele”. (p.258). A doença serve para delinear os contornos da personalidade daquele que ficou conhecido como “A voz”, o qual gosta de cercar-se de amigos que revelem uma “lealdade feroz”, apontada pelo jornalista como “siciliana”, já que os arrufos anglo-saxônicos não são permitidos. Sinatra retribui a lealdade com “presentes fabulosos, gentilezas, estímulos quando os amigos estão deprimidos, lisonjas quando estão animados”. (p.262). Porém, os companheiros devem lembrar-se: “Ele é Sinatra. O chefe. *Il Padrone*”. (p.262). Gentilezas, ataques de fúria, os encontros e desencontros com a família e as mulheres são relatados, revelando os aspectos demasiado humanos⁷¹ de “Olhos Azuis”.

Esse perfil é ainda mais especial por ser um retrato de uma personalidade que nunca foi entrevistada por Talese, já que as inúmeras tentativas de encontro foram desmarcadas em função do resfriado que acometera o cantor. Enquanto as possibilidades de conversa com Sinatra eram frustradas, Talese entrevistava músicos, executivos de estúdios, produtores musicais, funcionários do cantor, parte da família, e até mesmo a “senhorinha grisalha que viajava com Sinatra pelo país, carregando uma mochila com as sessenta perucas dele”. (TALESE, 2009a, p.514). O resultado desses encontros “foi antes a percepção de que tantas daquelas pessoas, que viviam e trabalhavam tão distantes uma das outras, encontravam-se unidas no fato de saberem que Frank Sinatra estava resfriado”. (p.514). O mais próximo que o jornalista esteve do cantor foi assistindo à gravação de um especial para a TV NBC, a convite do diretor de relações-públicas de Sinatra que desejava examinar Talese mais de perto após saber dos encontros com os amigos do cantor. Talese atribui grande parte do sucesso do artigo à falta de oportunidade de ter conversado a sós com Frank Sinatra, pois ele era “uma das personalidades mais bem guardadas” e seria provavelmente menos revelador do que observado em ação e desvelado em circunstâncias pouco ilustres. O formato narrativo que

⁷¹ Em entrevista, Talese discorre sobre as razões pelas quais a história de Sinatra despertou seu interesse: “Is this why – other than Sinatra, DiMaggio, Peter O’Toole, Floyd Patterson, and Joe Louis – you’ve written about so few celebrities?”

G.T.: Yes. I don’t write about celebrities unless their celebrity is *secondary* to the piece. For instance, although Sinatra was certainly the celebrity of *all time* when I wrote about him, I wrote about him turning fifty: about his voice not working, his loneliness. It was more about midlife crisis than celebrity.

The problem if you write about a celebrity is that the relevance of your piece depends on their *remaining* a celebrity. Celebrities pieces necessarily date quickly. That’s why I never wrote about politics. A political figure is *really* going to date you. Whether it’s George McGovern, Jimmy Carter or Bill Clinton – those pieces don’t keep well. I’m more curious about things that aren’t ‘news’”. (BOYNTON, 2005, p.366).

remete aos filmes é notável nesse perfil e bastante presente na obra taleseana como um todo, o leitor é apresentado a um justaposto de cenas.⁷²

Nesse texto chamamos a atenção para o incômodo causado a Sinatra pelo uso de nomes italianos para batizar gângsteres no programa de televisão *Os Intocáveis*. “Sinatra se tornou, na época, uma espécie de Liga – composta por um homem só – Contra a Difamação dos Italianos na América (...)”. (TALESE, 2009a, p.283). Filho de imigrantes italianos, ele e milhares de ítalo-americanos “ficaram indignados quando Joseph Valachi, um arruaceiro barato, foi apresentado por Bobby Kennedy como especialista em máfia, já que, na verdade, a julgar pelo depoimento de Valachi na televisão, ele sabia menos que muitos garçons da Mulberry Street”. (p.283). É curioso notar que esse desconforto do cantor revelado no artigo publicado pela primeira vez na revista *Esquire*, em 1966, era compartilhado pelo pai de Talese, um alfaiate italiano, e serviu como motivação para que o jornalista escrevesse *Honrados Mafiosos*⁷³, lançado em 1971.

Meu próximo sucesso editorial, *Honrados Mafiosos*, foi escrito em reação ao constrangimento do meu pai com relação à prevalência de nomes italianos no crime organizado. Cresci ouvindo-o falar que a imprensa americana exagerava o poder da máfia e o papel dos gângsteres italianos dentro dela. Minha pesquisa provaria que ele estava errado e o livro que finalizei em 1971 (tendo ganhado acesso à máfia através de um membro ítalo-americano cuja amizade e confiança eu cultivei) foi menos sobre batalhas com armas do que sobre uma insularidade peculiar que caracteriza as vidas privadas dos gângsteres e de seus familiares. (TALESE, 2009b, p.18).

Ainda no artigo *Frank Sinatra está resfriado*, notamos uma abundância de nomes próprios no parágrafo que se refere à transmissão de um programa da CBS sobre o cantor. A exibição gerava bastante ansiedade em seu círculo de amigos. Estavam todos bastante temerosos com relação à forma pela qual a vida privada de Sinatra seria abordada. A

⁷² “How do you decide a ‘non-news’ idea like that will make a good journalistic story?

G.T: (...) I was once at Francis Coppola’s house in Napa while he was filming *Tucker*, his movie about the automobile maker. He showed me the scenes he planned on three-by-five cards. That’s the same way I’ve always organized my books and articles. If you look at ‘Frank Sinatra has a cold’, it’s scene, scene, scene. The first scene in a bar, the second in a nightclub, the third scene in the NBC studio. Just like a movie.

Not many of the Italian Americans of my generation have become writers, but a lot of them have used their visual skills to make films. Coppola, Scorsese, etc. They are *popular, commercial* filmmakers. Not Fellini. No, the Italian American artist is entrepreneurial and therefore uses the most commercial aspect of his past experience: the gangster world. While the Mafia isn’t their *actual* life experience, it’s what *sells*, whether it’s *The Sopranos* or *The Godfather*.” (BOYNTON, 2005, p.366).

⁷³ Lançado há 40 anos no Brasil, o livro foi reeditado pela Companhia das Letras, em 2011, com o título *Honra teu pai*, tradução literal do original, *Honor Thy Father*. A tradução atual é a que mais se aproxima da intenção de Talese ao intitular três de suas obras publicadas entre os anos de 1969 e 1981: *O Reino e o Poder*, *Honra teu Pai* e *A Mulher do Próximo*. Ele atribuiu nomes que remontam à Bíblia ao escrever sobre temas de destaque nos Estados Unidos.

referência desses nomes no texto, muitos deles desconhecidos, serve como reforço à ideia de que o cantor estava cercado por companheiros leais, protegido por um círculo, “os homens de Sinatra”. Contribui, também, para corroborar a pesquisa feita pelo escritor, que pode não ter conseguido conversar com *Il Padrone*, mas conheceu muitos dos que compõem o universo dele. A enunciação dessas personagens serve para criar uma percepção por parte do leitor de como Sinatra estava “blindado”, rodeado de pessoas que, pela diversidade de pontos-de-vista, ampliam as possibilidades de conhecimento sobre o mesmo.

O programa da CBS, narrado por Walter Cronkite, começou às dez da noite. Um minuto antes, tendo acabado de jantar, a família Sinatra se reuniu em volta da televisão, unida para o que desse e viesse. Os homens de Sinatra, em outros pontos da cidade, em outros pontos do país, faziam a mesma coisa. O advogado de Sinatra, Milton A. Rudin, fumando um charuto, assistia a tudo com olhos atentos, a mente alerta para as implicações jurídicas. Brad Dexter, Jim Mahoney, Ed Pucci também estavam diante de seus aparelhos de televisão; o maquiador de Sinatra, Britton “Espingarda”; seu representante em Nova York, Henri Ginné; seu fornecedor de roupas, Richard Carrol; seu corretor de seguros, John Lillie; seu criado, George Jacobs, um negro bonito que ouve discos de Ray Charles quando recebe garotas no apartamento *dele*. (TALESE, 2009a, p.287, grifo do autor).

O expediente de citar vários nomes de maneira consecutiva remete ao escritor Ernest Hemingway em *Paris é uma festa*. Gertrude Stein, James Joyce, Ezra Pound, Scott e Zelda Fitzgerald são algumas das personagens das memórias de Hemingway na Paris dos anos 20. Nesse caso, os nomes não são considerados como “um ideal inacessível e sim como uma ambiência real (...), a vida ainda não vivida, a vida intata e pura”. (PROUST, 1956, p.322). Percebemos uma série de diálogos entre a obra de Talese e Hemingway, a começar pela teoria da omissão de elementos capaz de reforçar a narrativa, descrita em *Paris é uma festa* e reproduzida abaixo. No texto de Sinatra, a conversa que nunca existiu constitui uma lacuna que, antes de ser falta, é reforço.

Sentado ali no *Lipp's*, comecei a pensar na primeira vez em que fui de novo capaz de escrever um conto, após ter perdido tudo. Foi em Cortina d'Ampezzo, quando voltei para junto de Hadley, depois de ter interrompido a esquiagem de primavera para ir, por ordem do jornal, ao vale do Reno e ao Ruhr. Era um conto muito simples, intitulado *Fora da Temporada*, e eu omitira seu final lógico, que seria o suicídio do velho, por enforcamento. Fizera isso com base na minha nova teoria de que sempre se pode omitir qualquer coisa de um conto, desde que se saiba por que se omitiu e a parte omitida reforce a narrativa, fazendo com que os leitores *sintam* alguma coisa além daquilo que entenderam. (HEMINGWAY, 1975, p.75, grifo do autor).

Na obra taleseana, Hemingway é reverenciado e referendado em diversos momentos. Ainda na terceira parte de *Fama e Anonimato*, temos um texto chamado *Procurando*

Hemingway, sobre outra geração de americanos expatriados em Paris, na década de 50, quase todos na casa dos 26 anos. O grupo era composto por jovens filhos de famílias abastadas que “pareciam comprazer-se em se fazer de pobres e esquivar-se dos cobradores, certamente porque isso constituía um desafio e os distinguia dos turistas americanos, a quem desprezavam, sendo também uma forma de gozar os franceses, que os desprezavam”. (TALESE, 2009a, p.412). Irwin Shaw e George Plimpton eram membros da turma conhecida como “O pessoal da *Paris Review*”, em referência à revista trimestral que publicavam. Vários paralelos são traçados com a obra de Hemingway: o apartamento de Plimpton, já em Nova York, na década de 60, era ponto de encontro dos jovens escritores americanos que experimentaram Paris em 50, tal qual fora a casa de Gertrude Stein, em 20. Mais uma vez, deparamo-nos com uma série de citações nominais em referência a escritores e artistas que participaram do grupo, como fez Hemingway em *Paris é uma festa*. Esse nomes são capazes de provocar a evocação dos que designam, não apenas “como a um ausente de quem se fala” (PROUST, 1956, p.326), já que apresentam das pessoas, “uma imagem confusa que extrai deles, da sua sonoridade deslumbrante ou sombria, a cor com que vem uniformemente pintada”. (PROUST, 1956, p.322).

No escritório de *The Paris Review*, o movimento era tamanho que as particularidades de alguns nomes próprios foi suprimida por uma designação comum, a sonoridade tornou-se indistinta. “Era um tal entra-e-sai de moças que o gerente da revista, John P.C. Train, achando que era ridículo tentar lembrar o nome de todas elas, resolveu chamar a todas pelo mesmo nome: Apetecker.” (TALESE, 2009a, p.419). Sob a mesma alcunha, moças tão diversas quanto Jane Fonda, Gail Jones e Joan Dillon Moseley, filha do secretário do Tesouro, se abrigavam. Não foi diferente com os rapazes, foram todos igualmente batizados em homenagem a um dos jovens que fazia parte do esquadrão que colava cartazes de propaganda da revista pela cidade durante a noite. “A grande estrela do esquadrão, um sujeito alto graduado por Yale chamado Frank Musinsky, era tão impressionante que John Train resolveu chamar os outros jovens de ‘Musinsky’ – da mesma forma que chamara as moças de ‘Apetecker’ (...)” (TALESE, 2009a, p.424).

Diferente do que ocorre com os anônimos e com as moças e rapazes que entravam e saíam do escritório da revista *The Paris Review*, falaremos, agora, de um nome que se distingue pela impossibilidade de ser tratado como nome próprio comum. Trata-se do nome do autor, enunciado por Michel Foucault (2006) a partir de uma proposição de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Na conferência *O que é um autor?*, Foucault (2006, p.268) reconhece que “a escrita de hoje libertou-se do tema da expressão: ela

se basta a si mesma e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” e aborda a relação milenar entre escrita e morte. Há milênios, a narrativa tornou os heróis imortais, no caso da epopeia, ou funcionou como estratégia de sobrevivência, como nas histórias contadas até o amanhecer por Shehrazade para adiar a morte em *As mil e uma noites*.

Segundo Foucault (2006, p.269-270), nossa cultura modificou a temática da escrita como forma de exorcizar a morte, ligando-a ao “próprio sacrifício da vida, apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina de seu autor”. Essa relação estabelece o apagamento do autor, através da dissolução de suas características individuais. Roland Barthes, em *A morte do autor*, defende que a escrita tem início quando da perda de origem da voz a qual conta um fato, momento em que o autor entra em sua própria morte. O autor é apontado como personagem criada pela sociedade moderna e confrontado com uma nova figura, o *scriptor* moderno.

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto, não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 1987, p.51, grifo do autor).

Para Barthes, é o leitor quem constitui “o ser total da escrita”, embora o texto se componha de escritas múltiplas, a reunião dessa multiplicidade não é dada na figura do autor, mas sim no leitor. A unidade de um texto está antes localizada no seu destino, “mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito”. (BARTHES, 1987, p.53, grifo nosso).

Foucault não menciona o leitor como figura emergente na relação da escrita com a morte; para o filósofo, uma vez certificado o desaparecimento do autor, faz-se necessário delimitar os locais onde essa função passa a ser ocupada. O nome do autor surge pontuado por algumas questões: “o que é o nome do autor e como ele funciona?”. Foucault reconhece que, por tratar-se de um nome próprio, carrega a mesma problemática que o envolve. A

perspectiva adotada por ele é a de John Searle, portanto o nome é visto como “mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição”. (FOUCAULT, 2006, p.272). No início desse capítulo, usamos o nome “Aristóteles” para exemplificar a doutrina descritivista. Em seu texto, Foucault faz esse exercício de determinação com o mesmo nome, atribuindo-lhe as seguintes qualidades: “o autor das *Analíticas*”, ou, ainda, “o fundador da ontologia”; comprovando o quanto esse mecanismo exige a competência dos utilizadores para efetiva demarcação do nome próprio.

Ainda assim, Foucault (2006, p.272) reconhece que “um nome próprio não tem pura e simplesmente uma significação”. As dificuldades referentes ao nome do autor residem no fato de não haver isomorfia nas ligações entre nome próprio/indivíduo nomeado e nome do autor/o que ele nomeia. Isso decorre do seguinte fato:

O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois pólos da descrição e da designação; eles têm certamente uma designação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica. (FOUCAULT, 2006, p.272).

No nome do autor há uma complexidade que não reside no nome próprio, seu funcionamento pode ser atingido de uma forma que não afeta os nomes próprios. Foucault (2006, p.273) exemplifica a gravidade dessa modificação, em algumas situações hipotéticas envolvendo Shakespeare, tais como: provar que ele não escreveu os *Sonnets* a ele atribuídos, ou provar que ele escreveu o *Organon*, de Bacon. A explicação para essa singularidade do nome do autor localiza-se na apropriação de status de um determinado discurso inserido em uma sociedade e cultura, pois:

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe –, mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira, e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2006, p.273-274, grifo do autor).

Como consequência, nem todos os discursos são necessariamente providos da função autor, pois “o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser”. (FOUCAULT, 2006, p.274). Os traços característicos da função autor são: sua tomada como objeto de apropriação, possibilitando o direito de autor e a diferenciação dos discursos entre textos literários e científicos; a impossibilidade da função ser exercida de igual maneira em todos os discursos, tempos e culturas; a impossibilidade de ser espontaneamente formada, pela simples atribuição de um discurso a um indivíduo; e, por fim, a dispersão da figura enunciativa em uma pluralidade de egos os quais falam de lugares diferentes. Alguns autores podem, ainda, encontrar-se em uma posição transdiscursiva, sendo denominados “fundadores de uma discursividade”. “Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos.” (FOUCAULT, 2006, p.280). Marx e Freud são exemplos de fundadores de discursividade, pois vão além da autoria de obras clássicas, ao estabelecerem infinitas possibilidades discursivas.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, no ensaio *O autor como gesto*, retoma a conferência foucaultiana na tentativa de apreensão da forma pela qual a ausência do autor pode ser singular, já que o sujeito-autor existe, mas configura-se na própria lacuna. Esta falta se faz presente desde a pressuposição contraditória de Beckett que serve como ponto de partida para Foucault. Na sentença “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, temos “*alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada”. (AGAMBEN, 2007, p.55, grifo do autor). Esse *alguém*, presença incongruente e estranha na obra, dá vida à mesma através de seu gesto de autor, pois “precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura”. (AGAMBEN, 2007, p.62).

Agamben menciona a figura do leitor na tentativa de encontrar o “ter lugar” dos escritos. Os sinais que compõem um texto exigem um sujeito para senti-los e experimentá-los no momento da concepção. E para serem posteriormente presentificados, requerem outro sujeito arriscando-se na leitura. Autor e leitor, portanto, estabelecem relação com a obra no gesto pelo qual se colocam em jogo no texto e fogem disso, ambos devem permanecer inexpressivos enquanto esse jogo resiste. “O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente.” (AGAMBEN, 2007, p.63).

Dessa maneira, a dificuldade em alcançar a singularidade da ausência do sujeito, apontada como uma questão em aberto no ensaio de Foucault, começa a ser clarificada. Não é possível que o alcance seja imediato e direto, é preciso encontrar e confrontar-se com os mecanismos pelos quais o sujeito colocou-se em jogo.

E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. (AGAMBEN, 2007, p.63).

O ato de inscrever o nome próprio em um texto literário, provendo-o de função autor (e conseqüentemente tornando-o nome de autor), estabelece-se pela assinatura, operação que constitui “por um lado, indicação e reivindicação de origem, de paternidade, de responsabilidade; por outro, possibilidade de curso próprio libertado da origem e fora do alcance da paternidade”. (BAPTISTA, 2003, p.10). Dessa forma, a assinatura promove o divórcio entre autor e obra, é momento de cisão. Ainda assim, sua eficácia reside na capacidade de continuar designando o indivíduo, mesmo que ausente, por ser, antes de tudo, nome próprio. O nome de autor não é fundamentalmente nome civil. Os pseudônimos e os “nomes artísticos” são a prova disso: quando adotados, incorporam-se ao sujeito com força igual ou maior do que aquela encontrada no registro em cartório. Talvez por serem frutos do desejo, haja tanto apego ao “novo” nome; tendo em vista que o nome civil é uma das poucas garantias que irão acompanhar um indivíduo por toda a vida, sem que a escolha sobre o mesmo tenha sido solicitada ao seu possuidor.

Os pais de Talese honraram a descendência italiana ao batizar o único filho homem, nascido Gaetano. Carregando a conotação de origem no nome, a assinatura Gay Talese funciona como passaporte entre o Velho e o Novo Mundo.⁷⁴ Na pronúncia afetiva da língua inglesa, os nomes masculinos têm a tendência de tornarem-se monossilábicos⁷⁵: Jay, Jim, Kim, Nick, Bill, Bob e Ted são alguns exemplos desse fenômeno. Gaetano transformou seu prenome em um monossílabo dotado de significação na língua inglesa. *Gay* pode ser tanto adjetivo quanto substantivo, embora “alegre” e “festivo” sejam alguns dos significados

⁷⁴ O pai de Talese também adaptou o próprio nome ao migrar para a América: “Janota em miniatura, funcionava na verdade como manequim ambulante da alfaiataria do pai, Joseph Talese, italiano que em 1922 tomara o rumo da América e a ela já adaptara seu nome, Giuseppe”. (WERNECK, 2009, p.528).

⁷⁵ Para informações adicionais sobre o processo de redução do nome em diversas línguas, consultar o verbete *Personal Names*, na Collier’s Encyclopedia.

possíveis da palavra, seu significado atualmente está muito mais relacionado ao verbete “homossexual”.⁷⁶ Acreditamos que o processo de simplificação internacionaliza o nome de Talese, e que o escritor não se preocupou no momento dessa escolha com a atribuição de um significado ao significante. É curioso notar que esse nome passaporte contribui para a construção identitária de um sujeito que sempre se considerou um “americano marginal”, conforme registro em ensaio: “Venho de uma ilha e de uma família que reforçaram minha identidade de americano marginal, de intruso, de estrangeiro em meu próprio país”. (TALESE, 2009b, p.13).

No jornalismo tradicional, pautado pela notícia e pelo imperativo do *lead*, o autor tem poucas chances de desaparecimento, pois nunca chega a nascer verdadeiramente. A construção noticiosa, eminentemente subjetiva e travestida de neutralidade, não dá chances de manifestação autoral. Nesse caso, temos a presença de um redator, como em outros discursos desprovidos de função autor: “Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor”. (FOUCAULT, 2006, p.274). O formato jornalístico da reportagem, marcado pelo aprofundamento do fato noticioso em busca de suas causas e efeitos, constitui o chamado jornalismo interpretativo e diferencia-se pela criatividade, sensibilidade e fluência narrativa de seu redator que, nesse gênero tem a possibilidade de constituir-se autor.

É interessante observar como o expediente de assinatura das matérias varia nos jornais a depender do gênero jornalístico. As notícias provenientes de agências são identificadas sob a forma de produtos, o redator individual torna-se coletivo em assinaturas institucionais, tais como: *The Associated Press*, *Agence France-Presse*, *Reuters*, *Efe*. O uso das iniciais do redator assinando a notícia também não é um expediente incomum, nossa impressão de produção fabril é mais uma vez reforçada, as iniciais parecem funcionar como lote para identificação do funcionário em uma eventual falha no controle de qualidade, como possibilidade de responsabilização. As reportagens são geralmente assinadas pelo prenome e por apenas um dos sobrenomes de seu autor. Nas faculdades de jornalismo brasileiras, quando iniciadas as disciplinas práticas, os alunos são orientados pelos professores a escolher um dos

⁷⁶ Segundo o dicionário Webster’s (2001, p.510), no que concerne o uso da palavra “gay”.

“Usage: GAY has had senses dealing with sexual conduct since the 17th century. A gay woman was a prostitute, a gay man a womanizer, a gay house a brothel. GAY as an adjective meaning “homosexual” goes back at least to the 1930s. GAY was applied openly by homosexuals to themselves, first as an adjective and later as noun. Today, the noun often designates only a male: *gays and lesbians*. The word has ceased to be slang and is not used disparagingly. HOMOSEXUAL as a noun is sometimes used only in reference to a male.”

nomes de família para adotar como assinatura.⁷⁷ De acordo com a orientação didática, a sonoridade e a “força” do segundo nome são fatores a serem considerados nessa escolha, embora o caráter afetivo fale sempre muito alto.⁷⁸ Vale observar, ainda, a impossibilidade de o jornalismo opinativo manifestar-se sem identificação de autoria.

A inscrição ou não da assinatura nas páginas de um periódico pode ser bastante perturbadora para os jornalistas, já que o registro do nome funciona como suposta garantia de permanência. Em *O Reino e o Poder*, livro sobre o *The New York Times*, Talese descreve, na reconstrução histórica da empresa, a chegada de um novo diretor de redação, no ano de 1904. Carr van Anda, um homem bastante formal, o qual teve ser olhar descrito como “raio da morte” por um repórter da época, foi interpelado por um grupo de jornalistas que “apresentou uma petição para que suas assinaturas constassem das matérias, ele fuzilou: ‘O *Times* não está publicando um guia de repórteres!’”. (TALESE, 2009d, p.46). Os primeiros textos de Talese publicados no *Times*, entre 1953 e 1954, quando ainda era mensageiro, também figuraram sem crédito. O direito a inscrever o nome no jornal foi ele mesmo um percurso, embora a assinatura seja simultaneamente consunção da morte do autor e seguridade de sua sobrevivência: “(...) todo o nome é de antemão nome de morto, todo o nome anuncia a morte do portador, na medida em que lhe sobrevive, na medida aliás em que a própria estrutura do

⁷⁷ Afirmação baseada em experiência pessoal quando da graduação no curso Comunicação Social: Jornalismo, na Universidade Federal de Juiz de Fora, e em conversas com colegas que fizeram o mesmo curso em instituições diversas e receberam igual orientação.

⁷⁸ Talese narra essa dificuldade de escolha de que nome adotar enquanto assinatura por parte de John Oakes, um dos editores do *The New York Times* na década de 30.

“Assim, ao longo dos anos assinou ora John Oakes, John B. Oakes, J.B. Oakes ou John Bertram Oakes; alguns dos artigos que escreveu para o *Times* sobre conservação ambiental foram assinados por ‘John Bertram’. Depois que assumiu a página editorial e passou a publicar artigos de Tom Wicker, Oakes se perguntava se aquela assinatura não seria muito informal, e certo dia escreveu para Wicker perguntando-lhe se Thomas Wicker ou Thomas G. Wicker não seriam mais apropriados. Wicker disse que gostava de seu nome do jeito que estava.” (TALESE, 2009d, p.107-108).

A preocupação com o nome próprio por parte de John Oakes adveio provavelmente de seu pai, que alterou o sobrenome da família temendo o antigermanismo e a repulsa dos americanos.

“A forma respeitosa como gente ambiciosa fora e dentro do *Times* tratava John Oakes não se baseava inteiramente em sua posição de editor da página editorial, por mais prestigioso que isso possa ser; está em jogo também o fato de que Oakes é membro da família dirigente do jornal. Seu pai, que alterou o sobrenome em 1917, era irmão de Adolph Ochs. A mudança de George Ochs para George ‘Ochs-Oakes’, com a estipulação de que seus filhos fossem conhecidos como ‘Oakes’, foi inspirada por um forte sentimento antigermânico durante a Primeira Guerra Mundial e pela crença de que um nome como Ochs seria considerado repulsivo pelos americanos ainda por muitos anos. Essa opinião não era certamente compartilhada pelos outros membros da família Ochs, em Chattanooga ou Nova York. Na verdade, eles se sentiram insultados com a atitude de George, mas, pensando bem, não ficaram muito surpresos. Sempre consideraram George Ochs uma espécie de dissidente da família, uma pessoa imprevisível e complexa que buscava sua identidade e realização fora dos limites da obrigação, mas que não conseguia, ou não queria, deixar para sempre o fausto proporcionado por Adolph, seu irmão mais velho.” (TALESE, 2009d, p.92).

nome se define por essa capacidade de lhe sobreviver”. (BAPTISTA, 2003, p.11). Os jornalistas do *Times* reconhecem a perenidade da inscrição do nome.

O ego do repórter era igualmente um fator importante na cobertura das notícias – ele escrevia sobre o que conhecia melhor, escrevia a partir do que compreendia, refletindo a experiência total de sua vida, sombras de seu orgulho e preconceito. Escrevia, às vezes, para agradar o editor, outras vezes para chamar a atenção para seu estilo, reduzindo matérias que não fossem adequadas a ele; outras vezes ainda, escrevia com esperança de que a matéria sairia assinada, um testemunho de que estava vivo naquele dia, vivo no *Times* por aquele dia e para todo o sempre em microfilme. (TALESE, 2009d, p.71).

Além de autenticar a identidade de quem escreve, a assinatura pode, ainda, representar o estilo de um escritor. O nome que se instaura na ruptura entre certo tipo de discurso e sua respectiva singularidade é marcado pela assinatura, conforme conclui Baptista (2003, p.10), ao associar o texto foucaultiano *O que é um autor?* à teoria de Derrida. Inscrever o nome próprio na obra significa despedir-se da mesma, portanto a presença do autor no texto é, na verdade, a memória de um nome. Derrida pondera que a rubrica marca a pura reproduzibilidade de um evento.

Os efeitos da assinatura são a coisa mais comum no mundo. A condição de possibilidade para esses efeitos é, simultaneamente, uma vez mais, a condição de sua impossibilidade, da impossibilidade de uma pureza rigorosa. A fim de funcionar, isso é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável; deve ser capaz de distanciar-se do presente e da intenção singular de sua produção. É a sua semelhança que, ao alterar sua identidade e singularidade, divide o selo. (DERRIDA, 1982, p.328, tradução nossa).⁷⁹

Na redação do *Times*, os repórteres desejam tornar sua rubrica manifesta, já que a distinção do nome significa uma possibilidade de ascensão social, do anonimato ao (re)conhecimento. O domínio de jornalistas de classe média baixa na reportagem é devido, para além da necessidade, ao desejo de ocuparem uma posição privilegiada que o nome de família jamais lhes daria.

As fileiras da reportagem são dominadas por homens de classe média baixa. São eles que possuem o ímpeto, a paciência e a persistência para ter sucesso como repórter; para eles, a reportagem é um veículo para uma vida melhor. Em uma geração, se

⁷⁹ “The effects of signature are the most ordinary thing in the world. The condition of possibility for these effects is simultaneously, once again, the condition of their impossibility, of the impossibility of their rigorous purity. In order to function, that is, in order to be legible, a signature must have a repeatable, iterable, imitable form; it must be able to detach itself from the present and singular intention of its production. It is its sameness which, in altering its identity and singularity, divides the seal.”

seus nomes ficarem conhecidos, podem ascender da simplicidade e obscuridade de sua infância para os círculos íntimos dos exclusivos. Podem ganhar influência junto ao presidente, amizade com os Rockfeller, um lugar na primeira fila nas arenas do poder político e social. Nessas posições, podem não somente testemunhar, mas também influenciar os eventos de sua época – como fizeram Reston, filho de imigrantes escoceses pobres, Krock, Catledge, Daniel e Wicker, filhos do Sul rural, assim como A. M. Rosenthal e dezenas de outros judeus americanos cujos antepassados fugiram dos guetos da Europa. (TALESE, 2009d, p.328).

A sobrevivência dos repórteres de famílias abastadas passa a depender de um interesse muito especial pela profissão, pois esses já gozavam uma série de benefícios naturalmente, em função de carregarem sobrenomes “premiados”.

O fato de que a maioria dos repórteres descendesse de brancos de classe média baixa não significava ausência total de filhos de ricos e privilegiados, mas poucos deles se tornavam repórteres notáveis. O trabalho parecia quase avesso à sua natureza. Tal como John F. Kennedy, achavam a reportagem interessante, mas não por muito tempo. Se não ansiavam por ver sua assinatura em matérias no jornal para satisfazer a necessidade de reconhecimento, pois já gozavam de um nome de família que lhes garantia atenções especiais, então tinham pouca inclinação para a carreira de repórter, exceto se gostassem da vida irregular ou considerassem o jornalismo um serviço público importante ou um instrumento de reforma social. (TALESE, 2009d, p.328).

Esse apuro no olhar e, até mesmo uma bem dosada condescendência no reconhecimento das virtudes dos repórteres de classe média baixa, refletem um pouco da história do próprio Talese. No próximo capítulo, estudaremos os recursos usados pelo jornalista para falar de si em *Vida de Escritor*, sua obra autobiográfica. Apontaremos as principais possibilidades e impossibilidades do discurso autobiográfico, o qual se constitui a partir de uma articulação fundamental em torno do nome.

CAPÍTULO 3 - A CRÍTICA (AUTO)BIOGRÁFICA EM VIDA DE ESCRITOR

“Things that I would never tell anyone, you can go down to the bookstore and find out.” (Montaigne)

A participação do escritor na cena literária foi desprezada por muitas vertentes críticas. Eneida Maria de Souza (2009) aponta que a linguagem era tida como soberana e os textos valorizados somente em sua totalidade estética e reconhece que, atualmente, podemos perceber um retorno da crítica rumo ao autoral, quer nas pesquisas de manuscritos, quer no interesse biográfico. Logo, a valoração da experiência individual pode ser tão poderosa quanto a verdade empírica, conforme afirma Contardo Calligaris (1998, p.44): “Vivemos em uma cultura onde a marca da subjetividade de quem escreve constitui um argumento e uma autoridade tão fortes quanto, se não mais fortes que, o apelo à tradição, ou à prova dos ‘fatos’”.

A vida de um indivíduo escrita por ele mesmo⁸⁰, ou autobiografia, constitui uma forma de representação artística que parte de um pretense discurso verídico de um sujeito que, além de narrador, é, também, personagem e autor. A transformação da linguagem cotidiana em ato literário constitui “um raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vividos pelo escritor”. (SOUZA, 2009, p.139). É justamente no locus constituinte da autobiografia que reside seu paradoxo, segundo Wander Miranda (1992, p.30), “centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética, estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal de pura poesia”.

A negociação entre realidade e ficção só é possível através do estabelecimento de um contrato envolvendo o leitor e as identidades narrador-autor-personagem. Philippe Lejeune,

⁸⁰ De acordo com Miranda (1992, p.25), este é o sentido dicionarizado do vocábulo que aparece inicialmente “na Inglaterra (século XVIII) de onde é importado pela França no século XIX, sendo adotado por Larousse, em 1886, com o sentido que mantém até hoje”.

Miranda aponta ainda – partindo das leituras de Maurizio Catani – que a autobiografia surge enquanto configuração ideológica típica do mundo ocidental. “Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação.” (MIRANDA, 1992, p.26).

uma das principais referências nos estudos envolvendo as “escritas do eu”, pontua o nome próprio como articulador entre discurso e pessoa.

Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja atribuída a responsabilidade de enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida: exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social. (LEJEUNE, 2008, p.23).

É importante delimitar que Lejeune entende autor como pessoa que escreve e publica. Por isso, mais de um livro lançado antes do portador do discurso publicar sua “escrita do eu” é uma condição importante para que o nome próprio contenha um “denominador comum” de textos. Ao contrário, haverá o risco de, aos olhos do leitor, o autor ser desconhecido (por mais que conte sua própria história). O estabelecimento da identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode dar-se *implicitamente*, através do uso de títulos que indiquem a primeira pessoa remetendo ao nome do autor, e/ou pela presença de uma seção inicial no texto em que compromissos serão firmados junto ao leitor de modo que não restem dúvidas acerca do “eu” remeter ao nome escrito na capa. Essa identidade também poderá ser *patente*, quando o nome do narrador-personagem na própria narrativa coincide com o do autor, impresso na capa.

Partiremos da autobiografia *Vida de Escritor* para entender como essas negociações de identidade se dão e quais são as peculiaridades do gênero. O livro foi lançado em 2006, nos Estados Unidos, e em 2009, no Brasil. Talese tinha mais de cinco décadas de carreira quando da publicação de sua própria história. Já havia escrito as obras *New York: A Serendipiter's Journey* (1961), *The Bridge* (1964), *The Kingdom and the Power* (1969), *Fame and Obscurity* (1970), *Honor Thy Father* (1971), *Thy Neighbor's Wife* (1981), *Unto the Sons* (1992); e editado, junto a Barbara Lounsberry, a antologia *The Literature of Reality* (1995).⁸¹ Além dos

⁸¹ Embora alguns dos livros já tivessem sido lançados por outras editoras brasileiras anos antes, a Companhia das Letras publicou as seguintes obras a partir de 2000: *O Reino e o Poder* (2000), *A Mulher do Próximo* (2002), *Fama e Anonimato* (2004), *Vida de Escritor* (2009) e *Honra teu Pai* (2011).

Sobre a temática dos livros que não foram comentados nesta dissertação, deixamos que o próprio Talese avance: “Em resposta à repressão sexual e à hipocrisia que eram evidentes nos meus anos de formação, escrevi, quase em dedicação aos patronos da boutique de minha mãe, *A Mulher do Próximo*. Publicado em 80, ele traça a definição e a redefinição da moralidade, da minha adolescência nos anos 1930, passando pela liberdade sexual da era pré-

livros, Talese manteve-se publicando histórias em revistas literárias norte-americanas ao longo de décadas, sobretudo a *Esquire*. Essas reportagens foram feitas na condição de colaborador, pois rompeu com o jornalismo tradicional e com a condição de empregado ao deixar o *Times*, jornal em que trabalhou desde 1953 (ainda como mensageiro) até 1965, tendo se afastado durante dois anos desse período para servir ao exército americano. Talese havia constituído, portanto, o que Lejeune (2008, p.23) caracteriza como “espaço autobiográfico”, “esse signo da realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos)”.

Na edição brasileira de *Vida de Escritor*, o nome próprio do novo-jornalista aparece grafado em vermelho em uma posição de destaque no alto da capa roxa. O tamanho, cor e estilos da fonte em que as palavras “Gay Talese” são escritas têm um destaque muito maior que o título do livro. A coincidência de nome entre autor, narrador e personagem começa a ser estabelecida na capa com a presença do seguinte texto escrito em lilás sobre o roxo⁸²: “Entre restaurantes de Nova York e a Itália paterna, uma decisão por pênaltis e a questão racial nos Estados Unidos, um mestre do jornalismo literário escreve sobre seu ofício”. Essa primeira informação não deixa pairar dúvidas quanto ao fato de, ao longo das mais de 500 páginas do livro, a primeira pessoa remeter ao nome do autor. Além do estabelecimento dessa identidade de modo implícito, há também a ocorrência de maneira patente, pois o nome do autor-personagem coincide com o do autor impresso na capa (por mais que estejamos falando de uma obra em primeira pessoa, há diálogos e reproduções de faxes trocados entre escritor e editores que nos permitem acessar o nome):

“Restaurante Gnolo”, disse com voz firme.
 “Oi, Nick, é Gay”, respondi. “Preciso de uma mesa esta noite.”
 Ele começou a rir.

aids para chegar aos anos 80 – meio século de mudanças sociais que descrevo no contexto das vidas ordinárias levadas por homens e mulheres comuns em todo o país.

O capítulo final do livro se refere à pesquisa que fiz entre os nudistas em uma praia privada localizada a trinta e dois quilômetros rio abaixo em minha ilha nativa – uma praia que visitei sem roupas e na qual eu logo descobri estar sendo observado por voyeurs com binóculos a bordo dos vários navios ancorados vindos do Iate Clube de Ocean City. Em meu livro anterior sobre o *Times*, *O Reino e o Poder*, eu me referi à minha profissão como voyeurística. Mas aqui, na praia de nudismo, sem as credenciais de imprensa e completamente nu, meu papel foi repentinamente alterado. Agora eu estou sendo observado em vez de ser o observador. E não há dúvida de que o meu livro seguinte, o mais pessoal que escrevi, *Unto the Sons*, progrediu daquela cena final em *A Mulher do Próximo*. Ele é o resultado da disposição de expor a mim e as minhas influências em um livro de não-ficção, sem alterar os nomes das pessoas ou do lugar que moldou o meu caráter. É também um exemplo modesto do que é possível para os escritores de não-ficção em tempos de sinceridade crescente, de leis mais liberais com relação a libelos e à invasão de privacidade, e de oportunidades multiplicadas para se explorar uma variedade ampla de assuntos como, no meu caso, os confins de uma ilha estreita”. (TALESE, 2009b, p.18).

⁸² A escolha das cores e fontes acaba por determinar um pouco da disposição do nosso olhar, primeiro dirigido para o nome do escritor, depois para o título e, por último, para esse texto que perpassa a capa. Ver anexo D.

“Qual é a graça?”

“Ah, nada”, respondeu ele, depois de uma breve pausa. Pude ouvir, muito baixo, o que parecia ser o som de cubos de gelo batendo uns nos outros dentro de um copo. (TALESE, 2009c, p.140).

Caro Gay,

Pensei sobre o que você me disse durante todo o tempo em que estive no escritório e acho que seria um desatino absoluto tentar agora uma versão reduzida e enxuta dessa matéria. Você vai investir muito por pouco resultado...

Abraços, Tina. (TALESE, 2009c, p.355).

A reprodução de alguns faxes ao longo da autobiografia indica o exercício da prática arquivística por parte de Talese. No ensaio *O arquivamento do escritor*, Reinaldo Marques indica que a constituição de arquivos ocasiona no arquivamento do próprio escritor, através da construção de uma imagem autoral, indicação de relações afetivo-intelectuais e preservação da memória. No processo de arquivamento está presente, portanto, uma “intenção autobiográfica”, o escritor “parece manifestar o desejo de distanciar-se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor. O que permite compor outra imagem de si, neutralizando de certa maneira o eu biográfico, sua precariedade e imprevisibilidade”. (MARQUES, 2003, p.149).

Na descrição desse inacabado que constitui a vida, Lejeune aponta a intenção do autor de honrar sua identidade ao longo do texto como a afirmação de um pacto, batizado autobiográfico: “As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu próprio nome”. (LEJEUNE, 2008, p.26). Pierre Bourdieu (1996, p.81) também distingue o nome como única constância do sujeito ao tentar organizar uma história de vida enquanto série única, possibilidade de coordenação absurda pela incapacidade de se compreender uma trajetória sem considerar seus diversos matizes. O nome próprio valida a “identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vidas possíveis”. (BOURDIEU, 1996, p.186). Abel Barros Baptista corrobora a integração entre memória autobiográfica e do nome próprio:

Tudo reverte, portanto, em favor do nome. A memória autobiográfica é possível na condição de se integrar na memória do nome próprio, que dispõe do poder de dar acesso a uma vida, a do seu portador, sem se confundir com ela, preservando a relativa autonomia com que o foi acompanhando. (BAPTISTA, 2003, p.225).

Jean Jacques Rousseau, em discurso grandiloquente para justificar o empreendimento das *Confissões*, apela justamente para a possibilidade de permanência do nome. “Visto que meu nome deve permanecer entre os homens, não quero, de forma nenhuma, que carregue entre eles uma reputação mentirosa; não quero, de forma nenhuma, que me deem virtudes ou vícios que não possuía, e nem que me pintem com traços que não foram os meus.” (ROUSSEAU, 2009, p.101).

Em *Vida de Escritor* também percebemos a maneira com que o apelo do nome exerce influência no ofício do jornalista. Conforme vimos no capítulo anterior, assinar um texto significa responsabilizar-se pelo mesmo. Talese relembra um inimigo dos tempos de jornal diário: a figura do copidesque a qual poderia comprometer as questões de identidade, a depender da alteração feita em uma matéria, embora os créditos do texto continuassem sendo atribuídos ao jornalista.

Reclamávamos constantemente de nossos copidesques, que eram as primeiras pessoas na redação a ler o que escrevíamos e tinham autoridade para emendar nossos artigos, reorganizá-los ou reescrevê-los de cabo a rabo sem nos consultar e sem eliminar o crédito que nos dava como autores. Achávamos que esses ratos de escritório, críticos e gramatiquinhos, burocratas desprovidos de senso de humor e censores de nosso trabalho, invejavam secretamente nossa liberdade como caçadores da notícia no mundo exterior. Eu normalmente voltava da redação para casa às oito da noite, com medo de que um dos despóticos copidesques tivesse mutilado o meu *lead* e metido a caneta em minhas frases favoritas. (...)

Se as mudanças tivessem chegado a ponto de comprometer o que eu queria dizer ou se de alguma forma eu tivesse sido muito maltratado, corria para um telefone público e discava o número do chefe do copidesque, pedindo que o crédito fosse retirado do artigo. Depois de digerir meu desagrado e de rever o que tinha sido feito, ele normalmente diria que meu trabalho tinha sido *melhorado* pelas emendas do copidesque e que seria mais apropriado que eu estivesse manifestado meu agradecimento em vez de descontentamento. Se eu continuasse inflexível, insistindo que o que havia sido impresso na primeira edição em meu nome estava irreconhecível – o que eu tinha de dizer aos gritos para encobrir o barulho da rua, enquanto citava o texto original lido numa cópia de carbono que eu tinha tirado do bolso – o chefe às vezes concordava em restabelecer o que eu tinha escrito, e aquelas palavras apareceriam horas mais tarde na segunda edição. No entanto, se ele decidisse manter a versão do copidesque na segunda edição, meu nome seria suprimido do crédito. (TALESE, 2009c, p.217-218, grifo do autor).

No compêndio da trajetória de Talese por ele mesmo, muitas frustrações do ofício são expostas, a tentativa de preservar a integridade de um texto e do nome do autor vista acima é uma delas. Ou, como nos indica Mario Sergio Conti (2009, p.506) no posfácio da obra: “O livro não tem nada de condescendente ou conformista. Os seus assuntos são o trabalho e o fracasso. (...) Neurose é repetição, sustenta a bancada vienense. A vida de um escritor também. Ela é a reiteração maníaca de um malogro original”. A narrativa constitui-se de uma

forma bastante labiríntica e fragmentada, mas sempre costurada por um mesmo princípio unificador. Textos e pautas mal-sucedidas são narrados e, em um primeiro momento, a obra organiza-se ao redor do ofício do jornalista. Uma das peculiaridades de *Vida de Escritor* é narrar a falta não enquanto desvio moral, mas na forma de negativas, ao contrário de tantas autobiografias.

Certa vez, Orwell caracterizou a autobiografia como a mais ultrajante forma de ficção, pois autobiógrafos parecem totalmente confortáveis contando minuciosamente seus crimes e pecados, suas fraudes, abusos de drogas, traições, devassidões, convulsões de sua ossatura pélvica e espasmos de quadril, mesmo estupro, assassinato, saque e pilhagem, tudo que emite bafejos de exaltação e bravata – ao passo que, disse Orwell, eles nunca mencionam “a humilhação que compõe setenta e cinco por cento da vida”. (WOLFE, 2007, p.150, tradução nossa).⁸³

Curiosamente, a obra desloca-se para a vida dos outros, o que poderia constituir um verdadeiro paradoxo à autobiografia, não fosse a justificativa do jornalista de que sua história também é determinada por esse mosaico de vidas que se cruzam a dele por imposição do ofício. Talese discorre sobre a inevitabilidade do outro em sua constituição: “Eu nunca pude descobrir o que era a minha história porque eu nunca pude descobrir enquanto jornalista quem eu era, já que fui ‘criado’ nessa noção de estar fora da história. Minha história está sempre escapando para outras pessoas”. (apud BOYNTON, 2005, p.365, tradução nossa).⁸⁴ Ainda assim, percebemos nesse expediente de desvelar-se homeopaticamente, uma espécie de autocensura daquele que conhece o poder das palavras e sabe como extrair de suas personagens confissões que as mesmas se recusariam a fazer em um momento inicial.

Mesmo assim, eu não tinha em mente nada específico, mas sabia que *não queria* escrever sobre o que estava ouvindo do prefeito. Seja como for, nem sempre é fácil redirecionar uma conversa quando se trata de pessoas muito experientes e hábeis em usar a imprensa como sua caixa de ressonância. A técnica que às vezes emprego para desviar a linha de pensamento dessas pessoas consiste em fazer, de repente, mas com cortesia, uma pergunta que de início elas julgarão estúpida. Se não estúpida, pelo menos tão inesperada e fora de contexto que elas ficarão momentaneamente sem fala.
(...)

⁸³ “Orwell once characterized autobiography as the most outrageous form of fiction, because autobiographers seemed perfectly comfortable retailing their sins and crimes, their swindles, drug abuses, betrayals, debauches, their pelvic saddle convulsions and loin spasms, even rape, murder, looting and pillaging, since all give off whiffs of excitement and bravado – whereas, said Orwell, they never mention ‘the humiliations that make up seventy-five percent of life’.”

⁸⁴ “I never could find out what my story was, because I could never find out as a journalist who I was, because I was raised in this notion of being outside the story. My story is always escaping to other people.”

Nessas oportunidades, elas normalmente me fitam, demonstrando perplexidade, e posso imaginá-las perguntando a si próprias: será que esta entrevista é a sério? Será que ele espera realmente que eu responda a essa pergunta ridícula? Algumas pessoas ficam irritadíssimas, e não só se recusam a responder como dão imediatamente a entrevista por terminada, o que é uma forma de resposta. Outras pedem que eu repita a pergunta, o que eu faço sempre à maneira sincera e respeitosa de costume, mesmo consciente de que estou perguntando com a intenção de confundir, fazer baixar a guarda, confrontar meu interlocutor com uma pergunta tão insólita que pode causar constrangimento. (TALESE, 2009c, p.254-255, grifo do autor).

Ao contrário do que encoraja os entrevistados a praticar, Talese parece não “baixar a guarda” em nenhum momento de sua autobiografia. Quando ameaça aprofundar-se em alguma revelação sobre si mesmo, justifica-se diante de seu público e nas entrelinhas o leitor mais atento obterá o inconfessável: o quanto o jornalista também teme pelo julgamento alheio. O cuidado com o dito pode colocar-nos diante de um não-dito muito mais revelador do que essa tentativa de delimitação da figura do escritor tão racional e minuciosamente constituída.⁸⁵ Ou, ainda, nas palavras de Mark Twain (apud BORGES, 1989-1996, p.270, tradução nossa): “Não é possível que um homem conte a verdade sobre ele mesmo, ou deixe de comunicar ao leitor a verdade sobre ele mesmo”.⁸⁶ Adiante, alguns exemplos dessa conversa com o leitor em que Talese justifica-se aparecem grifados.

No mês anterior, minha adorável mulher e eu havíamos comemorado nosso quadragésimo aniversário de casamento, e *espero não ser tachado de pouco romântico* se disser que esse longo relacionamento deu certo, em parte, por termos normalmente vivido e trabalhado separados – eu como escritor-pesquisador de não-ficção, frequentemente viajando por força do ofício, e ela como preparadora de textos e editora que, ao longo de todos esses anos, *fez questão* de não trabalhar para empresas com as quais eu estivesse ligado por contrato. Mas quando estamos juntos sob o mesmo teto – desfrutando *o que tomarei a liberdade de chamar* uma harmoniosa e feliz convivência (...). (TALESE, 2009c, p.9, grifo nosso).

Ao relatar meus dias sob a égide de Frank Adams *não pretendo me representar como um insubordinado, um sabichão recém-chegado à redação*. (TALESE, 2009c, p.222, grifo nosso).

⁸⁵ Em seu empreendimento autobiográfico, Rousseau crê que qualquer omissão diante do público pode comprometer o desvelamento de sua vida. Ao contrário de Talese, o filósofo procura não deixar lacunas sobre si mesmo. “No empreendimento que concebi de me mostrar inteiro ao público, é preciso que nada de mim lhe permaneça obscuro ou oculto; é preciso que me mantenha incessantemente sob os seus olhos; que ele me siga em todos os descaminhos de meu coração, em todos os recantos de minha vida; que não me perca de vista um só instante, de modo que, encontrando em meu relato a menor lacuna, o menor vazio, e perguntando-se: O que fez durante esse tempo? não me acuse de não ter querido dizer tudo. Dou bastante ensejo à malignidade dos homens com meus relatos, sem lho dar ainda mais com meu silêncio.” (ROUSSEAU apud STAROBINSKI, 1991, p.197).

⁸⁶ “No es posible que um hombre conte la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo.”

É o próprio Talese quem confessa uma tendência retórica de seus textos desde os tempos de jornal estudantil: “Meu texto parecia ter uma queda precoce para artifícios de retórica e circunlóquios, muito antes que eu soubesse escrever direito essas palavras”. (TALESE, 2009c, p.11). Ao contar uma história de outrem, o jornalista deixa transparecer um fator essencial para as escritas de si: “Ele foi, no entanto, o único negro de Selma com autoestima suficiente para escrever sobre si (...)”. (TALESE, 2009c, p.160). Embora referindo-se a J.L. Chestnut, Jr., um negro vivendo em uma das cidades mais racistas do sul dos Estados Unidos (Selma, Alabama), no auge da luta pelos direitos civis, o que pressupõe um grande enfrentamento ao lançar-se como um escritor de suas memórias, podemos inferir que a necessária autoestima para ser tema do próprio relato estende-se ao jornalista. Ao mesmo tempo em que ter apreço por si mesmo estabelece-se como uma das condições para essa escrita, Lopate observa uma tendência comum nos ensaios em primeira pessoa que vai em direção oposta:

Aqui nos deparamos com um dos principais obstáculos do gênero ensaio pessoal: a autodepreciação. A maioria das pessoas não gosta muito de si mesma, apesar de serem humanos decentes. Por que esse desagrado em relação a si mesmo deve ser tão prevalente é um assunto que requereria as melhores mentes sociológicas e psicanalíticas para elucidar. Do meu ponto de vista favorável como escritor, professor e antologista de ensaios pessoais, tudo que posso dizer é que um aroma de desgosto por si mesmo danifica muitos ensaios pessoais. É tão insatisfatório constantemente subestimar a si mesmo quanto atribuir-se muito crédito. (LOPATE, 2007, p.80, tradução nossa).⁸⁷

De alguma maneira, Talese também faz parte desse grupo que se apresenta insatisfeito consigo mesmo, sobretudo nos aspectos que tangem a escrita. Ele desvela um defeito bastante ambíguo por poder traduzir-se em qualidade, – e, talvez por isso, o mais aludido em entrevistas de emprego quando o candidato é impelido a indicar uma falha – trata-se do perfeccionismo, de crer que, se houvesse outra chance, o texto poderia sair melhor. “Como sempre acontecia, estava insatisfeito com o que tinha escrito, desejando ter tido mais tempo para entrevistar pessoas, refazer o meu texto e pensar em palavras mais adequadas para escrever o que eu tinha visto (...)” (TALESE, 2009c, p.184).

⁸⁷ “Here we come to one of the main stumbling blocks of the personal essay genre: self-hatred. Most people don’t much like themselves in spite of being decent enough human beings. Why this self-dislike should be so prevalent is a matter that would require the best sociological and psychoanalytic minds to elucidate. From my vantage point as a writer, teacher, and anthologist of personal essays, all I can say is that an odor of self-disgust mars many personal essays. It is just as unsatisfactory to constantly underrate yourself as it is to give yourself too much credit.”

Retomando Lejeune, temos que, paralelamente ao pacto autobiográfico, existem outras formas de contrato entre leitor e autor. O pacto romanescos, quando a prática de não identidade é patente e a ficcionalidade é atestada, e o pacto referencial, que se propõe a fornecer informações sobre uma realidade externa ao texto e submeter-se a uma prova de verificação, como no discurso histórico ou científico. O primeiro não interessa ao nosso estudo, enquanto o segundo nos chama a atenção por duas razões. A primeira razão é a coexistência do pacto autobiográfico e do pacto referencial quando tratamos da autobiografia, “sendo difícil dissociá-los, exatamente como ocorre com o sujeito da enunciação e o sujeito enunciado na primeira pessoa”. (LEJEUNE, 2008, p.36). A segunda é a semelhança entre esse pacto com o que é firmado por qualquer historiador e jornalista com seu leitor. No caso de Talese, poderíamos falar sobre uma dupla afirmação desse pacto referencial na história de sua vida, enquanto autobiógrafo e como jornalista.

Embora na autobiografia o pacto referencial deva ser firmado e cumprido, pode ser, “segundo os critérios do leitor, mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário), o que não é o caso das narrativas históricas e jornalísticas”. (LEJEUNE, 2008, p.37). Como jornalista, Talese não pode permitir-se a cumprir mal o pacto referencial, pois a precisão de dados é buscada, por mais que haja intervenções valorativas, como em todo e qualquer discurso. É o próprio Talese (apud Boynton, 2005) quem afirma essas interferências: “Todo repórter traz a totalidade de suas cicatrizes de batalha ao evento. (...) Ele obtém o que é capaz de alcançar, o que ele *deseja* alcançar”. (p. 377, tradução nossa, grifo do autor).⁸⁸ Vale lembrar que, embora não haja um consenso paradigmático acerca do Novo Jornalismo, a precisão informativa funciona como um de seus pilares. A importância premente desse fator só vem ratificar a necessidade do pacto referencial ser bem cumprido no texto de Talese que, ao decidir escrever sobre o real e verificável, assume o compromisso com os fatos sem se negar ao estilo.

Apesar de ter que cumprir “bem” o pacto referencial, nada impede que as marcas de subjetividade no momento das “escritas do eu” sejam contaminadas pelas estratégias de sedução e pelo discurso narcísico. Há algumas adjetivações muito reiteradas ao longo do texto que pouco acrescentam ao leitor e, pelo excesso, podem causar uma impressão de

⁸⁸ “Every reporter brings the totality of his battle scars to the event. (...) He gets what he is *capable* of getting, what he *wants* to get.”

artificialismo, como, por exemplo, a expressão “minha *adorável* mulher”⁸⁹ aparecendo incontáveis vezes em referência à Nan Talese.

O esmero taleseano em relatar a precisão dos fatos julgando que qualquer informação sobre seu ofício seja relevante para a história é obsedante em alguns momentos do texto. Segundo Goudsblom (2000, p.7, tradução nossa), há, tanto na biografia quanto na autobiografia, “uma tendência para autores embelezarem fatos e mascararem eventos a fim de torná-los mais notáveis e significantes (...)”.⁹⁰ Na passagem a seguir, temos um exemplo de atribuição excessiva de significância ao método datilográfico do jornalista.⁹¹

(...) Durante esse período, para ser preciso, eu tinha acumulado 54,5 páginas datilografadas. Todas as palavras no início tinham sido escritas em letra de forma, como expliquei, e várias delas tinham sido apagadas e substituídas muitas vezes por outras palavras, até eu julgar que tinha acabado uma oração ou ela tinha acabado comigo. Sempre me detenho numa frase até concluir que me falta disposição ou capacidade de melhorá-la, e, ato-contínuo, passo para a seguinte, e depois para outra. Por fim, isso pode levar dias, uma semana inteira – eu obtenho um número de orações manuscritas em letras de forma que me permite formar um parágrafo, e então um número suficiente de parágrafos para preencher três ou quatro páginas do bloco amarelo. É nesse ponto que geralmente ponho de lado o lápis e passo para o teclado de minha Olivetti, para a IBM ou para o Macintosh IICI e começo a transcrever o que compus à mão.

Se uso espaço duplo e diminuo as margens o máximo possível, consigo encaixar cerca de quinhentas palavras em cada folha branca de papel Racerase de 28 por 22 centímetros. A seguir, retiro a folha da máquina de escrever ou da impressora e leio-a cuidadosamente. Se encontro erros de digitação ou uma frase ou palavra que desejo alterar, refaço a página; ao fazê-lo, é comum que me ocorram novas idéias que julgo que devem ser expostas nessa página. E foi por isso, mas não só por isso, que demorei tanto a reunir 54,5 páginas datilografadas. (TALESE, 2009c, p.58-59).

O soporífero parágrafo nem de longe lembra o dinamismo do escritor que criou uma forma de jornalismo liberta do *lead*, e acabou sendo alçado da efemeridade das revistas à perenidade dos livros, em obras celebradas. Obras essas citadas em diversos momentos da autobiografia, funcionando como sustentáculos e razões de ser da mesma. A importância da constituição desse já citado espaço autobiográfico e a insistência de Talese em aludir a suas

⁸⁹ Grifo nosso.

⁹⁰ “(...) there is a tendency for authors to embellish facts, to dress up events to make them more remarkable and significant (...)”.

⁹¹ Em um dos fragmentos de sua autobiografia, Roland Barthes também discorre sobre a datilografia em um texto bastante poético. Reproduzimos um trecho abaixo.

“Erros de datilografia

Escrever à máquina: nada se traça: nada existe; depois, de repente, fica traçado: nenhuma *produção*: nenhuma aproximação; não há o nascimento da letra, mas a expulsão de um pedacinho de código. Os erros de datilografia são, portanto, bem particulares: são erros de essência: enganando-me de tecla, atinjo o sistema em seu cerne; o erro de datilografia nunca é nebuloso, *indecifrável*, mas um erro legível, um sentido. (...)” (BARTHES, 2003, p.112, grifo do autor).

obras anteriores ao longo da autobiografia nos remete ao pacto fantasmático, anunciado por Philippe Lejeune. O estudioso francês parte de pressuposições de Gide e Mauriac que rebaixam o gênero autobiográfico para estabelecer esse novo pacto. Antes, vamos ao excerto de François Mauriac que serve de gênese ao acordo fantasmático.

Mas isso significaria procurar desculpas muito nobres por ter-me limitado a um só capítulo de minhas memórias. A verdadeira razão de minha preguiça não seria porque os romances expressam o essencial de nós mesmos? Só a ficção não mente; ela entreabre na vida de um homem uma porta secreta, por onde se insinua, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida. (MAURIAC apud LEJEUNE, 2008, p.42).

Baseado nessa pressuposição glorificadora do romance, Lejeune (2008, p.43) afirma que “o leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo”, denominando, assim, essa forma indireta de pacto autobiográfico, o pacto fantasmático. Porém, Lejeune (2008, p.43) acredita que declarações dessa natureza rebaixam a autobiografia, mas funcionam como estratégias astuciosas desses escritores, pois “escapa-se às acusações de vaidade e egocentrismo (...) e ninguém percebe que, num mesmo movimento, estende-se, ao contrário, o pacto autobiográfico, sob forma indireta, ao conjunto de seus textos”.

No caso de Gay Talese, não eram ficções as obras que ele havia escrito antes de sua autobiografia, ainda assim, podemos crer no acordo fantasmático. Vários capítulos de *Vida de Escritor* dedicam-se a comentar histórias dos livros anteriores do jornalista. O leitor que já passou por obras de Talese certamente terá, durante a leitura da autobiografia, a impressão de conhecer boa parte das narrativas. *A Mulher do Próximo*, por exemplo, uma espécie de estudo sobre a sexualidade americana dos anos 50 a 70 aparece em diversos momentos de *Vida de Escritor*. De concepção bastante curiosa, a idéia do livro veio em 1971, quando, ao voltar de um jantar com a esposa, o jornalista se deparou com um prostíbulo, permissividade proibida poucos anos antes. Além de figurar como assunto da autobiografia nos aspectos que tangem a feitura de *A mulher do Próximo*, conforme ilustrado a seguir, Talese chega a citar um trecho do livro integralmente, por quase três páginas, ao descrever a cobertura de um caso cuja temática se assemelhava à da obra polêmica. A série de autorreferências para o leitor veterano é, portanto, bastante abusiva. E, para o neófito, constitui uma espécie de vitrine das publicações de Talese, em que ele assume o papel de vendedor inoportuno.

Em 1980 terminei os originais, com mais ou menos 650 páginas, do livro que tratava da moralidade sexual nos Estados Unidos e de como e por que essa definição diferia tão radicalmente dos padrões de meados do século XX, vigentes durante minha juventude. Levei nove anos para pesquisar e escrever esse livro, que deve sua inspiração a meus tempos de coroinha na Jersey Shore e aos sermões de domingo de nosso pároco, que instava pela censura a romances e filmes que, segundo acreditava, ameaçavam a estabilidade da vida familiar em nossa paróquia. (TALESE, 2009c, p.60).

A referência à infância feita no excerto acima é uma das poucas remissões ao período em *Vida de Escritor*. Não há um empenho de anamnese muito grande em torno dos tempos de criança e se Talese o faz é para justificar alguma parte de seu ofício e/ou obra, constituindo um livro que se esforça por ser antes uma biografia intelectual – nos trechos que se permitem biográficos, conforme veremos a seguir – em vez de um percurso de vida. A infância e a falta de aptidão culinária da mãe justificam o gosto do escritor para restaurantes que, para além do conforto gastronômico, relaciona-se à possibilidade de escuta do que se passa na mesa ao lado, ainda que na forma de fragmento.

E me abandonei ao prazer do que eles tinham a oferecer, que para mim não era o que aparecia no cardápio, e sim as imagens e os sons circundantes, que me transportavam para fora de mim mesmo, o salpico mágico de certa especiaria na *gestalt* que me elevava a níveis de resposta e fruição que muitas vezes experimentava quando ia ao teatro. (TALESE, 2009c, p.82).

Os restaurantes são câmeras de ressonância para bisbilhoteiros veteranos como eu. Mesmo quando participo da conversa em minha própria mesa, fico ligado na conversa das pessoas próximas, participando silenciosamente de seus debates e alterações, suas confissões e reatamentos, suas piadas e fofocas, suas tentativas de sedução e seu esforço para saltar fora de envoltórios românticos mais profundos. (TALESE, 2009c, p.84).

Ao pensarmos no fragmento, de imediato remetemo-nos a Barthes, cuja autobiografia, *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, compõe-se de uma quebra do discurso a qual começou a ser adotada desde o primeiro texto do autor que “justificava-se então à maneira de Gide ‘porque a incoerência é preferível à ordem que deforma’”. (BARTHES, 2003, p.108). A não-linearidade e a organicidade desse texto em que Barthes apresenta-se enquanto objeto de si mesmo relaciona-se ao biografema. Conceito cuja noção aparece dispersa, ou, ela mesma fragmentária na obra do autor. É no prefácio de *Sade, Fourier, Loiola* em que o conceito de biografema desdobra-se com maior nitidez.

Pois se, pelo artifício de uma dialética, é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores do destino, opor-se-iam os *clarões* da

lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades): se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um desenvolto e amigável biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista ‘o lado porco’ da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. (BARTHES, 1979, p.14-15, grifo do autor).

Os biografemas ligam-se, portanto, ao desaparecimento, já que se constituem como anamnese, essa “mistura de gozo e de esforço que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haikai”. (BARTHES, 2003, p.126, grifo do autor). Gabriel Feil traça duas distinções importantes em artigo sobre a escritura biografemática. A primeira delas opõe o traço biografemático ao biografema: esse, a própria escritura, parte da ordem da invenção; aquele, um potencial disparador de escrituras, “detalhes que passam despercebidos pelos biógrafos e pesquisadores em geral”. (FEIL, 2010, p.31). A segunda oposição permite-nos diferenciar biografia e biografema: “a grafia (da biografia) tem significado, o grafema (do biografema) não. A potência de um biografema é a sua proliferação na escritura; a potência (ou impotência) da biografia é a de estabelecer a vida última, verdadeira, plena de significação”. (FEIL, 2010, p.32).

Nota-se, então, que a escritura biografemática não nega e/ou ignora a biografia; aliás, elas sequer estão em oposição. Enquanto a primeira ocupa-se dos procedimentos de apropriação de um autor ou de uma obra, a segunda ocupa-se, sobretudo, com o levantamento de informações históricas sobre o sujeito. Nesse sentido, a biografia constitui-se apenas em um dos materiais ocupados pela escritura biografemática. (FEIL, 2010, p.37).

A biografia acaba tornando-se problemática para Barthes pela recusa do autor em prender-se a uma imagem fixa, tal qual uma fotografia. “Se a biografia é, para retomar aqui um termo barthesiano, uma ‘porcaria’, isso se dá precisamente porque consagra o reino do mau, do imaginário, aquele que encerra o sujeito em imagens, aquele que ao trabalhar a imago esquece que o eu está em perpétua dilação (...)”. (GAILLARD apud DOSSE, 2009, p.308). O próprio ato fundador do processo de tomada de consciência sobre si é variável, derrubando qualquer possibilidade definitiva e duradoura do “conhece-te a ti mesmo”.

Em cada nova circunstância, ele é irrefutável, é a própria evidência. A cada vez o conhecimento de si está em seu começo, a verdade vem à luz de maneira primordial. O ato do sentimento é indefinidamente renovável; mas no próprio momento sua

autoridade é absoluta, e adquire um valor inaugural. O eu se descobre e se possui de uma só vez. Nesse instante em que toma posse de si mesmo, ele põe em dúvida tudo que sabia ou acreditava saber a seu próprio respeito: a imagem que tinha anteriormente de sua verdade era turva, incompleta, ingênua. (STAROBINSKI, 1991, p.187).

Além de não conseguir abarcar as modificações próprias da vida e das apreensões constantemente renováveis do autoconhecimento, a complexidade da existência é outro fator limitante ao empreendimento biográfico. “Então o relato de mim mesmo que eu presto no discurso nunca expressa completamente ou carrega esse *self* vivente. Minhas palavras são tomadas na medida em que as forneço, interrompidas por um tempo de discurso que não é semelhante ao tempo da minha vida.” (BUTLER, 2005, p.36, tradução nossa).⁹² Temos algumas imagens curiosas do resultado desse processo de miniaturização da vida: “Toda biografia lembra um crânio jivaro: a miniaturização provoca a careta”. (BUISINE apud DOSSE, 2009, p. 311). E, ainda, a expressão da inevitabilidade dessa careta: “A biografia não pode, miniaturizando, evitar fazer a caricatura da densidade existencial de uma vida”. (DOSSE, 2009, p.309).

Destacar o ato de leitura e as preferências literárias por parte do escritor em um texto autobiográfico pode culminar nessa caricaturização do autobiógrafo. Ainda assim, o procedimento é aludido com frequência no gênero. Sylvia Molloy aponta essas referências literárias como uma forma possível de autobiografemas básicos, já que o ato de ler é tido como uma cena primária no texto que “pode ser posta em pé de igualdade com aquelas formas privilegiadas – a primeira lembrança, a elaboração do romance familiar, a fabulação da linhagem, a encenação do espaço autobiográfico (...)”. (MOLLOY, 2004, p.33). Conforme dissemos antes, na autobiografia taleseana a infância não é muito aludida, o mesmo vale para as leituras realizadas nesse período. Não somos apresentados ao escritor enquanto leitor pueril diante de seus livros-fetice. Ainda assim, conhecemos suas preferências estilísticas e desejos de aproximação estética com os textos deste ou daquele autor.

Ademais, me impressionara a capacidade de O’Hara de me dar a sensação de estar *lá*, dentro do New York Racquet & Tennis Club, assistindo ao jogo num banco que dava para a quadra; e eu também estava *lá*, num estádio de futebol americano, torcendo por um ágil *halfback* que abre caminho, às cotoveladas, para um *touchdown* no conto “A corrida de oitenta jardas”, de Irwin Shaw; e também *lá*, tiritando ao lado de um caddy apaixonado, num campo de golfe coberto de neve, em “Sonhos de inverno”, de F. Scott Fitzgerald; e *lá*, no salão de jantar de um

⁹² “So the account of myself that I give in discourse never fully expresses or carries this living self. My words are taken away as I give them, interrupted by the time of a discourse that is not the same as the time of my life.”

hipódromo, sentado ao lado de um treinador de cavalos, que, erguendo os olhos do pranto, vê um jóquei amigo – um profissional rabugento, que começa a envelhecer e agora tem dificuldade para controlar o peso –, e ouve-se o treinador fazer um comentário, que o jóquei não consegue ouvir (mas que é citado no trecho de “A balada do café triste”, de Carson McCullers, que eu tinha lido na *New Yorker*): “Se ele come uma costelinha de cordeiro, uma hora depois a gente vê a forma dela em seu estômago”. (TALESE, 2009c, p.15, grifo do autor).

Ao apontar alguns desses textos e autores-fetiche, somos impelidos a recuperar o pacto fantasmático na tentativa de entender como as obras anteriores de Talese o seduzem a ponto de retomá-las e repeti-las em sua autobiografia. Parte das histórias sobre o *The New York Times* narradas em *O Reino e o Poder* também aparecem sintetizadas ao longo de *Vida de Escritor*. A diferença entre a forma de contá-las nas duas obras reside, no caso da autobiografia, na atribuição de qualidades a algumas personagens baseada exclusivamente no caráter afetivo, o que Talese sentia ou não em relação a elas. Vale ressaltar que *O Reino e o Poder* foi escrito em momento posterior à saída do jornalista do *Times* e não foi submetido ao jornal para aprovação. Mesmo assim, não caberia uma avaliação das preferências do escritor nessa obra, embora ele comente o desempenho dos gestores e colegas do ponto de vista técnico e dos relacionamentos interpessoais (não sendo possível, obviamente, prescindir da subjetividade ao fazê-lo). Em *Vida de Escritor*, Talese revela com muito menos pudor alguns segredos da redação. Apesar da defesa do decoro nas páginas do jornal ter praticamente constituído uma política editorial por parte de seus dirigentes – tanto que o editor de fotografia perdeu o cargo após publicar uma foto na qual Marilyn Monroe e JoeDiMaggio davam um beijo na boca no dia do casamento deles –, a relação com o sexo era bastante diferente no interior da redação.

E embora a maior parte do pessoal da redação, no terceiro andar, aparentasse total indiferença ante essa situação pouco comum – citando uma letra de uma música de bar que atribuíam ao falecido Stanley Walker e a outros funcionários do *Herald Tribune*⁹³: “A bebida é a praga do *Tribune*, e o sexo é a maldição do *Times*” –, eu entrara no *Times* em 1953 achando ingenuamente que a vida privada dos donos da organização e dos que trabalhavam para ela deveria refletir os padrões tradicionais e os limites impostos todos os dias às páginas editoriais e de notícias do jornal. Mas depois de algum tempo lá – principalmente depois das revelações do caso Sulzberger-Bellison – entendi que estava trabalhando num mundo de aparências. Era como se as paredes da sede do *Times* fossem feitas de vidro transparente de um lado só, que nos permitia ver o mundo lá de fora e ao mesmo tempo evitar que os que estavam de fora nos vissem e nos julgassem. Desde que nós, jornalistas, não denegríssemos a imagem do decoro ochsiano nas colunas do jornal –, era de supor que pudessemos lavar nossa roupa suja em casa e conviver da melhor maneira

⁹³ Trata-se do *New York Herald Tribune*, um jornal de escritores, fazendo um contraponto ao *Times*, um jornal de repórteres. Tom Wolfe chegou a dirigir o *Tribune* na década de 60. Segundo Talese (2009c, p.219), “o *Times* nunca contratou astros do jornalismo com uma popularidade tão excepcional que pudessem tornar-se indispensáveis, fosse para garantir a bilheteria ou por qualquer outro motivo”.

possível com os problemas que causássemos uns aos outros. (TALESE, 2009c, p.227).

Talese narra uma série de comportamentos licenciosos por parte dos colegas de redação. Apesar de não se incluir nesse hall, a mudança do foco narrativo para primeira pessoa do plural é notável nesse trecho da autobiografia. A consideração de que os trechos desse câmbio são os mais reveladores do escritor é igualmente interessante. Sua voz autoral aparece de forma mais notável quando fala de si em meio a outros. Nessa escolha reside um procedimento duplo: confessar alguma prática possivelmente pouco ética ou moral alcança certa possibilidade de redenção diante do leitor ao constituir um corporativismo profissional do qual parece impossível desenredar-se; e, ao mesmo tempo, insere o escritor nessa estrutura das redações que ele vende tão bem em muitos de seus textos. Ao usar o plural, Talese desvela o jornalismo confessando-se e colocando-se como uma de suas vozes. A despeito das indiscrições e dos diferentes pesos e medidas com que a imprensa tratava de si mesma, ele fora, e para sempre seria, um *Timesmen*. “Seja lá o que nos faltasse em termos de ética e caráter, nós nos justificávamos dizendo que éramos os guardiães mal remunerados do interesse público.” (TALESE, 2009c, p.229).

Nas raras ocasiões em que algo embaraçoso que fazíamos virava notícia, podíamos contar com a colaboração de colegas da mídia, mesmo de nossos rivais jornalísticos e de colunistas dos tabloides de menor prestígio. Embora nós, jornalistas, detestássemos ouvir “Sem comentários” de autoridades públicas ou de outras figuras contratadas para dirimir controvérsias – e muitas vezes essas pessoas eram criticadas nos editoriais pela atitude evasiva – nossos porta-vozes agiam de forma análoga, dizendo “Sem comentários” quando colegas de profissão estavam envolvidos em situações delicadas, como quando um publisher entrava em confronto com um sindicato grevista, ou quando um âncora da televisão ou um colunista de uma rede de jornais, insatisfeito com seus ganhos, estava em processo de trocar de patrão. Nós, da mídia, adotávamos dois pesos e duas medidas, e, de acordo com nossos interesses, nos definíamos alternadamente como sendo “de dentro” e “de fora”. Éramos “de fora” nos casos em que não estávamos envolvidos pessoalmente com os “de dentro”, cultivados como fonte, e éramos “de dentro” no sentido de que vivíamos sob o escudo protetor da Primeira Emenda⁹⁴ e justificávamos a invasão de privacidade de outras pessoas de uma maneira que, se fizessem o mesmo conosco, havíamos de protestar. Éramos seres efêmeros. A maior parte do que escrevamos se circunscrevia a um único dia e, como profissionais, vivíamos vicariamente pelos altos e baixos de outras pessoas. Nossos sentimentos eram filtrados; nossa sensibilidade, de segunda mão. Com aparente solidariedade e compreensão, incentivávamos a cooperação daqueles que procurávamos; mas intimamente estávamos alheios à realidade que descrevamos e aos objetos de nosso passageiro interesse. (TALESE, 2009c, p.228-229).

⁹⁴ A Primeira Emenda estabelece que o Congresso dos Estados Unidos não deve criar leis que possam diminuir a liberdade de expressão ou de imprensa, entre outros pontos.

Ao posicionar-se relatando a fogueira de vaidades do jornalismo da qual ele também faz parte, Talese vai além de *Vida de Escritor*. Sua experiência individual adquire valor de experiência social na descrição do ofício. Ao rememorar a própria vida em um esforço que pode deformar o passado pelos riscos do filtro da memória, Talese deseja muito mais afixar sua imagem em um tempo futuro do que ajustar o que ficou para trás. Em um texto sobre biografias e autobiografias antigas, Bakhtin (1998) demonstra que no classicismo grego, a praça pública funciona como cronotopo real que dá forma às consciências (auto)biográficas, através de “atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas”. (BAKHTIN, 1998, p.251). Posteriormente, o homem tem a sua imagem deformada pela multiplicidade.

Nas épocas posteriores, as esferas mudas e invisíveis das quais o homem tornou-se participante, deformaram-lhe a imagem. O mutismo e a cegueira penetraram em seu íntimo. Juntamente com isso chegou a solidão. O homem privado e isolado, o “homem para si”, perdeu a unidade e a integridade que eram determinadas pelo princípio da sua vida pública. A consciência que ele tem de si mesmo, tendo perdido o cronotopo popular da praça pública, não pôde encontrar outro cronotopo tão real, único e íntegro; assim ele desintegrou-se e desuniu-se, tornou-se abstrato e ideal. No homem privado, na sua vida privada, surgiram muitas esferas e objetivos, cuja natureza não era pública (esfera sexual e outras), e dos quais apenas se falava na intimidade da alcova e em termos condicionais. A imagem do homem tornou-se múltipla e composta. Nele se cindiram o núcleo, o invólucro, o exterior e o interior. (BAKHTIN, 1998, p.254).

Pensamos que, talvez o jornal seja uma possibilidade limitada de cronotopo contemporâneo, embora possa alterar os eventos na narrativa. A limitação reside na impossibilidade de uma total exteriorização do homem dentro de seu elemento humano, já que, para tal ocorrência seria necessária uma exteriorização em uma “coletividade humana orgânica, ‘no meio do povo’”. Por isso, o ‘lado de fora’ onde se revelou e existiu o homem por inteiro, não tinha nada de estranho e de frio (...), mas era o ‘seu’ povo”. (BAKHTIN, 1998, p.254). Enquanto autobiógrafo, é ao descrever a redação do jornal e o “seu povo” que Talese mais se aproxima dessa exteriorização.

Afora a identidade profissionalmente estabelecida, temos em *Vida de Escritor* algumas tentativas de afirmação de identidade nacional. Quem é, afinal, o povo de Gaetano, agora Gay? Filho de pai italiano que imigrou para os Estados Unidos muito jovem e de mãe descendente direta de italianos, Talese faz questão de ressaltar sua naturalidade norte-americana⁹⁵ na maior parte do livro, embora atribua sua visão prismática⁹⁶ que acarreta

⁹⁵ Em entrevista ao Segundo Caderno, no jornal *O Globo*, Talese (2011, p.1) afirma que esse reconhecimento de naturalidade foi um processo bastante demorado: “(...) Desde cedo fui cobrado para me apresentar bem, e me

“reflexões e procrastinações desnecessárias” (2009c, p.283) à descendência italiana. Ao visitar a Calábria paterna, o jornalista diz a si mesmo ao chegar: “Não sou *eu* que sou daqui, pensei comigo, é meu *pai*, meu pai generoso e nada sentimental”. (p.208, grifo do autor). No primeiro contato com a família, a contenção americana conhece a expressão de afeto italiana.

Depois deles vieram os outros, num cerco envolvente de sobrinhos, sobrinhas e primos de diversos graus – eu não sabia quem era quem, embora Lucio lhes perguntasse e tentasse identificá-los para mim. Mas sem se importar com o fato de serem parentes mais próximos ou mais distantes, *todos* eles demonstravam a mesma ardente e imediata familiaridade comigo, beijando-me e me puxando, pondo os braços em volta de meu pescoço e de meus ombros com uma firmeza e um atrevimento que achei excessivos, indesejáveis e inadequados para um local público. (TALESE, 2009c, p.209, grifo do autor).

O mesmo estranhamento em relação à espontaneidade familiar é dirigido ao idioma italiano. “Cheguei à Itália sem falar uma só palavra de italiano. Era uma língua que nunca tive vontade de aprender, tendo sido para mim, durante toda a infância, a língua materna de Mussolini.” (2009c, p.202). Nesse abismo existente entre a família italiana e o escritor, a costura das vidas é dada pelas criações do pai alfaiate. Além das ordens de pagamento enviadas à Calábria frequentemente, ternos e vestidos produzidos por Joseph que não serviam mais a Nova Jersey também eram mandados à família. Essas peças de roupa atuam como “objeto-madeleine”, aproveitando-nos da imagem citada por Eneida Maria de Souza em seu livro sobre Pedro Nava. Tomado da poética proustiana, o *objeto-madeleine* é “capaz de motivar e suscitar lembranças, considerando-se o caráter fragmentário do método de memória do autor”. (SOUZA, 2004, p.57). Através das roupas, Talese reconstitui uma parcela do vivido por ele em sua terra natal: “Mais tarde conheci a mãe deles, uma graciosa jovem de rosto redondo que usava um vestido marrom desbotado, um pouco grande para ela, que deve ter sido posto à venda alguns anos antes na loja de minha mãe”. (TALESE, 2009c, p.213).

Nessa mesma visita à Itália em que a “insularidade provinciana” dos parentes é vista com uma dose de condescendência bastante norte-americana, Talese parece consolar-se das

sentia deslocado no colégio, parecia um dândi. Fora isso, a Segunda Guerra Mundial se desenrolava quando eu era criança, com 12, 13 anos. E toda a minha família ainda estava na Itália, lutando com o Exército italiano, ou seja, inimigos dos Estados Unidos. Então eu me vestia bem, mas no fundo do peito não era apresentável a mim mesmo. Um conflito constante. Quero dizer que quando eu era um garoto não acreditava que era americano, mas, sim, italiano, por mais que nunca tenha aprendido a falar a língua. Na época, italianos não eram muito bem recebidos ou vizinhos ideais, eram suspeitos. Cresci com uma insegurança enorme em me reconhecer como americano”.

⁹⁶ “But what about truth in your own writing?”

G.T.: I have a Calabrian point of view that comes from being a descendent of a historically invaded people. We suffer from seeing too many sides at once. I see many, many different points of view. So my point of view is a point of view *that sees many sides!* So where is the *truth* in that?” (BOYNTON, 2005, p.377).

condições de vida daquela parte da família em meio ao “atraso” e “aridez” – segundo a visão etnocêntrica do escritor – pelo viés da felicidade.

Eles *são* felizes, pensei, e essa impressão me acompanhou ao descer a colina para ir à estação. Meus parentes da Itália – tão pobres, vivendo com tanta simplicidade, tão acostumados a roupas de segunda mão – estavam em paz consigo mesmos, resignados a suas circunstâncias, satisfeitos de uma maneira que minha família nos Estados Unidos raramente parecia estar. (TALESE, 2009c, p.213, grifo do autor).

O pai de Talese, que munira-se de coragem para dizer adeus a sua aldeia quando jovem, sentia um desencanto e falta de esperança pelo lugar de nascimento que lhe impediam de retornar à Calábria mesmo na condição de visitante.⁹⁷ Ao despedir-se dos parentes e pegar o trem de volta a Nápoles, o jornalista reflete sobre o caminho que o pai tomara décadas antes de maneira definitiva, transformando o destino de várias gerações. “Se não fosse a índole inquieta e a obstinação de meu pai, eu teria acabado trabalhando nas lavouras do sul da Itália com meu primo e parentes, esperando ansiosamente o nascimento de um bebê e encontrando alegria em prazeres simples.” (TALESE, 2009c, p.214). Temos, nessa passagem, uma iluminação que não é incomum ao percurso autobiográfico e memorialístico. As realizações familiares funcionam como esteio para a formação do escritor; é como se uma série de decisões e ações fossem tomadas não somente por serem necessárias ao seu tempo, mas para culminar na possibilidade de ascensão desta *persona* que escreve, publica e desfruta de reconhecimento.

Além disso, em se tratando de um livro que se baseia nos fracassos e calvário do autor, a modéstia contida nos insucessos pode soar pouco convincente se pensarmos que uma história sobre uma soma de fracassos dificilmente terá sucesso se o resultado não forem vida e obra bem-sucedidas. De acordo com Mario Sergio Conti no posfácio da autobiografia, *Vida de Escritor* foi o livro de Talese que teve a pior recepção nos Estados Unidos, com as restrições de compor um *pout-porri* com restos de livros que não deram certo e de ter uma construção forçada e frágil. Embora Conti tente argumentar do contrário, incorrendo em outra construção forçada e frágil, nossa impressão é que as histórias negadas pelos editores de

⁹⁷ Talvez esse sentimento seja devido à dureza necessária ao ato de partir.

“Sei que essa palavra não vai soar nada bem dentro das paredes históricas do museu de imigrantes de Ellis Island, mas apesar disso eu acho que no DNA da massa de imigrantes dos Estados Unidos existe uma busca primeva e nada romântica de uma vida melhor, uma tendência ao se desembaraçar de causas perdidas, uma capacidade de olhar para a frente e não para trás, aceitar novos costumes, uma nova língua e às vezes um novo nome. Sempre que ouço dizerem que os Estados Unidos se destacam por sua agressividade e seu pragmatismo, por seu fervor mercenário, por sua política externa intervencionista ou pela propaganda da violência, a julgar por sua forte presença na cultura popular e no entretenimento, penso que essas coisas estão geneticamente ligadas à paixão, à rebeldia e à raiva trazida por essas plagas, primeiro pelos puritanos e mais tarde pelas multidões de destemidos imigrantes que os seguiram.” (TALESE, 2009c, p.205).

Talese tiveram a chance de ir ao prelo em sua autobiografia. A jogadora chinesa que perdeu o pênalti na partida contra os Estados Unidos na final da Copa do Mundo feminina de 1990, a história das desventuras dos restaurantes no mesmo prédio da rua 63 Leste, em Manhattan e o caso Lorena Bobbit são temas de livros que não chegaram a constituir-se, embora já fizessem parte de uma apuração avançada.

As narrativas que envolvem os trabalhos mal-sucedidos são habilmente escritas, mas o leitor vê-se enredado em trechos desses textos em meio ao relato das dificuldades de pesquisa, coleta de material e/ou impassibilidade de editores diante de possíveis publicações cuja perspectiva de vendagem parece bastante reduzida. Na reprodução de um fax enviado a Talese por um editor da Knopf com o retorno sobre a possibilidade do livro dos restaurantes, somos interpelados pela seguinte informação: “No seu nível, precisamos de um livro com grande potencial de vendas. E acho que esse não é o caso”. (2009c, p.406-407). A impressão resultante é a de que uma autobiografia possuiria apelo comercial suficiente para englobar a fala extensa e fastidiosa sobre pautas que não alavancaram, apenas vestindo-as com uma nova roupa ao denominá-las fracassos que fazem parte do “calvário” de um jornalista-escritor, escritor-jornalista. O termo calvário é empregado por Conti no posfácio, além das dificuldades prévias e posteriores à conclusão da obra, refere-se ao processo de escritura. Talese revela alguns bilhetes que ele escreveu para si mesmo, os quais haviam sido deixados junto à pilha de pesquisas para o livro dos restaurantes, inconcluso e vetado de antemão. Em um deles, pergunta-se sobre a possibilidade de estar sofrendo de bloqueio criativo.

Por que não estou escrevendo este livro mais depressa? Estarei sofrendo de ‘bloqueio de escritor’? Não, você não está sofrendo ‘bloqueio de escritor’, está apenas mostrando bom senso ao não publicar nada por enquanto. Você está mostrando consideração para com os leitores ao não lhes dar texto ruim. Muitos escritores deviam fazer o que você está fazendo – NÃO escrever. Já existe muito texto ruim por aí, para que mais? As estantes dos Estados Unidos estão cheias de livros de segunda classe de escritores de primeira. Muitos deles têm um público cativo e por isso os editores publicam suas besteiras. Eles publicam tudo o que vende. Mas os escritores deviam ficar bloqueados. Seria uma coisa boa para a reputação deles, para os custos de produção das editoras e para os padrões do público leitor em geral. Deveria haver um prêmio Nacional de literatura oferecido anualmente a certos escritores por NÃO ESCREVER. (TALESE, 2009c, p.403).

Essa angústia diante da escrita que apresenta ao autor a negação do incômodo como tentativa de tranquilizar-se – não escrever surge como possibilidade de estar em paz – é irreal para Talese. Não escrever é intolerável, ainda que o irônico prêmio direcionado aos escritores que não escrevem existisse. Blanchot delimita bem o movimento dos homens de letras partindo da percepção de Starobinski em relação a Rousseau.

Jean Starobinski nota perfeitamente que Rousseau inaugura o tipo de escritor que quase todos nos tornamos, de uma forma ou de outra: obstinado em escrever contra a escrita, “homem de letras se queixando das letras”, em seguida mergulhando na literatura por esperança de sair dela, e depois não parando mais de escrever porque perdeu toda a possibilidade de comunicar alguma coisa. (BLANCHOT, 2005, p.59).

Desde a publicação da autobiografia nos Estados Unidos, em 2006, Talese não lançou nenhum outro livro. Em entrevistas, revelou que seu projeto atual é uma obra sobre o casamento de mais de cinco décadas com Nan. No capítulo de *Vida de Escritor* que ameaça constituir-se verdadeiramente autobiográfico (um dos últimos do livro), cuja temática relaciona-se ao matrimônio de Talese, somos interpelados pelo veto do jornalista quando parece pronto para falar de si.

Em nome da integridade jornalística e, talvez, da continuidade do meu casamento, não creio que seja prudente para mim prestar mais informações sobre minha relação privada com Nan e sua família. No entanto, como fui eu que levantei o assunto de meu casamento e da enorme irritação que ele causou à minha sogra, penso que os leitores têm direito a explicações mais detalhadas do que me sinto à vontade para expor – aceitando, desde logo, a prerrogativa de minha mulher de editar e suprimir tudo que eu desejar publicar a respeito de nosso casamento, das circunstâncias que o precederam e das reações que provocou. (TALESE, 2009c, p.433).

O escritor ressalva que, fosse ele ficcionista, abordaria sua vida pessoal modificando nomes e alterando fatos a fim de evitar processos judiciais e possíveis protestos dos que se considerassem atingidos. À medida que insiste na exatidão dos acontecimentos, Talese (2009c, p.434) afirma: “(...) vejo-me num dilema aqui, pois suspeito que haja um conflito de interesses entre meu papel como escritor e minha própria pessoa como tema dessa parte de minha narrativa”. O jornalista encontra uma saída engenhosa para relatar a querela com os sogros ao publicar um texto de Arthur Lubow, fruto de uma entrevista feita com Gay e Nan, à época do lançamento de *Unto the Sons*. O texto que havia saído na *Vanity Fair* demonstra uma sogra tradicional e rancorosa, sem que seja Talese a dizê-lo.

A dificuldade em relatar-se faz com que as narrativas do insucesso prevaleçam. Não temos problemas com a constituição dessas histórias em si, poderiam fazer parte de uma coletânea a ser intitulada “Exorcizando fantasmas”, ou, ainda, “Revirando o arquivo e não deixando nada passar”. A problemática reside em titular como obra autobiográfica um livro que ultrapassa muito pouco a história dos outros. Embora haja bastante dignidade na consideração de outrem como parte da formação da vida desse escritor⁹⁸, Talese parece ter

⁹⁸ A partir da leitura de Cavarero, Judith Butler (2005, p.33) pontua nossa dependência fundamental ao outro: “(...) we cannot exist without addressing the other and without being addressed by the other, and that there is no wishing away our fundamental sociality”.

levado a cabo a expressão do eu rimbaudiano: “Je est un autre”. Denominar as narrativas malsucedidas como fracassos prévios é outra artimanha editorial, já que tais relatos não chegaram a ser submetidos ao público em sua totalidade, ou mesmo finalizados.

Nesse sentido, a obra autobiográfica indica aos leitores procurarem outras produções de Talese. O jornalista não afirma categoricamente, como o Mauriac visto em momento anterior, estar a verdade sobre ele mesmo contida nas outras obras.⁹⁹ Porém, indica suas produções não autobiográficas e as detalha, pois sua autobiografia seria ainda mais reveladora quando colocada em relação aos seus outros livros. “O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’”. (LEJEUNE, 2008, p.43).

O pacto fantasmático funciona em *Vida de Escritor* de uma maneira adicional. Em verdade, a qualidade e fluidez dos livros anteriores de Talese assombram sua autobiografia como espectros. Talvez possamos aceder mais livremente a uma parte da vida de Talese, quando o nome próprio presente na capa não se compromete em ser, também, personagem e narrador. Como bom jornalista, a seleção dos fatos que desejaria constituintes de sua história foi feita com minúcia e intencionalidade, lembrando-nos um momento de Rousseau (2009, p.94) em especial: “Ninguém pode escrever a vida de um homem a não ser ele mesmo. Sua maneira interior de ser, sua verdadeira vida só ele a conhece; mas ao escrevê-la ele a disfarça; com o nome de sua vida, faz sua apologia; mostra-se como quer ser visto, mas de forma alguma tal como é”. Ao contrário do poeta, o jornalista não é bom fingidor, restando ao leitor ressentir-se com os sobejos do nome próprio de autor e recolher-se na dor que deveras sente ao descobrir que o Talese real e verificável encontra-se mesmo nas falas do outro.

⁹⁹ Beth Brait, em seu livro sobre a personagem, faz uma observação correlata acerca de Dalton Trevisan, embora o autor negue por completo a presença autoral. “Infelizmente, não vamos poder saber de onde vêm as personagens de Dalton, a não ser pela análise de seus textos, pois, como ele mesmo afirma e está registrado na orelha do livro *Vinte contos menores* (Record, 1979), ‘nada tem a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor que o contista.’” (BRAIT, 1985, p.70).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma época na qual os editores se perguntam sobre o futuro dos jornais diante da instantaneidade da Web, a arte de contar histórias, ancestral e perene, demonstra que o homem precisa alimentar-se de formas menos apáticas de relato para sobreviver. O jornalismo diário tem uma função social e não pode ser desconsiderado, sofre com as limitações do tempo e é ao próprio tempo a quem está sempre respondendo. Só que, para além da precisão numérica dos dados, existem pessoas. E, é ao falar de pessoas, promovendo a humanização de um discurso que pode referir-se também a lugares e a números que a literatura toma sua parte no jogo do texto. O lucro dessa rica convivência é do leitor.

No Brasil, existem poucos estudos acadêmicos sobre o Novo Jornalismo. Por outro lado, muitos escritores-jornalistas brasileiros são temas de pesquisas nas universidades. Em parte desses trabalhos, o fato de terem sido jornalistas aparece quase como nota de rodapé. O trabalho nos jornais soou inglório até mesmo para alguns desses escritores brasileiros, que, romanticamente, viam-se assombrados pelo fantasma do artista menos digno ao ingressar no mercado para garantir a fêria no final do mês.¹⁰⁰ Clarice Lispector, em seus tempos de cronista no *Jornal do Brasil*, justificou-se: escrevia porque precisava sobreviver. Assinou colunas femininas com pseudônimos por temer o comprometimento de sua produção literária. Entretanto, a contribuição dos jornais para a formação desses escritores não pode ser reduzida aos salários. O trabalho com a língua, a disciplina dos prazos, a imposição do deadline, e a habilidade na manipulação e transcrição de falas cuja fonte é a linguagem coloquial são ganhos advindos da prática dos jornais.¹⁰¹

Nos Estados Unidos, até a década de 60, a aspiração de parte dos jornalistas-escritores era abandonar os jornais depois de deixar o estilo mais enxuto, para investir no romance. O Novo Jornalismo acabou fazendo com que textos caudalosos publicados em periódicos ganhassem as páginas dos livros. Mesmo negando o furor de novidade propalado por Tom Wolfe, Talese insere-se de maneira fundamental no Novo Jornalismo, preferindo o anônimo na constituição de suas histórias e escrevendo o perfil de Frank Sinatra, um dos mais famosos

¹⁰⁰ Sobre esse tema, vale a leitura de *Pena de aluguel*, de Cristiane Costa.

¹⁰¹ Chamo a atenção para a criação de uma Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL), oficializada em 2005, com o objetivo de melhorar a qualidade da reportagem na imprensa nacional e formar autores de não-ficção. Celso Falaschi, Edvaldo Pereira Lima, Sérgio Vilas Boas e Rodrigo Stucchi são os fundadores da ABJL.

do mundo, que é exemplar em relação às potencialidades do jornalismo literário. Cabe ressaltar que, como visto ao longo da dissertação, definir o traço distintivo do texto literário é uma missão praticamente impossível. Nesse inter cruzamento de fronteiras, o jornalismo mantém a clareza da busca pela precisão de dados.

Para a investigação do mundo, o jornalista deve deixar o conforto do doméstico e sujar os sapatos nas ruas. Esse mergulho permite a descoberta da vida real, que pode ser mais estranha que a ficção e igualmente arrebatadora. Nesse universo de novas pessoas, o nome próprio atua como validador de existência, a universalização de conhecimento acerca desse nome é o que opõe a fama ao anonimato. A metrópole, que pode contribuir ainda mais para a sensação de anonimato, por atomizar os indivíduos, aparece na obra de Talese como sendo doce e voraz. Ao mesmo tempo em que isola as pessoas pela pressa, pelas distâncias e pelo excesso de trabalho, é permeada por pontes e personagens capazes de sensibilizar por não se inserirem como mais um na multidão.

Talese também é bastante perspicaz ao escrever sobre o ofício dos jornalistas, vende as redações como um ambiente especial, mas consegue falar sobre os vícios da profissão junto às virtudes. Tanto que transformou o *The New York Times* em pauta de um dos seus maiores sucessos editoriais, *O Reino e o Poder*. Ainda entre os jornalistas, o nome próprio exerce uma importante função através da assinatura das matérias. Assinar um texto significa, por um lado, responsabilizar-se pelo mesmo e, por outra via, dar um caráter de permanência ao nome. Para além do nome próprio, existe o nome do autor, carregando uma complexidade que não reside no primeiro. Essa singularidade é devida ao fato de o nome do autor ligar-se à apropriação de status de um certo discurso relacionado à função autor.

Dentre as múltiplas funcionalidades do nome no texto está, também, a articulação entre discurso e pessoa na escrita autobiográfica. Narrador, autor e personagem são o mesmo sujeito e o estabelecimento dessa identidade pode ser implícito ou patente. A intenção de honrar a assinatura é dada pelo pacto autobiográfico, instituído junto ao leitor. Os textos autobiográficos apresentam certo risco de se verem contaminados pelo discurso narcísico e, ironicamente, pela autodepreciação. Além da impossibilidade de miniaturizar a complexidade de uma vida sem apresentar limitações. Talese não conseguiu fugir de nenhum desses riscos e acabou caindo em outra armadilha ao desviar sua história para um mosaico de textos dele que foram abandonados em momento anterior.

É interessante notar o desejo manifesto por Talese de lançar mais uma obra de cunho autobiográfico após *Vida de Escritor*. A herança católica italiana parece impelir à confissão, sobretudo com o correr do tempo e o avançar da idade do escritor. Resta saber se é esse

mesmo o desejo de Talese que afirmou em certo momento de *O Reino e o Poder*: “Um escritor raramente agrada as pessoas sobre as quais escreve, se tenta fazê-lo com honestidade (...)” (TALESE, 2009d, p.390). Acreditamos que o mesmo valha para as escritas de si.

Finalizamos este trabalho recorrendo a Barthes, o mesmo autor utilizado na abertura:

Gostando de encontrar, de escrever *começos*, ele tende a multiplicar esse prazer: eis por que ele escreve fragmentos: tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres (mas ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não resistir à *última palavra*, à última réplica. (BARTHES, 2003, p.109).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Jornal de Serviço. In: CALCANHOTTO, Adriana. *Discografia Adriana Calcanhotto*: Letras Disco Cantada, 2002. Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_discografia2_letra.php?id=14>. Acesso em: 06 set. 2011.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [196-?].
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril, 2010.
- ÁVILA, Myriam. A casa desabitada. In: *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.195-202.
- BAKHTIN, Mikhail. Biografia e autobiografia antigas. In: *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p.251-262.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Sade, Fourier, Loiola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BELO, Eduardo. *Livro-reportagem*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Kipling y su autobiografía. In: *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1989-1996, v.4, p.270-272.
- BOO, Katherine. Truth and Consequences. In: KRAMER, Mark; CALL, Wendy (Ed.). *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from The Nieman Foundation at Harvard University*. [S.l.]: Plume Books, 2007, p.177-178.

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BOYNTON, Robert. *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Nova York: Vintage Books, 2005.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRANQUINHO, João et al. *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BUTLER, Judith. *Giving an account of oneself*. Nova York: Fordham University Press, 2005.
- CABRAL, Eunice. Nouveau roman. In: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de Termos Literários*, 2005. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 25 jun. 2011.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografia e diários íntimos. In: *Estudos históricos*. nº 21. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- _____. Poesia e ficção na autobiografia. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. Santarém, Portugal: Jortejo, 1998.
- CLARK, Roy Peter. The Line Between Fact and Fiction. In: KRAMER, Mark; CALL, Wendy (Ed.). *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from The Nieman Foundation at Harvard University*. [S.l.]: Plume Books, 2007, p.164-169.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6081/pg6081.html>>. Acesso em: 10 jun. 2011.
- COLLIER'S Encyclopedia. Nova York: P.F. Collier and Son: Division of The Crowell Collier Publishing Company, 1950. v.15.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CONTI, Mario Sergio. Posfácio de Vida de escritor. In: TALESE, Gay. *Vida de escritor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DÁVILA, Sérgio. Morar Mundo: O homem que retalhou NY. *Revista da Folha*, São Paulo, 30 mar. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/morar2/rf3003200701.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2011.

DERRIDA, Jacques. Signature Event Context. In: *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Ensaio, 1994. 2 v.

_____. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FEIL, Gabriel Sausen. Escritura biografemática em Roland Barthes. In: *Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*. UEMA, v.3, n.3, p.30-39, set. 2010.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Novo Manual da Redação*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_redacao.htm>. Acesso em: 25 jun. 2011.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GALTUNG, Johan; RUGE, Mari Holmboe. A estrutura do noticiário estrangeiro. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teoria e histórias*. Lisboa: Veja, 1993, p. 61-71 (texto originalmente publicado em 1965).

GAY Talese, o contador de histórias reais, desembarca na Flip. *O Estado de São Paulo*. 01 jul 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,gay-talese--o-contador-de-historias-reais--desembarca-na-flip,396165,0.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2011.

GOUDSBLOM, Johan. Non-fiction as a literary genre. In: *Publishing research quarterly*, v.16, p.5-12, Spring, 2000.

HARRINGTON, Walt. Toward an Ethical Code for Narrative Journalists. In: KRAMER, Mark; CALL, Wendy (Ed.). *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from The Nieman Foundation at Harvard University*. [S.l.]: Plume Books, 2007, p.170-172.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma Festa*. Tradução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Sel., coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KRAMER, Mark. Breakable Rules for Literary Journalists. In: SIMS, Norman; KRAMER, Mark (Ed.). *Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction*. Nova York: Ballantine Books, 1995, p.21-34.

KRAMER, Mark; CALL, Wendy (Ed.). *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from The Nieman Foundation at Harvard University*. [S.l.]: Plume Books, 2007.

KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

LEHMAN, Daniel. *Matters of Fact: Reading nonfiction over the Edge*. Columbus: Ohio State University Press, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

LIMA, Edvaldo Pereira. A sangue frio. In: *New Journalism: a reportagem como criação literária*. Cadernos de Comunicação. Série Estudos - v.7. Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003.

_____. *Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. São Paulo: Manole, 2004.

LOPATE, Phillip. The Personal Essay and the First-Person Character. In: KRAMER, Mark; CALL, Wendy (Ed.). *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from The Nieman Foundation at Harvard University*. [S.l.]: Plume Books, 2007, p.78-81.

MAK, Geert. Confrontation with Reality. In: *Publishing research quarterly*, v.14, p.6-10, Summer, 1998.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.141-156.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP/UFMG, 1992.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo: Neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. v.1.

NEWFIELD, Jack. Of Honest Men & Good Writers. In: _____. *The Village Voice*, Nova York, v.18, n.20, 18 maio 1972. Disponível em: <http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2011/02/jack_newfield_t.php>. Acesso em: 10 ago. 2011.

O CASAL Talese na Flip 2009. *O Globo*. 02 jul. 2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/07/02/o-casal-talese-na-flip-2009-200986.asp>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

OS CEM maiores livros de não-ficção. *The Guardian*. 14 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/14/100-greatest-non-fiction-books>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

PALAVRA do dia: Serendipidade. *Escola Secundária de Arouca*. 22 fev. 2008. Disponível em: <http://esec-arouca.pt/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=158&Itemid=109>. Acesso em: 15 ago. 2011.

PEIXE Grande e suas histórias maravilhosas. Direção: Tim Burton. Produção: Bruce Cohen; Dan Jinks; Richard D. Zanuck. Intérpretes: Albert Finney; Billy Crudup; Ewan McGregor; Helena Bonham Carter; Jessica Lange; Marion Cottillard e outros. Roteiro: John August. Música: Danny Elfman. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 2003. 1 DVD (125 min.), widescreen, color., legendado. Baseado no romance *Big Fish: a novel of Mythic Proportions*, de Daniel Wallace.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

RESENDE, Fernando. *Textuações: ficção e fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Textos autobiográficos e outros escritos*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Abaixo o jornalismo bege. In: WOLFE, Tom. *Radical chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.235-245.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SIMS, Norman. The Art of Literary Journalism. In: SIMS, Norman; KRAMER, Mark (Ed.). *Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction*. Nova York: Ballantine Books, 1995, p.3-19.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Crítica Genética e Crítica Biográfica. In: *Patrimônio e Memória*. UNESP, FCLAs, CEDAP, v.4, n.2, p. 137-146, jun. 2009.

_____. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo – seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TALESE, Gay. *A mulher do próximo*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Gay Talese. In: BOYNTON, Robert. *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Nova York: Vintage Books, 2005.

_____. *Honra teu pai*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Fama e anonimato*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *O reino e o poder*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d.

_____. Origens de um escritor de não-ficção. In: TALESE, Gay et al. *Arte e Letra: Estórias*, Edição G. Tradução de Irineo Baptista Netto. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2009 b, p.13-31.

_____. Um homem paciente: entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 fev. 2011, Segundo Caderno, p.1. Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis.

_____. *Vida de escritor*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teoria e estórias*. Lisboa: Veja, 1993, p. 74-90 (texto originalmente publicado em 1972).

WEBSTER'S College Dictionary. Nova York: Random House, 2001.

WERNECK, Humberto. A arte de sujar os sapatos. In: TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.523-535.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o Novo Jornalismo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. The Emotional Core of the Story. In: KRAMER, Mark; CALL, Wendy (Ed.). *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from The Nieman Foundation at Harvard University*. [S.l.]: Plume Books, 2007, p.149-154.

ANEXOS

Anexo A

Sr. Má Notícia

*Falemos de túmulos, de vermes e de epitáfios,
 Façamos da poeira nosso papel e, com olhos chuvosos,
 Escrevamos a dor no seio da terra.
 Escolhamos testamenteiros e falemos de testamentos...*
 — Shakespeare, Ricardo II

“Winston Churchill foi o culpado por seu ataque do coração”, disse a mulher do redator de obituários, mas o redator de obituários, um homem baixo e bastante tímido, usando óculos de aro de tartaruga e com um cachimbo na boca, balançou a cabeça e respondeu delicadamente: “Não, não foi Winston Churchill”.

“Então foi T. S. Eliot”, apressou-se ela em acrescentar, animadamente, porque os dois estavam em um jantar em Nova York e os outros pareciam estar se divertindo.

“Não”, disse o redator de obituários, novamente de forma delicada, “não foi T. S. Eliot.”

Se estava ficando irritado com as perguntas da mulher, com sua afirmação de que escrever longos obituários para *o New York*

Times correndo contra o relógio apressava sua própria marcha para o túmulo, ele não dava o menor sinal disso, não elevava nem um pouco o tom de voz; mas ele raramente se exalta. Apenas uma vez Alden Whitman levantou a voz para Joan, sua esposa atual, uma jovem morena — e naquela ocasião ele *gritou*. Alden Whitman não se lembra exatamente por que *gritou*. Lembra-se vagamente de ter acusado Joan de ter tirado alguma coisa do lugar, mas acha que no final descobriu que o responsável fora ele próprio. Embora o incidente tenha ocorrido havia mais de dois anos, e durado apenas alguns segundos, a lembrança do episódio ainda o incomoda — uma rara ocasião em que ele realmente perdeu o controle; mas desde então ele tem se mostrado uma pessoa calma, previsível, que todo dia bem cedo, enquanto Joan ainda dorme, desce discretamente da cama e começa a preparar o café da manhã: uma xícara de café para ela, uma de chá para si próprio. Depois ele passa uma ou duas horas em seu escritório fumando cachimbo, tomando seu chá, examinando os jornais, levantando as sobrancelhas levemente quando lê que algum ditador está sumido ou algum político está doente.

Aí pelo meio da manhã ele veste um de seus dois ou três ternos e, depois de uma rápida olhada no espelho, coloca uma gravata-borboleta. Ele não é um homem bonito. Tem o rosto comum, um tanto redondo e quase sempre sério, ou até mesmo casmurro, encimado por uma vasta cabeleira castanha que, embora ele tenha 52 anos, não tem um fio de cabelo branco. Por trás de seus óculos de aro de tartaruga veem-se olhos azuis pequenos, muito pequenos, que ele rega com gotas de pilocarpina a cada três horas, para controlar o glaucoma. Ele tem um espesso bigode avermelhado sob o qual aponta, durante a maior parte do dia, um cachimbo firmemente preso entre duas fileiras de dentes postiços.

Todos os seus 32 dentes naturais foram quebrados ou amolecidos, de forma violenta, por três homens, em certa noite de 1936, na cidade natal de Alden Whitman, Bridgeport, Connecticut. À época ele tinha 23 anos, saíra de Harvard um ano antes, estava cheio de entusiasmo, e ao que parece os agressores divergiam das opiniões de Whitman. Ele não alimenta nenhuma mágoa contra os seus agressores, admitindo que eles tinham lá as suas convicções, e tampouco lamenta a perda dos dentes. “Eles estavam cheios de cáries”, diz ele, “foi ótimo me livrar deles.”

Quando termina de se vestir, Whitman se despede da mulher, mas não por muito tempo. Ela também trabalha no *Times*, e foi lá que, em certo dia da primavera de 1958, ele a viu andando na ampla e barulhenta sala da Editoria de Cotidiano, no terceiro andar, com uma roupa estampada, levando nas mãos uma prova de página ainda úmida para a editoria feminina, no nono andar, onde ela trabalha. Depois de descobrir seu nome, ele passou a lhe mandar bilhetes anônimos em envelopes pardos, pelo correio interno, no primeiro dos quais se lia: “Você fica estonteante com roupas estampadas”, e logo depois vinha a assinatura: “Associação Norte-Americana de Estampas”. Algum tempo depois ele se identificou, e os dois foram jantar no dia 13 de maio no restaurante Teheran, na rua 44 Oeste, e ficaram conversando até o maître pedir que fossem embora.

Joan ficou fascinada com Whitman, principalmente por sua maravilhosa mente curiosa, atulhada de todo tipo de informação inútil — ele era capaz de recitar a lista de todos os papas de trás para a frente e de frente para trás; ele sabia os nomes de todas as amantes dos reis, e também o período de seu reinado; sabia que o Tratado de Westfália foi assinado em 1648, que as cataratas do Niágara têm cinquenta metros de altura, que as cobras não piscam os olhos; que os gatos se ligam a lugares, não a pessoas, e que os cães se apegam a pessoas, não a lugares; ele tinha assinaturas

do *New Statesman* e do *Nouvel Observateur*, assim como de quase todos os jornais de fora da cidade que se podiam encontrar na banca de jornais não locais de Times Square, lia dois livros por dia, viu Bogart em *Casablanca* mais de trinta vezes. Joan sabia que tinha que vê-lo novamente, ainda que fosse dezesseis anos mais nova que ele. Além disso, ela era filha de pastor, e ele, ateu. Eles se casaram em 13 de novembro de 1960.

Quando Whitman sai do apartamento, que fica no 12º andar de um velho edifício de tijolos na rua 116 Oeste, anda devagar, ladeira abaixo, em direção à estação de metrô da Broadway. A essa hora da manhã a calçada está plena de juventude — belas alunas da Columbia em saias justas, apertando os livros contra o peito e andando a toda pressa para a universidade, jovens de cabelos compridos distribuindo panfletos contra a política americana relativa ao Vietnã e a Cuba — e não obstante essa região próxima ao rio Hudson tem um aspecto solene, pois nela abundam sinais de nossa mortalidade: o túmulo de Grant, a sepultura de St. Claire Pollock, as estátuas dedicadas à memória de Louis Kossuth, do governador Tilden e de Joana d'Arc; as igrejas, os hospitais, o Monumento ao Bombeiro, o cartaz no edifício de escritórios na parte alta da Broadway em que se lê “A paga do pecado é a morte”, o asilo para velhinhas, os dois velinhos que moram perto de Whitman — um deles, redator de obituários do *Times*, recentemente aposentado; o outro, redator de obituários do *Times*, que se aposentou antes *dele*.

A morte está na mente de Whitman enquanto ele vai de metrô rumo a Times Square. No jornal da manhã ele lera que Henry Wallace não andava muito bem de saúde, que Billy Graham fora atendido na Mayo Clinic. Whitman planeja, ao chegar no *Times* dez minutos depois, ir diretamente ao arquivo do jornal, onde se encontram recortes de jornais e obituários preparados com antecedência, e examinar em que pé se encontram os obituá-

rios do reverendo Graham e do ex-vice-presidente Wallace (Wallace morreu alguns meses depois). Há 2 mil obituários preparados com antecedência no arquivo do *Times*, Whitman bem o sabe, mas muitos deles, como os de J. Edgar Hoover, Charles Lindbergh e Walter Winchell, foram escritos há muito tempo e precisam ser atualizados. Há pouco tempo, quando o presidente Johnson estava no hospital para uma operação de vesícula, seu obituário foi atualizado até os últimos instantes; o mesmo aconteceu com o do papa Paulo, antes de sua viagem a Nova York; e também com o de Joseph P. Kennedy. Para um redator de obituários não existe nada pior do que a morte de uma personalidade mundial antes que se tenha tido tempo de atualizar seu obituário; pode ser uma experiência angustiante, Whitman bem o sabe, exigindo do redator que se transforme num historiador do instante e que aborde a vida do morto com lucidez, precisão e objetividade.

Quando Adlai Stevenson morreu de repente em Londres em 1965, Whitman, que estava começando a desempenhar seu novo cargo de obituarista do *Times* e ansioso para mostrar um bom trabalho, soube da notícia por um telefonema de Joan. Whitman começou a suar frio, saiu da Editoria de Cotidiano, foi almoçar. Ele tomou o elevador para o restaurante do jornal, que fica no 11º andar. Mas logo ele sentiu um leve tapinha no ombro. Era um dos editores assistentes, que lhe perguntou: “Você vai descer logo, Alden?”.

Quando desceu, depois de terminado o almoço, deram-lhe uma cesta cheia de pastas com informações sobre Adlai Stevenson. Ele as levou para o fundo da sala, abriu-as e espalhou-as na mesa na 13ª fileira da Editoria de Cotidiano, e começou a ler, resumir, tomar notas, o cachimbo batendo contra os dentes postíços, *cluc-cluc*.

Finalmente ele se voltou, encarando sua máquina de escrever. E então, parágrafo após parágrafo, as palavras começaram a

fluir: “Adlai Stevenson era uma figura rara na vida pública dos Estados Unidos, um político culto, gentil, inteligente e articulado cuja popularidade não perdeu nada com a derrota e cuja capacidade de negociar não parou de crescer...”. O texto continuou por 4500 palavras e teria se estendido ainda mais, se tivesse tido tempo.

Foi uma tarefa árdua, mas exigiu muito menos que o texto de 3 mil palavras que teve de escrever às pressas sobre Martin Buber, o filósofo judeu, sobre o qual ele não sabia quase nada. Felizmente Whitman conseguiu comunicar-se por telefone com um erudito que conhecia muito bem o pensamento e a vida de Buber, e isso, além dos recortes do arquivo do *Times*, lhe permitiu fazer o trabalho. Mas Whitman não ficou nem um pouco satisfeito com o resultado, e naquela noite Joan ouviu o tempo todo o som de seus passos andando de um lado para o outro no apartamento, um copo de bebida na mão, resmungando palavras de desprezo e de escárnio contra si mesmo: “... fraude... superficial... fraude”. Whitman foi para o trabalho no dia seguinte esperando ser criticado. Em vez disso, disseram-lhe que o jornal recebera muitos telefonemas de congratulações de intelectuais de Nova York, e a reação de Whitman, longe de ser de alívio, foi de desconfiança em relação a todos os que o elogiaram.

Os obituários que deixam Whitman tranquilo são os que ele consegue fazer antes da morte da pessoa, como o polêmico texto que escreveu sobre Albert Schweitzer, que simultaneamente homenageava “Le Grand Docteur” por seu espírito humanitário e o censurava por seu paternalismo arrogante; e também o de Winston Churchill, texto de 20 mil palavras, escrito por Whitman e muitos outros jornalistas do *Times*, quase duas semanas antes da morte do estadista. Os obituários de Whitman sobre Father Divine, Le Corbusier e T. S. Eliot foram escritos correndo contra o tempo, mas ele não entrou em pânico porque conhecia

muito bem a vida e o trabalho dos três, principalmente de Eliot, que fora poeta-residente em Harvard à época em que Whitman estudou lá. Seu obituário sobre Eliot começou assim: “*É assim que acaba o mundo/ É assim que acaba o mundo/ É assim que acaba o mundo/ Não com uma explosão, mas com um gemido*”, e continuou descrevendo Eliot como uma figura que nada tinha de poético, “sem nada de espetacular ou fora do comum na maneira de vestir e de comportar-se, não havia nada romântico a seu respeito. Ele não tinha auras, não lançava olhares sedutores e seu coração, pelo que se podia observar, mantinha-se em seu lugar anatomicamente correto”.

Foi quando estava escrevendo o obituário de Eliot que um office-boy colocou em sua mesa o texto de várias frases elogiosas sobre a obra do poeta, uma das quais de outro poeta, Louis Untermeyer. Quando Whitman leu a frase de Untermeyer, levantou a sobrancelha incrédulo. Ele achava que Louis Untermeyer já tivesse morrido.

Isso é parte de um certo astigmatismo profissional que afeta muitos redatores de obituários. Depois de terem escrito ou lido obituários de alguém ainda vivo, eles começam a achar que essas pessoas já morreram. Alden Whitman descobriu, desde que passou de copidesque a obituarista, que em seu cérebro estão embaladas muitas pessoas ainda *vivas*, ou pelo menos que viviam da última vez que ele verificou, mas às quais ele constantemente se refere usando o tempo passado. Ele pensa, por exemplo, em John L. Lewis, E. M. Forster, Floyd Dell, Rudolf Hess, Green (o ex-senador de Rhode Island), Ruth Etting, Gertrude Ederle, entre muitos outros, como já mortos.

Além disso, ele confessa que, depois de ter escrito um belo obituário com a pessoa ainda viva, seu orgulho de redator é tão grande que mal consegue esperar que a pessoa caia morta para poder ver sua obra-prima impressa. Embora essa revelação possa

mostrá-lo como uma pessoa bem menos que romântica, seja dito em sua defesa que nisso ele não difere da maioria dos redatores de obituários; mesmo dentro dos padrões da Editoria de Cotidiano, eles constituem um tipo muito especial.

Edward Ellis, ex-redator de obituários do *New York World-Telegram & Sun*, que também escreveu um livro sobre suicidas, confessa que gosta de ver, de vez em quando, seus velhos obituários escritos com antecedência cumprindo o seu destino nas páginas do *Telegram*.

Na Associated Press, o sr. Dow Henry Fonda anuncia satisfeito que tem obituários atualizados sobre Teddy Kennedy, a sra. John F. Kennedy, John O'Hara, Grayson Kirk, Lammot du Pont Copeland, Charles Munch, Walter Hallstein, Jean Monnet, Frank Costello e Kelso. A United Press International, que tem uma dezena de arquivos de quatro gavetas com “historinhas preparatórias” — inclusive sobre John F. Kennedy Jr., de cinco anos de idade, e sobre os filhos da rainha Elizabeth —, não tem um obituarista de tempo integral mas faz circular a responsabilidade pelo obituário pela redação, e alguns deles vão para Doc Quigg, repórter veterano de quem se diz, com orgulho, que é capaz de “alisá-los e fazê-los cantar”.

A ânsia dos obituaristas de verem seu texto publicado não se deve apenas ao orgulho natural do autor, segundo um veterano do ramo. Talvez seja também um remanescente da época em que os editores só pagavam ao obituarista, que trabalhava como freelance, quando a pessoa que fora objeto do obituário morria — ou, como se costumava dizer naquela época, “passava desta para melhor”, “dava o último suspiro”, “entregava a alma a Deus”. Vez por outra, enquanto esperava que isso acontecesse, o pessoal da Editoria de Cotidiano organizava o chamado “bolão dos papa-defuntos”, em que cada um entrava com cinco ou dez dólares e fazia seu palpite sobre qual das pessoas com obituário já

escrito morreria antes. Karl Schriftgiesser, o coveiro do *Times* há uns 25 anos, lembra que alguns ganhadores do “bolão dos papas-defuntos” levaram nada menos de trezentos dólares.

Atualmente não se fazem esses bolões no *Times*, mas Whitman, por razões totalmente diferentes, tem em sua gaveta uma lista de pessoas vivas a quem ele dá *prioridade*. As pessoas constam da lista porque ele acredita que os seus dias estão contados, ou porque ele acha que já completaram o seu trabalho e portanto não vê motivo para adiar a inevitável tarefa de escrever-lhes o obituário, ou ainda porque ele simplesmente as acha “interessantes” e quer escrever o obituário com antecedência, por puro prazer.

Whitman tem também uma “lista adiada”, composta de líderes de certa idade mas ainda atuantes, *monstros sagrados*, ainda no poder ou ainda presentes nos noticiários por outros motivos, e tentar escrever um obituário “definitivo” sobre esses indivíduos seria não apenas difícil mas também exigiria contínuas alterações e inserções no futuro; assim, ainda que essas pessoas “adiadas” tenham obituários desatualizados no arquivo do *Times* — pessoas como De Gaulle e Franco —, Whitman prefere deixá-las esperar um pouco para o retoque final. Naturalmente, Whitman tem plena consciência de que qualquer desses “adiados” pode morrer de repente, mas também tem candidatos que, pensa ele, irão morrer logo ou ficar fora dos noticiários, e por isso continua dando prioridade aos que não estão em sua lista de *adiados*. Caso ele esteja enganado — bem, não seria a primeira vez.

Naturalmente, existem pessoas cuja morte ele pensa estar próxima, e para as quais já preparou uma homenagem final, mas que podem continuar vivendo por anos e anos; sua importância e influência no mundo talvez possam diminuir, mas elas continuam vivas. Quando é esse o caso — se o nome morre antes da pessoa, como diria A. E. Housman —, Whitman se reserva o

direito de reduzir o obituário. Vivissecção. Ele é um homem preciso e nada emotivo. A morte, que obcecava Hemingway e amesquinhou John Donne, representa para Alden Whitman um trabalho de cinco dias por semana de que gosta muito, e ele com certeza morreria mais cedo se lhe tirassem de sua função e o colocassem novamente como copidesque e não pudesse mais escrever obituários.

Assim, durante toda a semana, a cada manhã, no trajeto de metrô entre seu apartamento, na parte alta da Broadway, e a Times Square, Whitman vai imaginando um outro dia no *Times*, uma outra sessão com homens que morreram, que estão morrendo ou homens que, se Whitman não estiver enganado, logo irão morrer. Em geral ele chega ao saguão do edifício do Times às onze da manhã, e seus sapatos de sola de borracha praticamente não fazem nenhum ruído no lustroso soalho de mármore. Cachimbo na boca, na mão esquerda uma garrafa de chá que acabou de comprar no outro lado da rua, no balcão de uma lanchonete de um grego grande que há anos ele conhece de rosto, mas não de nome. Whitman vai então para o terceiro andar, diz bom-dia à recepcionista, entra gingando na Editoria de Cotidiano, dá bom-dia a todos os outros repórteres já em suas mesas, fileiras e fileiras de mesas, e eles respondem a sua saudação. Eles o conhecem bem, ficam satisfeitos em saber que é *ele*, e não eles próprios, o encarregado da página de obituários — uma página que, eles bem o sabem, é lida com toda atenção, talvez com atenção excessiva, por leitores que têm uma curiosidade mórbida, leitores que procuram pistas para entender o mistério da vida, leitores que procuram apartamentos vagos.

Veza por outra todos os repórteres são obrigados a escrever obituários menores, o que já é muito chato, mas os mais longos dão muito trabalho, devem ser precisos e interessantes, devem ter análises impecáveis, e mais tarde serão julgados, da mesma

forma que o *Times*, pelos historiadores; apesar disso, não há a menor glória para o redator, sua matéria não é assinada, pois a orientação do jornal é omitir os créditos de textos desse tipo. Mas Whitman não se incomoda. O anonimato combina muito bem com seu modo de ser. Ele prefere ser uma pessoa qualquer, qualquer um, um ninguém — funcionário do *Times* nº 97353, cartão da biblioteca número 663 7662, possuidor de um Cartão de Cortesia da loja Sam Goody, alguém que toma emprestado o Buick Compact 1963 da sogra nos fins de semana ensolarados, um homem absolutamente discreto, ex-treinador dos times de futebol, beisebol e basquete do Colégio Ludlowe, e que atualmente anuncia os falecimentos para o *Times*. Durante todo o dia, enquanto seus colegas correm de um lado para outro em busca do aqui-e-agora, Whitman se deixa ficar calmamente em sua mesa no fundo da sala, tomando seu chá, habitando seu pequeno mundo dos meio-vivos, meio-mortos, naquela sala enorme chamada Editoria de Notícias Locais.

É uma sala grande como um campo de futebol, talvez duas vezes maior, com fileiras e fileiras de mesas de metal cinza, todas no mesmo tom, e em cada uma delas um repórter conversando por telefone com suas fontes sobre os últimos boatos, informações de cocheira, relatos, declarações, ameaças, roubos, sequestros, acidentes, crises, problemas, problemas — é a Editoria dos Problemas e, de todo o mundo, via cabo, telex, telegrama, teletipo ou telefone, as notícias e comunicados são despejados nesta sala, hora após hora: desastre no Danúbio, alvoroço na Argentina, perigo no Paquistão, tensão em Trieste, rumores no Rio, a situação em Saigon, golpes de Estado, fontes bem informadas afirmam, fontes idôneas garantem, problemas africanos, problemas judeus, Otan, Otase, Sukarno, Sihanuk — e Whitman fica tranquilamente tomando seu chá, importando-se muito pouco com tudo isso; ele está preocupado com o *último ato*.

Ele está pensando nas palavras que vai usar quando esses homens, esses criadores de problemas, finalmente morrerem. Agora ele se debruça sobre sua máquina de escrever, ombros projetados para a frente, pensando nas palavras que, pouco a pouco, comporão os obituários de Mao Tse-tung, de Harry S. Truman, de Picasso. Ele anda pensando também em Garbo e Marlene Dietrich, Steichen e Hailé Selassié. Numa folha de papel, durante uma hora de trabalho, Whitman datilografou: “... Mao Tse-tung, filho de um obscuro plantador de arroz, morreu como um dos governantes mais poderosos do mundo...”. Em outra folha: “Às 19h09 do dia 12 de abril de 1945, um homem de quem poucos tinham ouvido falar se tornou presidente dos Estados Unidos...”. E ainda em outra: “... havia o Picasso pintor, o Picasso amante fiel e infiel, o Picasso generoso... e até o Picasso dramaturgo...”. E anotações mais antigas: “... Como atriz, a sra. Rudolph Sieber era indefinível, suas pernas não eram de modo algum belas como as de Mistinguett. Como Marlene Dietrich, porém, a sra. Sieber foi durante anos sinônimo de glamour e símbolo sexual internacional...”.

Whitman, não satisfeito com o que escreveu, repassa palavras e frases com cuidado, então faz uma pausa e pensa em voz alta *Ah, que bela coleção de fotografias vai aparecer na página do obituário do Times quando o grande fotógrafo Edward Steichen morrer*. Whitman então anota mentalmente que não pode esquecer de comprar a edição da *Saturday Review* com sua bela matéria de capa sobre o encanecido barão Roy Thompson, magnata britânico das comunicações, agora com setenta. Logo essa matéria lhe vai ser útil. Outro homem que lhe interessa é o famoso humorista Frank Sullivan, que mora em Saratoga Springs, Nova York. Há alguns dias Whitman telefonou a um dos amigos íntimos de Sullivan, o dramaturgo Marc Connelly, e quase iniciou a conversa com “O senhor *conhecia* o senhor Sullivan, não é?”. Mas

ele caiu em si e, em vez disso, falou que o *Times* estava “atualizando os arquivos” — a frase foi essa mesmo — a respeito de Frank Sullivan e será que se poderia marcar um almoço com o sr. Connelly para que Whitman pudesse colher algumas informações a respeito do sr. Sullivan? Eles almoçaram juntos. Depois Whitman espera ir a Saratoga Springs para conversar sobre a vida de Marc Connelly durante um almoço com o sr. Sullivan.

Quando Whitman vai a concertos, o que faz com certa frequência, não consegue deixar de observar as pessoas famosas que se encontram no saguão, sobre as quais qualquer dia desses ele vai querer saber mais. Recentemente, no Carnegie Hall, ele notou que um dos espectadores sentados à sua frente era Arthur Rubinstein. Mais que depressa, Whitman levantou o binóculo e focalizou o rosto de Rubinstein, observando a expressão em torno dos olhos, a boca, os cabelos grisalhos e lisos, notando também, com surpresa, quando Rubinstein se levantou no intervalo, o quanto ele era baixo.

Whitman toma nota desses detalhes, sabendo que algum dia o ajudarão a dar vida aos seus textos, pois sabe que os grandes obituários, assim como os grandes funerais, devem ser planejados com bastante antecedência. O próprio Churchill tratou de seu funeral; e os parentes de Bernard Baruch, antes que ele morresse, visitaram a capela funerária Frank E. Campbell para acertar os detalhes; e agora o filho de Baruch, que aparentemente goza de boa saúde, fez o mesmo — da mesma forma que uma pobre faxineira, que recentemente adquiriu um mausoléu por mais de 6 mil dólares, mandou inscrever seu nome nele e agora todo mês viaja a Westchester County, onde fica o cemitério, para dar uma olhada no túmulo.

“A morte nunca pega um homem sensato de surpresa”, escreveu La Fontaine. Whitman concorda e mantém seus arquivos atualizados, embora não permita que nenhum homem leia

o seu próprio obituário; como disse o falecido Elmer Davis: “Um homem que leu o próprio obituário nunca mais será o mesmo”.

Muitos anos atrás, quando um editor do *Times* se recuperou de um ataque do coração, o repórter que escrevera o obituário mostrou-o ao próprio, para que corrigisse os erros e omissões. O editor o leu. Naquela noite ele teve outro ataque do coração. Ernest Hemingway, por outro lado, adorou ler as matérias dos jornais sobre a sua morte num acidente aéreo na África. Ele colocou todas elas num livro de recortes e afirmava começar cada dia com “um ritual matinal com uma taça de champanhe gelado e algumas páginas de obituários”. Por duas vezes noticiaram, erroneamente, a morte de Elmer Davis em catástrofes, e embora ele confessasse que “aparecer vivo depois de lhe terem noticiado a morte é uma imposição injustificável para com os amigos”, mesmo assim ele desmentiu os boatos. Ele ainda disse que “as pessoas de modo geral acreditaram em mim, o que não costuma ser o caso quando se trata de desmentir algo que tenha sido publicado no jornal”.

Alguns jornalistas, talvez por não confiarem nos colegas, escreveram os próprios obituários e, sorrateiramente, enfiaram-nos nos arquivos onde ficariam esperando o momento certo. Em 1957, um desses obituários preparados com antecedência, redigido por um repórter do *Daily News* chamado Lowell Limpus, apareceu naquele jornal com a assinatura do autor. Ele começava assim: “Este é o último dos mais de 8700 textos que escrevi para o *News*. Deve ser meu texto final, porque eu morri ontem... Eu o escrevi, meu próprio obituário, porque sei muito mais sobre o assunto que qualquer outro, e porque quero-o antes veraz que pomposo...”.

Houve um tempo em que a página de obituários era melodramática e melosa. Atualmente, porém, isso acontece raramen-

te, exceto no que se refere à coluna em itálico, em geral publicada do lado direito da página, acima de anúncios floreados das agências funerárias. São anúncios pagos pelos parentes do morto, e neles todo defunto é sempre descrito como um pai “amoroso”, um marido “amado”, um irmão “querido”, um avô “adorado” ou um tio “venerado”. Os nomes dos mortos são dispostos em ordem alfabética, em letras maiúsculas e negrito, de forma que o leitor apressado possa localizá-los rapidamente, da mesma forma que os resultados do beisebol, e é raro o leitor que se demora nessa lista. Um desses leitores raros é um senhor de 73 anos chamado Simon de Vaulchier.

O sr. de Vaulchier, bibliotecário aposentado de uma biblioteca destinada à pesquisa, foi por pouco tempo leitor profissional das páginas de obituários dos jornais da cidade de Nova York. Ele fez uma pesquisa, para a revista jesuíta *America*, que serviu de base a um estudo em que se constatou, entre outras coisas, que a maioria dos mortos do *New York Post* era composta de judeus; a maioria dos do *New York World-Telegram & Sun*, de protestantes; e a maioria dos do *Journal-American*, de católicos. Depois de ter lido a pesquisa, um rabino acrescentou uma nota de rodapé dizendo que todos eles pareciam morrer para o *Times*.

A acreditar apenas no que é publicado no *Times*, porém, a mais alta taxa de mortalidade se registra entre diretores de empresas, observou o sr. Vaulchier. Os almirantes, no *Times*, em geral têm obituários mais longos que os generais, continuou ele, os arquitetos têm mais prestígio que os engenheiros, os pintores mais que outros artistas, e estes sempre parecem morrer em Woodstock, Nova York. As mulheres e os negros, ao que parece, raramente morrem.

Os redatores de obituários nunca morrem. Pelo menos o sr. Vaulchier afirma nunca ter visto o obituário de um obituarista

num jornal, embora o ataque cardíaco sofrido por Whitman no começo do ano passado o tenha levado bem perto disso.

Quando Whitman foi conduzido ao hospital Knickerbocker, em Nova York, encarregaram um repórter da Editoria de Cotidiano de “atualizar as informações sobre ele”. Desde que se recuperou, Whitman não viu esse obituário, nem deseja vê-lo, mas imagina que tem uns sete ou oito parágrafos e, quando finalmente for publicado, deverá começar mais ou menos assim:

“Alden Whitman, da redação do *New York Times*, que escreveu muitos obituários sobre as mais destacadas personalidades mundiais, morreu subitamente na noite passada em sua casa, no número 600 rua 116 Oeste, de um ataque cardíaco. Ele tinha 52 anos...”

Ele está certo de que será um texto bastante objetivo e passível de comprovação, e lembrará que ele nasceu em 27 de outubro de 1913, em Nova Escócia, e foi levado por seus pais para Bridgeport dois anos depois; que ele se casou duas vezes, teve dois filhos com a primeira esposa e atuou na Associação dos Jornalistas de Nova York, tendo sido interrogado pelo senador James O. Eastland em 1956, junto com outros jornalistas, sobre suas atividades esquerdistas. O obituário relacionará as escolas que frequentou, mas com certeza omitirá o fato de que no curso primário ele *pulou* duas séries (para a alegria de sua mãe; ela era professora primária e esse feliz acontecimento não lhe prejudicou em nada a reputação na Secretaria de Educação); o obituário dará uma lista de todos os seus empregos, mas não dirá que em 1935 ele teve seus dentes quebrados, nem que em 1937 quase morreu afogado quando estava nadando (uma experiência que ele achou extremamente agradável), nem que em 1940 por uma questão de milímetros não foi esmagado pelo desabamento de parte de um parapeito; não dirá também que em 1949 perdeu o controle do carro e derrapou para a beira de um precipício numa

montanha do Colorado; tampouco que, em 1965, depois de fazer cateterismo, repetiu o que vem dizendo durante toda a vida: Deus não existe; não temo a morte porque Deus não existe, não haverá o Juízo Final.

“Então o que vai acontecer quando morrer, senhor Whitman?”

“Não tenho alma que possa ir para algum lugar”, respondeu ele. “Trata-se apenas da extinção do corpo.”

“Se o senhor tivesse morrido do ataque do coração, qual seria a primeira coisa que, ao seu ver, sua esposa iria fazer?”

“Primeiro ela iria verificar se meu corpo seria disposto da forma como recomendei”, disse ele. “Cremado sem maior estardalhaço.”

“E depois disso?”

“Feito isso, ela voltaria a atenção para as crianças.”

“E depois?”

“Depois, imagino, ela ia ficar arrasada e cair em prantos.”

“Tem certeza?”

Whitman fez uma pausa.

“Sim. Eu diria que sim”, disse ele finalmente, soltando uma baforada de cachimbo. “Essa é a forma normal de desabafo, em tais circunstâncias.”

Anexo B

A lista telefônica de Manhattan tem 780 mil nomes, dos quais 3277 são Smith, 2811 são Brown, 2446 são Williams, 2073

67

são Cohen — e um é Mike Krasilovsky. Quem duvidar desta última afirmativa, basta ver no alto da página 894 onde, em grandes letras pretas, se lê:

Só existe <i>um</i>	Lembre-se de	Só existe <i>um</i>
Mike Krasilovsky	Mike	Mike Krasilovsky
Sterling 3 — 1990	Sterling 3 — 1990	Sterling 3 — 1990

Para encontrar o sr. Krasilovsky é preciso ir até o Brooklyn, onde, no número 426 da Lafayette Avenue, ele dirige uma grande empresa especializada no transporte de máquinas pesadas, cofres, estátuas enormes e pequenos montes de terra. Ele emprega 43 maquinistas e aparelhadores, possui 32 caminhões e pregou um cartaz na frente de seu edifício de dois andares: “Transportamos qualquer coisa, para qualquer lugar, a qualquer hora”.

O sr. Krasilovsky é um homem de 58 anos, de aspecto viril, cabelo cortado à escovinha, rosto redondo, braços compridos e unhas sujas.

“Sou capaz de desmontar, transportar e remontar qualquer coisa — por maior ou menor que seja, por maior que seja a dificuldade — mais rápido do que qualquer pessoa em Nova York”, diz, modestamente. E logo começa a contar como transportou a estátua de Thomas Jefferson, que tem mais de treze toneladas, de Astoria para Washington; a estátua de George Washington, de quase nove toneladas, de Providence para Mount Vernon; como levou um acelerador de partículas para dentro do hospital Mount Sinai; mais de treze toneladas de sinos para a igreja Grace; uma árvore de Natal de dezesseis metros de altura para Wall Street; como fez passar quatro computadores Univac por uma janela do terceiro andar da Remington Rand, contrariando a opinião de alguns céticos, que diziam ser impossível.

O sr. Krasilovsky começou a aprender o ofício de transportador de maquinaria no Brooklyn, aos nove anos, com seu sábio mas pouco instruído tio Samuel Krasilovsky, que assinava com um X e era chamado de Charley pelos amigos. Naquela época o tio Charley transportava cofres por toda a cidade, usando um cavalo e uma carroça, com alguma ajuda de seu irmão, David, e, naturalmente, de seu jovem sobrinho, Mike Krasilovsky. O nome oficial da empresa era S. Krasilovsky & Irmão. Os três trabalharam juntos durante cerca de vinte anos; quando David resolveu integrar à empresa seus dois filhos, Monroe e Harry, Mike foi contra. Em 1939 ele saiu da firma e abriu sua própria transportadora. E é aí que a história começa a se complicar.

As duas empresas Krasilovsky começaram a roubar clientes uma da outra, e a fazer uma guerra de propaganda. Os clientes, confusos, quase nunca sabiam com qual Krasilovsky estavam tratando, falando, ou a quem estavam xingando ou pagando. Por isso, para deixar as coisas bem claras na lista telefônica, Mike começou a anunciar:

Lembre-se de Mike. Só existe *um* Mike Krasilovsky.

Começou também a escrever seu nome KrasiloUsky, para passar na frente da KrasiloVsky & Bro, nas listas telefônicas.

Em 1957, o terceiro filho de David, Milton Krasilovsky, entrou no ramo de transportes de maquinaria. Milton, um jovem brilhante do Brooklyn College, resolveu mudar seu nome, nas listas telefônicas, de Milton para Mick, e tirar o v de seu último nome: assim a firma recebeu o nome de Mick KrasilOsky no catálogo, passando também a roubar muitos clientes de Mike.

Isso enfureceu Mike. Ele então mudou o nome de sua empresa para Atlas-York Safe Corp., e foi para o início da lista telefônica.

Então um primo de Milton criou a Acme Safe Co.

Foi aí que o outro primo de Milton, Marvin, deu a ideia da AAA Acme Krasilovsky Safe Co.

Ninguém sabe o que Mike pretende fazer para chegar ao início do catálogo telefônico, mas ele só precisa passar na frente de um serviço de recados telefônicos que fica no 237 da Primeira Avenida e se chama A.

De qualquer forma, só na página 894 Mike conseguiu fazer figurar o número de seu telefone dezoito vezes — em Krasilovsky Mike, Krasilovsky Mike e Krasilovsky Bros., sem contar Ace Transportes ou Atlas-York Safe Corp.

O número de Milton invadiu as páginas treze vezes — como Krasilovsky Milton Inc., Krasilovsky Mick, Krasilovsky D. & S. (o D. é de David, e o S. do velho tio Samuel, conhecido como Charley); e/ou alternando as quatro últimas letras de seu sobrenome de -vsky para -osky, mas ainda não para -usky.

“Essa besteirada não ajudou em nada os nossos negócios”, reconhece Milton Krasilovsky, em seu escritório na Green Street, no Brooklyn. “Os clientes agora estão usando os serviços de outras empresas onde há menos confusão.”

E enquanto metade dos Krasilovsky está tentando passar na frente uns dos outros no negócio de transportes, a outra metade está saindo desse ramo.

Um dos filhos de Mike é advogado. O outro filho está em Viena fazendo um curso para pastor da Igreja Congregacionalista. A filha de Mike, Phyllis Krasilovsky, se tornou uma bem-sucedida autora de livros infantis. A mulher de Mike, professora em regime de meio período da Nova Escola de Pesquisa Social do Greenwich Village, mudou o nome para Harriet Krass. (Aliás, a mulher de Monroe, irmão de Mike Krasilovsky, também mudou o nome para Harriet Krass.)

Monroe II, filho de David, em grande parte responsável pela primeira cisão da dinastia Krasilovsky, desde então passou

70

n empregar o seu talento no ramo de conserto de automóveis. Seu irmão, Harry, está desempregado. O pai deles, David, se aposentou.

Mas Mike Krasilovsky continua firme. Nada o perturba — pelo menos enquanto houver *apenas um* Mike Krasilovsky em Nova York.

71

Anexo C

Frank Sinatra está resfriado

Frank Sinatra, segurando um copo de *bourbon* numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas ele não dizia nada; passara boa parte da noite calado; só que agora, naquele clube particular em Beverly Hills, parecia ainda mais distante, fitando, através da fumaça e da meia-luz, um largo salão depois do balcão, onde dezenas de jovens casais se espremiavam em volta de pequenas mesas ou dançavam no meio da pista ao som trepidante do *folk-rock* que vinha do estéreo. As duas loiras sabiam, como também sabiam os quatro amigos de Sinatra que estavam por perto, que não era uma boa ideia forçar uma conversa com ele quando ele mergulhava num silêncio soturno, uma disposição nada rara em Sinatra naquela primeira semana de novembro, um mês antes de seu quinquagésimo aniversário.

Sinatra estava fazendo um filme que agora o aborrecia e não via a hora de terminá-lo; estava cansado de toda a falação da imprensa sobre seu namoro com Mia Farrow, então com vinte anos,

que aliás não deu as caras naquela noite; estava furioso com um documentário da rede de televisão CBS sobre a vida dele, que iria ao ar dentro de duas semanas e que, segundo se dizia, invadia a sua privacidade e chegava a especular sobre suas ligações com os chefes da máfia; estava preocupado com sua atuação num especial da NBC intitulado *Sinatra — Um Homem e a Sua Música*, no qual ele teria de cantar dezoito canções com uma voz que, naquela ocasião, poucas noites antes do início das gravações, estava debilitada, dolorida e insegura. Sinatra estava doente. Padeceu de uma doença tão comum que a maioria das pessoas a considera banal. Mas quando acontece com Sinatra, ela o mergulha num estado de angústia, de profunda depressão, pânico e até fúria. Frank Sinatra está resfriado.

Sinatra resfriado é Picasso sem tinta, Ferrari sem combustível — só que pior. Porque um resfriado comum despoja Sinatra de uma joia que não dá para pôr no seguro — a voz dele —, mina as bases de sua confiança, e afeta não apenas seu estado psicológico, mas parece provocar também uma espécie de contaminação psicossomática que alcança dezenas de pessoas que trabalham para ele, bebem com ele, gostam dele, pessoas cujo bem-estar e estabilidade dependem dele. Um Sinatra resfriado pode, em pequena escala, emitir vibrações que interferem na indústria do entretenimento e mais além, da mesma forma que a súbita doença de um presidente dos Estados Unidos pode abalar a economia do país.

Porque Frank Sinatra estava agora envolvido com muitas coisas que tinham a ver com muitas pessoas — sua companhia cinematográfica, sua gravadora, sua companhia aérea, sua indústria de componentes de mísseis, seus títulos imobiliários em todo o país, seu staff pessoal de 75 pessoas — e que são apenas uma parte do poder que ele representa. Ele parecia ser a personificação do macho plenamente emancipado, talvez o único da Amé-

rica, o homem que pode fazer tudo o que desejar, *tudo mesmo*, porque tem dinheiro, energia e nenhum sinal de culpa. Numa época em que os muito jovens parecem estar assumindo o controle da situação, protestando e manifestando-se e exigindo mudanças, Frank Sinatra se mantém como um fenômeno nacional, um dos poucos produtos do pré-guerra que resistiu à prova do tempo. Ele é o campeão que fez a volta triunfal, o homem que tinha tudo, perdeu tudo e depois recuperou tudo, fazendo o que poucos homens são capazes de fazer: destruiu sua vida, deixou sua família, rompeu com tudo que lhe era familiar, aprendendo nesse processo que a única maneira de conservar uma mulher é não tentar segurá-la. Agora ele goza da afeição de Nancy, de Ava e de Mia, a fina flor de três gerações de mulheres, e ainda é adorado pelos filhos, tem a liberdade de um homem solteiro, não se sente velho, faz com que homens velhos se sintam jovens, faz com que eles pensem que, se Sinatra é capaz de fazer alguma coisa, ela pode ser feita; não que *eles mesmos* sejam capazes de fazê-la, mas agrada-lhes saber que, aos cinquenta anos, essa coisa ainda é possível.

Mas agora, naquele bar em Beverly Hills, Sinatra estava resfriado, e continuava bebendo em silêncio, parecendo estar a quilômetros de distância, num mundo só dele, sem demonstrar reação nenhuma, nem mesmo quando, de repente, o estéreo do outro salão passou a tocar uma canção de Sinatra, “In the wee small hours of the morning”.

É uma balada encantadora que ele gravou pela primeira vez dez anos atrás, e agora estimulava muitos jovens casais que estavam sentados, cansados de rodopiar, a se levantar e a se movimentar devagar, bem agarradinhos, pela pista de dança. A modulação de voz de Sinatra, precisa e ao mesmo tempo plena e melodiosa, dava maior profundidade à letra simples — “In the wee small hours of the morning/ while the whole wide world is

fast asleep/ you lie awake, and think about the girl...”^{*} Como tantos de seus clássicos, uma canção que evocava solidão e sensualidade, e, somada à meia-luz, ao álcool, à nicotina e às carências das horas tardias da noite, se tornava uma espécie de afrodisíaco etéreo. Com certeza a letra dessa música e de outras semelhantes contribuíram para criar um clima entre milhões de casais. Era uma canção para se ouvir na hora do amor, e com certeza embalou casais em toda a América, à noite, nos carros, enquanto as baterias descarregavam, em cabanas à beira de lagos, em praias em fragrantas noites de verão, no recesso dos parques, em luxuosos apartamentos de cobertura e em quartinhos alugados; em camarotes de cruzeiros, táxis e cabanas — em todos os lugares onde se ouviam as canções de Sinatra estavam aquelas palavras que excitavam as mulheres, as cortejavam e as venciam, cortando os últimos fios da inibição, e satisfaziam o ego masculino de amantes ingratos; duas gerações de homens se beneficiaram dessas baladas, o que os faz eternos devedores de Sinatra, e talvez os faça também odiá-lo. Mas lá estava ele, o homem em pessoa, nas primeiras horas da madrugada, em Beverly Hills, inacessível.

As duas loiras, que pareciam estar na casa dos trinta anos, eram elegantes e refinadas, os corpos maduros ligeiramente moldados por tailleurs pretos justos. De pernas cruzadas, empoleiravam-se nos altos bancos do balcão e escutavam a música. Então uma delas pegou um Kent e logo Sinatra pôs seu isqueiro de ouro debaixo dele. Ela segurou a mão dele, observou os dedos dele: eram nodosos e ásperos, e os dedos mínimos, esticados, pois a artrite os tornara tão duros que ele mal podia flexioná-los. Como sempre, estava vestido de forma impecável. Colete, terno

^{*} Tradução literal: “Nas primeiras horas da madrugada/ quando todo mundo está dormindo/ você fica acordado pensando na garota...”. (N. E.)

oxford cinza de corte tradicional, mas forrado com uma seda vistosa; os sapatos, ingleses, pareciam estar engraxados até o solado. Usava também, como todos pareciam saber, uma peruca preta bastante convincente, uma das sessenta que ele possui, a maioria aos cuidados de uma discreta senhora de cabelos grisalhos que, carregando os cabelos dele numa pequena sacola, o acompanha aonde quer que ele vá cantar. Ela ganha quatrocentos dólares por semana. O que mais chama a atenção no rosto de Sinatra são os olhos, azul-claros e atentos, olhos que em segundos podem ficar gélidos de raiva, mostrar um brilho de ternura ou, como agora, uma expressão de indiferença que mantém os amigos calados e à distância.

Leo Durocher, um dos amigos mais próximos de Sinatra, jogava sinuca numa salinha no fundo do bar. De pé, junto à porta, estava Jim Mahoney, o assessor de imprensa de Sinatra, um jovem um tanto atarracado, de queixo quadrado e olhos apertados, que pareceria um duro policial irlandês à paisana, não fossem os caros ternos europeus e os finos sapatos, muitas vezes adornados com lustrosas fivelas. Ali perto também se encontrava um ator alto, ombros largos, de noventa quilos, chamado Brad Dexter, que parecia enfunar o peito o tempo todo para disfarçar a barriga.

Brad Dexter apareceu em muitos filmes e programas de televisão, exibindo um grande talento como ator, mas em Beverly Hills ele é conhecido também pelo papel que representou dois anos atrás, no Havaí, quando nadou algumas centenas de metros, arriscando a própria vida, para evitar que Sinatra se afogasse no mar em ressaca. Desde então Dexter se tornou um dos fiéis companheiros de Sinatra e também um dos produtores de sua companhia cinematográfica. Ele trabalha num luxuoso escritório próximo à suíte executiva de Sinatra. Dexter vive à procura de textos que Sinatra possa estrelar. Ele sempre se preocupa quando

está entre estranhos na companhia de Sinatra, porque sabe que ele faz aflorar nas pessoas o que elas têm de melhor e de pior — alguns homens se mostram agressivos, algumas mulheres se põem a fazer charme, outros ficam na órbita do ídolo, avaliando-o com ceticismo. A mera presença de Sinatra intoxica o ambiente de algum modo, e às vezes ele próprio, quando não está muito bem, como naquela noite, se torna intolerante e tenso, e então é fatal: manchetes nos jornais. Por isso Brad Dexter tenta prever o perigo e adverte Sinatra. Ele diz sentir necessidade de protegê-lo, chegando recentemente a confessar, em um momento de autorrevelação: “Por ele, eu seria capaz de matar”.

Embora essa afirmação possa parecer exagerada, principalmente se considerada fora do contexto, ela revela uma lealdade feroz, muito comum no círculo de amizades de Sinatra. É uma característica que Sinatra prefere, mesmo que não admita: “All the way; All or nothing at all”.* É o lado siciliano de Sinatra; ele não permite aos seus amigos, se é que eles desejam continuar a sê-lo, nenhum daqueles arrufos tão comuns entre os anglo-saxões. Se permanecem leais, porém, então não há nada que Sinatra não faça por eles — presentes fabulosos, gentilezas, estímulo quando estão deprimidos, lisonjas quando estão animados. É bom que eles se lembrem, porém, de uma coisa. Ele é Sinatra. O chefe. *Il Padrone*.

Testemunhei algo desse lado siciliano de Sinatra no verão passado, no Jilly's, em Nova York, aliás a única vez em que vi Sinatra de perto antes daquela noite no clube da Califórnia. O Jilly's, que fica na rua 52 Oeste, em Manhattan, é onde Sinatra bebe quando está em Nova York, e onde há uma cadeira reservada especialmente para ele no salão dos fundos, junto à parede,

* Tradução literal: “Até o fim; Tudo ou nada mesmo” (Versos de “All or nothing at all”, de Lawrence/Altman, grande sucesso na voz de Sinatra). (N. E.)

que mais ninguém pode usar. Quando ele a ocupa, sentado atrás de uma vasta mesa rodeada de seus amigos mais próximos em Nova York — entre os quais o dono do bar, Jilly Rizzo, e sua mulher, Honey, de cabelos tingidos de azul, conhecida como “Judia Azul” —, assiste-se a um estranho ritual. Naquela noite, dezenas desses admiradores, alguns dos quais amigos distantes de Sinatra, outros meros conhecidos, outros nem uma coisa nem outra, surgiram na frente do Jilly’s. Eles se aproximaram do bar como se fosse um santuário. Tinham vindo prestar seus respeitos. Eram de Nova York, Brooklyn, Atlantic City, Hoboken. Entre eles havia velhos atores, ex-lutadores de boxe, trompetistas fatigados, políticos, um menino com uma bengala. Havia uma senhora gorda que afirmava lembrar-se de Sinatra quando ele jogava o *Jersey Observer* em sua varanda em 1933. Havia casais de meia-idade dizendo ter ouvido Sinatra cantar no Rustic Cabin em 1938 — e “percebemos então que ele realmente tinha talento!”. Ou então o ouviram cantar com a banda de Harry James, em 1939, ou com Tommy Dorsey, em 1941 (“Ah, isso mesmo, a música era “I’ll never smile again” — uma noite ele a cantou num lugar perto de Newark e nós dançamos...”); ou lembravam-se da época da Paramount, ele provocando desmaios, com aquelas gravatas-borboleta, *The Voice*; e uma mulher se lembrou de um sujeito nefasto que conhecera naquela época — Alexander Dorogokupetz, um baderneiro de dezoito anos que jogara um tomate em Sinatra e quase foi linchado por suas fãs adolescentes. O que foi feito de Alexander Dorogokupetz? A tal senhora não soube responder.

Eles se lembravam de quando Sinatra estava em decadência e cantava porcarias como “Mairzy Doats”, se lembraram também de sua volta por cima, e naquela noite estavam lá na porta do Jilly’s, às dezenas, mas não podiam se aproximar. Alguns foram embora. Mas a maioria ficou, na esperança de logo poder abrir

caminho até o fundo do Jilly's por entre cotovelos e traseiros de três fileiras de homens bebendo no balcão, dar uma espiada e vê-lo sentado lá no fundo. Era só o que eles queriam: vê-lo. E por alguns instantes ficaram olhando através da fumaça. Depois deram meia-volta, abriram caminho para fora do bar e foram para casa.

Alguns dos amigos mais próximos de Sinatra, todos conhecidos dos homens que guardam a porta do Jilly's, conseguem ser levados até o salão dos fundos. Uma vez lá, no entanto, eles têm de se virar sozinhos. Naquela noite, o ex-jogador de futebol americano Frank Gifford conseguiu avançar apenas sete jardas, em três tentativas. Outros que, de um modo ou de outro, conseguiam chegar perto o bastante para apertar a mão de Sinatra, não o faziam; apenas tocavam-lhe o ombro, ou a manga da camisa, ou simplesmente ficavam perto o bastante para que ele os visse e, depois de receberem de Sinatra uma piscadela de reconhecimento, um aceno, um movimento de cabeça, ou depois de serem chamados pelo nome (ele tem uma memória fantástica para nomes), davam meia-volta e iam embora. Tinham conseguido o que queriam. Tinham prestado seus respeitos. Enquanto eu olhava todo aquele ritual, tinha a impressão de que Frank Sinatra habitava simultaneamente dois mundos que não pertencem ao mesmo tempo.

Por um lado ele é gaiato — por exemplo, quando fala e brinca com Sammy Davis, Jr., Richard Conte, Liza Minelli, Bernice Massi, ou qualquer outra pessoa do *show business que senta à mesa*; por outro — quando balança a cabeça ou acena para os chapas mais próximos (Al Silvani, empresário de boxe que trabalha na companhia cinematográfica de Sinatra; Dominic Di Bona, o homem que cuida de seu guarda-roupa; Ed Pucci, ex-jogador de futebol que pesa mais de 130 quilos e é seu ajudante de ordens) — ele é *Il Padrone*. Ou, melhor ainda, ele é um dos

que na velha Sicília seriam chamados de *uomini rispettati* — homens de respeito: homens que são ao mesmo tempo grandiosos e humildes, homens amados por todos e generosos por natureza, homens cujas mãos são beijadas quando vão de aldeia em aldeia, homens que sairiam de seu caminho para consertar *personalmente* alguma coisa errada.

Frank Sinatra faz as coisas *personalmente*. No Natal, ele vai pessoalmente comprar dezenas de presentes para os amigos mais chegados e para a família, e nunca esquece do tipo de joia que eles apreciam, de suas cores preferidas, do tamanho de suas camisas e vestidos. Quando, há pouco mais de um ano, a casa de um músico amigo seu foi destruída e a mulher dele morreu num deslizamento de terra em Los Angeles, Sinatra foi ajudá-lo pessoalmente. Procurou uma casa para ele, pagou todas as despesas do hospital não cobertas pelo seguro, cuidou pessoalmente da compra da mobília para a casa, inclusive novos talheres, roupas, toalhas e lençóis.

O mesmo Sinatra que fez tudo isso pode, de uma hora para outra, explodir numa terrível fúria de intolerância se algum de seus chapas cometer algum pequeno deslize no cumprimento de uma tarefa. Por exemplo, quando um de seus homens lhe trouxe um cachorro-quente com ketchup, que, como se sabe, Sinatra abomina, ele jogou o frasco no homem, cobrindo-o de ketchup. Muitos dos que trabalham com Sinatra são grandalhões, mas isso não parece intimidá-lo nem refrear suas reações impetuosas quando está furioso. Eles nunca iriam responder. Ele é *Il Padrone*.

Em outras ocasiões, querendo agradar, seus homens exageraram em atender aos desejos dele: uma vez, quando comentou distraído que seu grande jipe laranja de Palm Springs talvez precisasse de uma pintura nova, esse desejo foi sendo rapidamente transmitido pelas várias instâncias até finalmente se transformar

numa *ordem* de que o veículo fosse pintado agora, *imediatamente*, ontem. Para realizar esse desejo, seria preciso contratar uma equipe especial de pintores para trabalhar durante toda a noite, recebendo horas extras; isso exigia que a ordem fizesse o caminho inverso, subindo pelas diversas instâncias, para ser aprovada. Quando ela chegou à mesa de trabalho de Sinatra, ele não sabia do que estavam falando; quando entendeu do que se tratava, confessou, com um olhar cansado, que não estava nem aí para quando o jipe ia ser pintado.

Mas seria insensato tentar prever a sua reação, porque ele é um homem totalmente imprevisível, capaz de grandes variações de humor, um homem que reage por instinto, de forma instântânea — reage de forma desmedida e selvagem, e ninguém consegue prever o que virá em seguida. Uma jovem chamada Jane Hoag, repórter da redação da *Life* em Los Angeles, que fora colega de escola da filha de Sinatra, Nancy, certa vez foi convidada a uma festa na casa da sra. Sinatra, na Califórnia. O anfitrião era Frank Sinatra, que tem relações muito cordiais com sua ex-mulher. Logo no começo da festa, a srta. Hoag encostou-se na mesa e, sem querer, bateu o cotovelo em uma das duas peças de um casal de pássaros de alabastro, que caiu no chão e se espatifou. De repente, lembra a srta. Hoag, a filha de Sinatra exclamou: “Oh, era uma das peças favoritas de mamãe...” — mas antes que ela pudesse terminar a frase, Sinatra lançou-lhe um olhar duro, interrompendo-a. E, enquanto quarenta convidados olhavam em silêncio, Sinatra se aproximou rapidamente da srta. Hoag, deu um peteleco no *outro* pássaro, que também escorregou da mesa e se espatifou no chão; então ele passou o braço nos ombros de Jane Hoag e disse, num tom de voz que a deixou completamente à vontade: “Está tudo bem, garota”.

A certa altura Sinatra disse algumas palavras às duas loiras. Em seguida, saiu do salão, dirigindo-se à sala de sinuca. Um dos amigos de Sinatra se aproximou delas para lhes fazer companhia. Brad Dexter, que até então ficara no canto conversando com outras pessoas, foi atrás de Sinatra.

A sala vibrava com o entrecocar das bolas de bilhar. Na sala, uma dúzia de pessoas assistiam ao jogo. Quase todos eram jovens que viam Leo Durocher jogar contra dois jogadores não muito bons. Aquele clube particular tem entre seus sócios muitos atores, diretores, escritores, modelos, praticamente todos muito mais jovens que Sinatra e Durocher, e vestidos para a noite de um jeito bem mais informal que os dois. Muitas das jovens, cabelos longos e soltos, usavam calças Jax apertadas que lhes ressaltavam a bunda, e suéteres caros; alguns dos jovens usavam camisas de veludo azuis ou verdes de colarinho alto, calças justas e mocassins italianos.

Era evidente, pela maneira como Sinatra olhava aquelas pessoas na sala de sinuca, que elas não faziam seu gênero, mas ele se recostou num banco alto junto à parede, segurando o copo na mão direita, sem dizer nada, apenas olhando Durocher atirar as bolas para um lado e para outro. Os rapazes mais novos da sala, acostumados a ver Sinatra no clube, tratavam-no sem nenhuma deferência, embora não dissessem nada ofensivo. Eles eram um grupo de jovens *cool*, de uma informalidade bem californiana, e um dos que encarnavam melhor esse tipo era um cara baixinho, de movimentos bastante rápidos, traços bem marcados, olhos azul-claros, cabelos castanho-claros e óculos quadrados. Usava calças de veludo cotelê marrom, um felpudo suéter verde de lã de Shetland, casaco marrom-claro de camurça, botas Game Warden, que comprara havia pouco tempo por sessenta dólares.

Frank Sinatra, recostado em seu banco, fungando um pouco por causa do resfriado, não conseguia tirar os olhos das botas

Game Warden. Por um instante, depois de mirá-las durante algum tempo, desviou o olhar, mas agora as fitava de novo. O dono das botas, que simplesmente estava calçado nelas olhando o jogo, era Harlan Ellison, um escritor que acabara de escrever um roteiro, *The Oscar*.

A certa altura, Sinatra não se conteve.

“Ei”, gritou ele com sua voz levemente áspera, mas ainda assim suave e límpida. “Essas botas são italianas?”

“Não”, disse Ellison.

“Espanholas?”

“Não.”

“São *inglesas*?”

“Escute, não sei, cara”, retrucou Ellison, franzindo as sobrancelhas para Sinatra, e voltou a prestar atenção no jogo.

A sala de bilhar mergulhou em súbito silêncio. Leo Durocher, inclinado sobre a mesa de bilhar, segurando o taco, ficou parado naquela posição por um segundo. Ninguém se mexia. Então Sinatra se afastou do banco em que estava e foi andando em direção a Ellison com aquele seu gingado arrogante. O ruído dos seus passos eram o único som que se ouvia na sala. Então, olhando para Ellison com uma sobrancelha ligeiramente erguida e um sorriso malicioso, Sinatra perguntou: “Você está esperando uma *tempestade*?”

Harlan Ellison deslocou-se um pouco para o lado. “Por que você está falando comigo?”

“Não gosto da maneira como você está vestido”, disse Sinatra.

“Sinto muito incomodá-lo”, disse Allison, “mas eu me visto do jeito que gosto.”

Houve certo alvoroço na sala, e alguém disse: “Vamos, Harlan, vamos embora daqui”. Leo Durocher deu sua tacada e disse: “Sim, vamos embora”.

Mas Ellison não saiu de onde estava.

Sinatra disse: “O que você faz da vida?”.

“Sou encanador”, disse Ellison.

“Não, ele não é”, apressou-se em gritar outro jovem do outro lado da mesa. “Ele escreveu *The Oscar*.”

“Ah, sim”, disse Sinatra, “Eu assisti, e é uma merda.”

“Que estranho”, disse Ellison, “porque o filme ainda não foi rodado.”

“Bom, eu assisti”, repetiu Sinatra. “E é uma bela merda.”

Então Brad Dexter, bastante tenso, a figura corpulenta em flagrante contraste com o pequeno Ellison, disse: “Vamos, rapaz, não quero você nesta sala”.

“Ei”, Sinatra interrompeu Dexter. “Você não está vendo que estou conversando com esse cara?”

Dexter ficou desconcertado. Sua atitude mudou completamente, a voz abrandou e ele disse a Ellison, em tom quase de súplica: “*Por que você insiste em me atormentar?*”.

A cena estava ficando ridícula, e Sinatra parecia não levar aquilo muito a sério. Quem sabe estivesse movido por um tédio profundo, ou um profundo desespero; depois que os dois trocaram mais algumas farpas, Harlan Ellison saiu da sala. Àquela altura, já se comentava na pista de dança o desentendimento entre Sinatra e Ellison, e alguém foi procurar o gerente do clube. Mas outra pessoa disse que o gerente já soubera do caso — e saiu mais que depressa do bar, entrou no carro e foi para casa. Por isso o subgerente foi até a sala de bilhar.

“Não quero ninguém aqui sem paletó e gravata”, disse Sinatra em tom ríspido.

O subgerente concordou com um gesto de cabeça e voltou para seu escritório.

Na manhã seguinte, começava mais um dia tenso para o assessor de imprensa de Sinatra, Jim Mahoney. Mahoney estava com dor de cabeça, preocupado, mas não com o incidente Sinatra-Ellison da noite anterior. Na hora em que ele acontecera, Mahoney estava com sua mulher na outra sala, e com certeza nem se deu conta do pequeno drama. A coisa toda não durou mais de três minutos. E três minutos depois que acabou, Frank Sinatra com certeza a tinha esquecido, para o resto de sua vida — ao passo que Ellison certamente nunca haverá de esquecer, assim como centenas de outros antes dele: numa hora qualquer entre o anoitecer e o nascer do dia, ele tivera uma altercação com Sinatra.

E ainda bem que Mahoney não estava na sala de bilhar; ele já tinha coisas demais com que se preocupar naquele dia. Estava preocupado com o resfriado de Sinatra, com o polêmico documentário da CBS que, apesar de Sinatra ter protestado e retirado sua autorização, seria apresentado na televisão em menos de duas semanas. Os jornais do dia insinuavam que Sinatra ia processar a rede de televisão, os telefones de Mahoney tocavam sem parar, e agora ele estava sondando Nova York, dizendo a Kay Gardella: “... certo, Kay... eles selaram um acordo de cavalheiros para evitar certas perguntas sobre a vida particular de Frank, e aí Cronkite saiu-se com esta: ‘Frank, fale-me daquelas conexões’. *Essa pergunta, Kay — não!* Essa pergunta nunca deveria ter sido feita...”

Enquanto Mahoney falava, recostado em sua cadeira de couro preto, balançava a cabeça devagar. Ele é um homem de constituição vigorosa, de 37 anos; tem o rosto redondo e corado, maxilar rijo, olhos claros, miúdos, e poderia parecer agressivo e brigão se não falasse com tanta clareza e sinceridade, e se não fosse tão cuidadoso no vestir. Seus ternos e sapatos eram de talhe perfeito, uma das primeiras coisas que Sinatra notou nele; em seu espaçoso escritório, em frente ao bar, há um polidor de sapatos

elétrico com escovas vermelhas e um mancebo de madeira, onde Mahoney pendura seus paletós. Próximo ao bar há uma fotografia autografada do presidente Kennedy e algumas fotos de Frank Sinatra, mas não há mais nada de Sinatra em qualquer das outras salas da agência de relações públicas de Mahoney; já houve uma grande fotografia dele na sala de recepção, mas aquilo incomodava o ego de outros astros de cinema clientes de Mahoney. Como Sinatra nunca dá as caras na agência, a fotografia foi retirada.

Ainda assim, Sinatra parece sempre estar presente, e se Mahoney não tivesse, em relação a Sinatra, preocupações plenamente justificadas como naquele dia, podia muito bem inventá-las — para ajudá-lo nisso, ele se cerca de pequenas lembranças de momentos angustiantes do passado. Em seu estojo de barbear, há uma caixa de comprimidos para dormir, prescritos há dois anos por um farmacêutico de Reno, Nevada — a data do frasco indica o dia do sequestro de Frank Sinatra, Jr. Numa mesa do escritório de Mahoney há a reprodução emoldurada do bilhete em que os sequestradores pediam o resgate a Sinatra. Uma das manias de Mahoney, quando está em sua mesa esquentando a cabeça, é brincar com um trenzinho de lata que fica em sua frente — o trem é um souvenir do filme de Sinatra *O expresso Von Ryan*; ele é para os homens que trabalham para Sinatra o que os prendedores de gravata PT-109 são para os homens que trabalharam com John Kennedy. Mahoney fica empurrando o trenzinho para a frente e para trás, para a frente e para trás, nos quinze centímetros de trilhos; para a frente e para trás, para a frente e para trás, clic-clac clic-clac. É o seu brinquedinho.

Agora Mahoney apressa-se em deixar o trenzinho de lado. Sua secretária lhe diz que há um telefonema *muito* importante para ele. Mahoney pega o fone, e sua voz fica ainda mais bran-

da e mais franca do que antes. “Sim, Frank”, disse ele. “Certo... certo... sim, Frank...”

Quando Mahoney pôs o fone no gancho, devagar, informou que Frank Sinatra viajara em seu jato particular para passar o fim de semana em sua casa de Palm Springs, um voo de dezesseis minutos, partindo de sua casa de Los Angeles. Mahoney agora estava preocupado de novo. O Learjet em que Sinatra iria voar era idêntico, segundo Mahoney, ao que havia acabado de cair em outra região da Califórnia.

Na segunda-feira seguinte, um dia nublado e excepcionalmente frio na Califórnia, mais de cem pessoas estavam reunidas num estúdio de televisão todo branco, um salão enorme dominado por um palco branco, paredes brancas, com dezenas de luminárias e lâmpadas penduradas no teto: o estúdio mais parecia uma gigantesca sala de operações. Naquela sala, dentro de mais ou menos uma hora, a NBC estaria gravando um especial de uma hora, a ser transmitido, em cores, na noite de 24 de novembro. Tanto quanto possível naquele curto espaço de tempo, o programa deveria abrilhantar os 25 anos de carreira de Frank Sinatra como homem do show business. O programa não se propunha a explorar, como o documentário da CBS, os aspectos da vida do cantor que ele considera privados. O especial da NBC seria, basicamente, Sinatra cantando, durante uma hora, alguns dos sucessos que o levaram de Hoboken a Hollywood, e seria interrompido apenas uma vez ou outra por trechos de filmes e comerciais da cerveja Budweiser. Antes de pegar o resfriado, Sinatra ficou muito animado com o especial; via nele não apenas uma oportunidade de agradar os saudosistas, mas também de dar a conhecer seu talento a alguns apreciadores de rock'n'roll — de certo modo, ele estava querendo competir com os Beatles. Os *press-releases* que

estavam sendo preparados pela agência de Mahoney ressaltavam isso: “Se você está cansado de jovens cantores com tufos de cabelo grandes o bastante para esconder um engradado de melões... pode ser uma agradável surpresa um especial de televisão intitulado *Sinatra — Um Homem e Sua Música...*”.

Mas agora, naquele estúdio da NBC em Los Angeles, havia muita expectativa e tensão devido à incerteza quanto à voz de Sinatra. Os 43 músicos da orquestra de Nelson Riddle já tinham chegado, e alguns deles estavam na plataforma fazendo o aquecimento. Dwight Hemion, um jovem diretor de cabelos ruivos que fora muito elogiado por seu especial para a televisão com Barbra Streisand, estava sentado na cabine de controle envidraçada com vista para a orquestra e para o palco. Os câmeras, os técnicos, o pessoal da segurança, os publicitários da Budweiser também estavam de pé, esperando entre as luminárias e as câmeras, assim como uma boa dúzia de mulheres que trabalhavam como secretárias em outras partes do edifício, mas tinham escapado para assistir à gravação.

Poucos minutos antes das onze horas, correu pelos corredores a notícia de que Sinatra fora visto andando no estacionamento e que já estava a caminho, aparentemente em plena forma. Houve um grande alívio entre as pessoas que estavam no estúdio; mas à medida que a figura esguia e elegante foi se aproximando, elas viram, decepcionadas, que não era Frank Sinatra. Era Johnny Delgado, o dublê de Sinatra.

Delgado anda como Sinatra, é da altura de Sinatra e seu rosto, visto de determinados ângulos, lembra o de Sinatra. Mas ele parece ser um sujeito muito tímido. Quinze anos atrás, no início de sua carreira, Delgado candidatou-se para um papel em *A um passo da eternidade*. Foi contratado, e depois descobriu que deveria atuar como dublê de Sinatra. No último filme de Sinatra, *Assalto a um transatlântico*, uma história na qual Sinatra e alguns

conspiradores tentam sequestrar o *Queen Mary*, Johnny Delgado atuou como dublê dele em algumas cenas na água; agora, naquele estúdio da NBC, sua tarefa era ficar sob os quentes refletores da televisão, fazendo a marcação dos lugares de Sinatra no palco, para a equipe de filmagem.

Cinco minutos depois, o verdadeiro Sinatra chegou. Seu rosto estava pálido, seus olhos azuis pareciam um tanto aguados. Ele não conseguira se livrar do resfriado, mas de todo modo ia tentar cantar, pois o cronograma estava apertado e àquela altura milhares de dólares já tinham sido gastos com orquestra, equipes de filmagem e aluguel do estúdio. Mas quando Sinatra, a caminho da salinha de ensaio onde ia aquecer a voz, olhou para estúdio e viu que a plataforma da orquestra e o palco não ficavam próximos um do outro, como ele pedira expressamente, seus lábios se crisparam e ele ficou muito perturbado. Alguns instantes depois, na sala de ensaio, ouviu-se o ruído dos socos que ele desferia contra o piano, e a voz do pianista, Bill Miller, dizendo em voz baixa: “Procure não se exaltar, Frank”.

Mais tarde, Jim Mahoney e outro homem entraram na salinha, e então falou-se da morte de Dorothy Kilgallen em Nova York, na manhã daquele dia. Durante anos ela fora uma inimiga fidalga de Sinatra, e ele também passou a destratá-la no show que fazia em seu nightclub. Agora, mesmo com ela morta, ele não transigiu em seus sentimentos. “Dorothy Kilgallen morreu”, repetiu ele, saindo da salinha em direção ao estúdio. “Bem, acho que vou ter que reformular todo o meu show.”

Quando ele entrou no estúdio, os músicos pegaram os instrumentos e endireitaram o corpo nas cadeiras. Sinatra temperou a garganta algumas vezes e então, depois de ensaiar umas poucas baladas com a orquestra, cantou “Don’t worry about me” de um jeito que lhe pareceu satisfatório e, como não sabia quanto tempo sua voz iria aguentar, ficou impaciente de repente.

“Por que a gente não grava essa merda?”, exclamou ele, olhando para a cabine de vidro onde estavam o diretor, Dwight Hemion, e sua equipe. Eles pareciam estar de cabeça baixa, concentrados na mesa de controle.

“Por que a gente não grava essa merda?”, repetiu Sinatra.

O assistente de palco, que fica perto da câmera usando fones de ouvido, repetiu a frase de Sinatra em sua linha de comunicação com a sala de controle: “Por que a gente não grava essa merda?”.

Hemion não respondeu. Provavelmente seu *switch* estava desligado. Era difícil saber, por causa dos reflexos nos vidros da cabine.

“Por que não colocamos paletó e gravata”, disse Sinatra, que estava vestido de pulôver amarelo de gola alta, “e gravamos...”

De repente ouviu-se a voz de Hemion no amplificador de som, dizendo calmamente: “O.k., Frank, você não se importaria em repetir...”.

“Sim, eu me importaria sim”, retrucou Sinatra.

O silêncio que se fez do outro lado, que durou um ou dois segundos, foi interrompido por Sinatra: “Quando a gente parar de fazer as coisas aqui da forma como fazíamos em 1950, talvez a gente...”. E Sinatra continuou a atacar Hemion, criticando também a falta de técnicas modernas para a montagem desses especiais; então, possivelmente para poupar a voz, ele parou. E Dwight Hemion, bastante paciente, tão calmo e paciente que se poderia pensar que não ouvira nada do que Sinatra acabara de dizer, fez uma descrição rápida de como seria a abertura do programa. Alguns minutos depois, Sinatra estava lendo suas falas iniciais, palavras às quais se seguiria “Without a song”, em grandes cartazes junto à câmera. Feito isso, ele se preparou para repetir a fala com as câmeras ligadas.

“Especial Frank Sinatra, Parte 1, página 10, tomada 1”, anunciou em voz alta um homem com uma claquete, saltando rápido em frente da câmera — *clap* — e afastando-se imediatamente.

“Vocês já pensaram em como seria o mundo sem uma canção? O mundo seria um lugar nada interessante... Isso dá o que pensar, não?...”

Sinatra parou.

“Desculpe-me”, acrescentou ele. “*Rapaz*, preciso de um drink.”

Eles tentaram novamente.

“Especial Frank Sinatra, Parte 1, página 10, tomada 2”, gritou saltando o homem da claquete.

“Vocês já pensaram em como seria o mundo sem uma canção?...” Dessa vez Frank Sinatra leu todo o texto sem parar. Em seguida ensaiou mais algumas canções, interrompendo a orquestra uma ou duas vezes quando o som de algum instrumento não estava como ele queria. Era difícil saber por quanto tempo sua voz iria aguentar, pois aquilo era só o começo do programa; até aquela altura, porém, todos na sala pareciam satisfeitos, principalmente quando ele cantou uma canção romântica, bastante popular, escrita mais de vinte anos atrás por Jimmy Van Heusen e Phil Silvers — “Nancy”, inspirada pela primogênita de Sinatra — que é pai de três filhos — quando ela era bem pequena.

If I don't see her each day

I miss her...

Gee what a thrill

*Each time I kiss her...**

Quando Sinatra cantou essa canção, ainda que a tenha cantado centenas e centenas de vezes, de repente todos no estúdio perceberam que alguma coisa especial se passava no coração do homem, algo especial estava aflorando. Agora, resfriado ou não,

* Tradução literal: “Se não a vejo todo dia/ Sinto sua falta.../ Que grande emoção/ Cada vez que a beijo...”. (N. E.)

ele cantava com força e ardor, soltava-se, a arrogância pública desaparecera, seu mundo particular emergia naquela canção sobre a menina que, como diz a letra, o entende melhor que ninguém e é a única pessoa com quem ele pode ser ele mesmo, sem o menor constrangimento.

Nancy tem 25 anos. Ela mora sozinha: seu casamento com o cantor Tommy Sands terminou em divórcio, a casa dela fica num subúrbio de Los Angeles. Agora está fazendo seu terceiro filme e gravando para a gravadora do pai. Eles se encontram todo dia; quando não, ele liga para ela, mesmo que esteja na Europa ou na Ásia. Quando as interpretações de Sinatra se tornaram populares no rádio e ele causava desmaios nas fãs, Nancy ouvia suas canções em casa e chorava. Quando o primeiro casamento de Sinatra se desfez, em 1951, e ele foi embora de casa, Nancy era a única, entre os filhos do casal, com idade para lembrar dele como pai. Ela o vira com Ava Gardner, Juliet Prowse, Mia Farrow, muitas outras, e participou, com o pai, de encontros com casais de amigos...

*She takes the winter
And makes it summer...
Summer could take
Some lessons from her...**

Nancy também se encontra com Sinatra quando ele vai visitar sua primeira mulher, Nancy Barbato, filha de um estucador de Jersey City, com a qual ele se casou em 1939, quando ganhava 25 dólares por semana cantando na Rustic Cabin, próximo a Hoboken.

* Tradução literal: "Ela transforma o inverno/ Em verão... / O verão tem muito/ O que aprender com ela...". (N. E.)

A primeira sra. Sinatra, uma mulher notável que nunca voltou a casar (“Quando a gente já foi casada com Frank Sinatra...”, explicou certa vez a uma amiga), mora numa casa magnífica em Los Angeles, com sua filha mais nova, Tina, de dezessete anos. Entre Sinatra e sua primeira mulher não existe nenhum ressentimento, apenas um grande respeito e afeto; faz tempo que ele é bem-vindo na casa dela. Sabe-se também que ele aparece lá fora de hora, acende a lareira, deita-se no sofá e cai no sono. Frank Sinatra consegue dormir em qualquer lugar, coisa que aprendeu na época em que costumava viajar de ônibus com sua banda, por estradas esburacadas; nessa época aprendeu também, quando estava de smoking, a ajeitar as calças e o paletó de forma que não amarrotassem enquanto ele dormia. Mas agora ele não anda mais de ônibus, e sua filha Nancy, que na infância se sentia rejeitada quando ele adormecia no sofá em vez de lhe dar atenção, mais tarde entendeu que o sofá era um dos poucos lugares no mundo em que Frank conseguia ter alguma privacidade, onde seu rosto famoso não seria o centro das atenções nem provocaria uma reação anormal nas pessoas. Ela entendeu também que as coisas normais sempre foram negadas a seu pai: a infância dele foi marcada pela solidão e pela busca de atenção, e desde que a conquistou, nunca mais conseguiu ficar a sós consigo mesmo. Vez por outra, quando olhava pela janela de uma casa que tinha em Hasbrouck Heights, Nova Jersey, via o rosto de adolescentes que o espiavam; em 1944, quando se mudou para a Califórnia e comprou uma casa protegida por uma sebe de três metros de altura em Lake Toluca, descobriu que a única maneira de fugir do telefone e de outras formas de invasão era sair em seu barco a remo acompanhado de alguns amigos, uma mesa de carteados e uma caixa de cerveja, e passar a tarde inteira a bordo. Mas segundo Nancy ele procurou, na medida do possível, ser como todo mundo. Chorou no dia do casamento dela, pois é muito sentimental e sensível...

* * *

“Que diabo você está fazendo aí em cima, Dwight?”

Silêncio na cabine de controle.

“Vocês estão fazendo uma festa ou alguma coisa do tipo aí em cima, *Dwight*?”

De pé no palco, braços cruzados, Sinatra lançava olhares ferozes, por sobre as câmeras, para Hemion. Ele cantou “Nancy” com o que lhe restava de voz naquele dia. Nos poucos números que se seguiram houve notas dissonantes, e por duas vezes a voz dele falhou completamente. Hemion estava na cabine de controle, fora de comunicação; depois ele desceu ao estúdio, dirigindo-se ao lugar onde Sinatra se encontrava. Poucos minutos depois, os dois saíram do estúdio e se dirigiram à cabine de controle. Rodaram o VT para Sinatra. Ele só o viu por uns cinco minutos, depois começou a balançar a cabeça e disse para Hemion: “Esqueça, esqueça. Você está perdendo tempo. O que temos aqui”, disse Sinatra fazendo um sinal com a cabeça em direção a sua imagem no vídeo, “é um homem resfriado”. Então saiu da cabine de controle, ordenando que todo o trabalho do dia fosse anulado e a gravação fosse adiada até que ele se recuperasse.

Tal como uma epidemia, logo a notícia chegou ao staff, espalhou-se por Hollywood, atravessou o país e foi parar no Jilly’s, e também do outro lado do rio Hudson, na casa dos pais de Sinatra e de outros parentes e amigos em Nova Jersey.

Quando Frank Sinatra falou com o pai pelo telefone e disse que estava se sentindo péssimo, o velho Sinatra contou que *ele* também estava péssimo: seu braço e seu pulso esquerdo estavam tão duros, por causa de um problema circulatório, que mal conseguia movimentá-los. Acrescentou que aquilo devia ser resultado dos

muitos ganchos que dera com a esquerda, na época em que lutava boxe na categoria peso-galo, quase cinquenta anos atrás.

Martin Sinatra, um siciliano baixinho, tatuado, de olhinhos azuis, nascido em Catânia, lutava boxe usando o nome “Marty O’Brien”. Naquela época e naqueles lugares, com os irlandeses dominando as esferas inferiores da vida da cidade, não era incomum aparecerem italianos com nomes assim. A maioria dos italianos e sicilianos que emigraram para a América pouco antes de 1900 era gente pobre e sem instrução, excluída dos sindicatos dos trabalhadores da construção civil, que eram dominados pelos irlandeses, e em certa medida se sentia intimidada pela polícia irlandesa, pelos pastores irlandeses, pelos políticos irlandeses.

Exceção notável era a mãe de Sinatra, Dolly, uma mulher corpulenta e muito ambiciosa que viera para os Estados Unidos com os pais aos dois meses de idade. Seu pai era um litógrafo de Gênova. No final da vida, Dolly Sinatra, que tem o rosto redondo e olhos azuis, muitas vezes passava por irlandesa e surpreendia muita gente pela rapidez com que brandia sua pesada bolsinha contra qualquer um que dissesse a palavra “carcamano”.

Quando estava na flor da idade, Dolly Sinatra, desenvolveu uma hábil política com a máquina do Partido Democrático, em Nova Jersey, e se tornou uma espécie de Catarina de Médicis do terceiro distrito de Hoboken. Ela controlava seiscentos votos em seu bairro italiano, e isso era a base de seu poder político. Quando disse a um político que nomeasse o marido dela para o Corpo de Bombeiros de Hoboken, e ele lhe respondeu: “Mas Dolly, não há vagas no momento”, ela rebateu: “*Abram* uma vaga”.

E abriram. Anos depois ela pediu que o marido fosse promovido a capitão, e um dia recebeu um telefonema de um dos chefes políticos: “Parabéns, Dolly!”.

“Por quê?”

“*Capitão Sinatra.*”

“Ah, finalmente vocês o promoveram. Muito obrigada.”

Então ela ligou para o Corpo de Bombeiros de Hoboken.

“Gostaria de falar com o *capitão* Sinatra”, disse ela. O bombeiro chamou Martin Sinatra dizendo: “Marty, acho que sua mulher enlouqueceu”. Quando ele atendeu, Dolly o saudou:

“Parabéns, *capitão* Sinatra.”

O filho único de Dolly, Francis Albert Sinatra, nasceu, e por pouco não morreu, em 12 de dezembro de 1915. Foi um parto difícil, e em seus primeiros instantes de vida ele sofreu marcas que o acompanharão até a morte — as cicatrizes do lado esquerdo do pescoço foram consequência de imperícia médica no uso do fórceps, e Sinatra preferiu não fazer uma cirurgia para removê-las.

A partir dos seis meses de idade, sua educação ficou aos cuidados da avó. A mãe dele trabalhava em período integral numa fábrica de chocolates. Era tão eficiente que certa vez a empresa propôs mandá-la para Paris para treinar outros funcionários. Embora algumas pessoas de Hoboken se lembrem de Sinatra como um menino solitário, que passava muitas horas na varanda fitando o vazio, ele nunca foi um garoto típico de bairro pobre, nunca foi preso, estava sempre bem vestido. Ele tinha tantas calças que muita gente em Hoboken o chamava de “Pantalonas O’Brien”.

Dolly Sinatra não era uma típica mãezona italiana, que se contentava apenas com a obediência e o bom apetite do filho. Ela exigia muito dele e era sempre muito rigorosa. Queria que ele fosse engenheiro da aeronáutica. Certa noite, quando ela viu fotografias de Bing Crosby penduradas nas paredes do quarto de Frank e descobriu que ele queria ser cantor, ficou furiosa e jogou um sapato nele. Depois, percebendo que não conseguiria demovê-lo da ideia — “ele me puxou” —, passou a incentivá-lo.

Muitos meninos italo-americanos de sua geração perseguiram o mesmo objetivo — eram fortes nas canções e fracos ao lidar

com as palavras: não havia um grande romancista entre eles, nenhum O'Hara, nenhum Bellow, nenhum Cheever, nenhum Shaw; contudo, podiam se comunicar através do *bel canto*. Tinha mais a ver com suas tradições e não havia necessidade de diploma; eles poderiam, com uma canção, algum dia ver seus nomes em letreiros luminosos... *Perry Como... Frankie Laine... Tony Bennett... Vic Damone...* mas nenhum deles veria o próprio nome brilhar como *Frank Sinatra*.

Embora ele cantasse durante boa parte da noite no Rustic Cabin, levantava-se no dia seguinte e ia cantar de graça em emissoras de rádio de Nova York para divulgar seu trabalho. Mais tarde começou a trabalhar para a banda de Harry James, e foi nesse emprego que ele gravou o seu primeiro sucesso — “All or nothing at all”. Ele ficou muito amigo de Harry James e dos músicos da orquestra, mas quando Tommy Dorsey, que à época tinha a melhor orquestra do país, lhe fez uma proposta, Sinatra aceitou; passou a ganhar 125 dólares por semana, e Dorsey sabia dar destaque a um vocalista. Mesmo assim, Sinatra ficou muito deprimido ao sair da orquestra de James, e a última noite que passou com eles foi tão memorável que, vinte anos depois, foi capaz de contá-la em detalhes a um amigo: “[...] o ônibus partiu com os outros rapazes pouco depois da meia-noite e meia. Eu tinha me despedido deles, e lembro que estava nevando. Não havia ninguém por perto e fiquei sozinho com minha mala, sob a neve, olhando os faróis traseiros desaparecerem na noite. Então comecei a chorar e tentei correr atrás do ônibus. A animação e o entusiasmo na orquestra eram tamanhos que lamentei muito deixá-la [...]”.

Mas ele a deixou — assim como deixaria outros ambientes acolhedores, em busca de algo mais, sem jamais perder tempo, tentando fazer de tudo no intervalo de apenas uma geração, lutando em seu *próprio* nome, defendendo os injustiçados, aterro-

rizando os cachorros grandes. Ele deu um soco num músico que fez um comentário antissemita, defendeu a causa dos negros duas décadas antes que isso virasse moda. Além disso, jogou uma bandeja de copos em Buddy Rich, porque estava tocando a bateria muito alto.

Antes de completar trinta anos, Sinatra já presenteara 50 mil dólares em isqueiros de ouro, e vivia o mais louco sonho da América que um imigrante poderia ter. Ele entrou em cena de repente, quando DiMaggio silenciara, quando os compatriotas andavam pesarosos e na defensiva porque Hitler se encontrava na pátria deles. Sinatra se tornou, na época, uma espécie de Liga — composta por um homem só — Contra a Difamação dos Italianos na América, o tipo de organização que eles não poderiam criar porque, segundo dizem, quase nunca chegam a um acordo sobre o que quer que seja, pois são extremamente individualistas: excelentes como solistas, mas não tão bons num coro; ótimos heróis, mas não muito bons num desfile.

Quando apareceram muitos gângsteres com nomes italianos no programa de televisão *Os Intocáveis*, Sinatra deixou bem claro o seu repúdio. Ele e muitos milhares de ítalo-americanos ficaram indignados quando Joseph Valachi, um arruateiro barato, foi apresentado por Bobby Kennedy como especialista em máfia, já que, na verdade, a julgar pelo depoimento de Valachi na televisão, ele sabia menos que muitos garçons da Mulberry Street. Muitos italianos do círculo de amizades de Sinatra também consideravam Bobby Kennedy uma espécie de policial irlandês, com mais dignidade que nos tempos de Dolly, mas não menos intimidador. Dizem que Bobby Kennedy e Peter Lawford começaram a esno-bar Sinatra depois da eleição de John Kennedy, esquecendo-se de sua contribuição tanto no levantamento de contribuições como no convencimento de italianos que tendiam a votar contra os irlandeses. Desconfia-se que Lawford e Bobby Kennedy tenham in-

fluenciado John Kennedy a se hospedar na casa de Bing Crosby, e não na casa de Sinatra, como fora planejado, um fiasco social que Sinatra nunca haverá de esquecer. Depois disso, Peter Lawford foi expulso do grupo de Sinatra em Las Vegas.

“Sim, meu filho é como eu”, diz Dolly, com orgulho. “Se você o contraria, ele nunca esquece.” E embora reconheça a força do filho, apressa-se em dizer: “Ele não consegue obrigar a própria mãe a fazer nada que ela não queira”. E acrescenta: “Ainda hoje, ele usa a mesma marca de cueca que eu comprava para ele”.

Hoje Dolly Sinatra está com 71 anos de idade, um ou dois menos que Martin, e durante o dia todo as pessoas batem na porta dos fundos de sua ampla casa, para pedir conselhos e que ela interceda por elas. Quando não está atendendo as pessoas ou trabalhando na cozinha, cuida do marido, um homem calado mas teimoso, dizendo-lhe que mantenha o braço esquerdo na espuma sintética que ela colocou no braço de uma cadeira macia. “Oh, ele combateu terríveis incêndios”, disse Dolly a um visitante, fazendo um sinal com a cabeça em direção ao marido, sentado na cadeira.

Embora Dolly Sinatra tenha 87 afilhados em Hoboken e ainda visite a cidade durante as campanhas eleitorais, agora vive com o marido numa bela casa de dezesseis cômodos em Fort Lee, Nova Jersey. A casa foi um presente do filho pelas bodas de ouro, três anos atrás. É mobiliada com bom gosto e decorada com uma notável justaposição do sagrado e do profano — fotografias do papa João e de Ava Gardner, do papa Paulo e de Dean Martin; várias imagens de santos e água benta, uma cadeira autografada por Sammy Davis, Jr. e garrafas de bourbon. Na caixa de joias da sra. Sinatra há um colar de pérolas magnífico que ela ganhou há pouco tempo de Ava Gardner, de quem ela gostava muitíssimo como nora. Dolly ainda mantém contato com Ava, e fala muito nela; pendurada na parede há uma carta endereçada

a Dolly e a Martin: “A areia do tempo transformou-se em ouro, mas o amor continua a desabrochar como as pétalas de uma rosa no jardim da vida de Deus... que Deus os ame eternamente. Agradeço a Ele, agradeço a vocês pela minha existência. Seu filho amoroso, Francis...”.

A sra. Sinatra fala com o filho por telefone uma vez por semana, e há pouco tempo ele lhe propôs que, quando fosse a Manhattan, ficasse em seu apartamento da rua 72 Leste, às margens do rio East. Trata-se de uma região cara de Nova York, ainda que haja uma pequena fábrica no quarteirão, mas Dolly Sinatra usou esse detalhe para vingar-se do filho por algumas descrições nada lisonjeiras que ele andou fazendo de sua infância em Hoboken.

“O quê? — você quer que eu fique no *seu* apartamento, *aquela espelunca?*”, ela perguntou. “Você acha que vou passar a noite naquele bairro horrível?”

Frank Sinatra entendeu e disse: “*Desculpe-me*, senhora Fort Lee”.

Depois de passar a semana em Palm Springs, bem melhor do resfriado, Frank Sinatra voltou a Los Angeles, uma cidade encantadora, repleta de sol e sexo, uma descoberta espanhola da miséria mexicana, uma terra estrelada de homens baixinhos e mulheres esguias entrando e saindo de conversíveis com calças apertadíssimas.

Sinatra voltou a tempo de ver o tão esperado documentário da CBS com sua família. Lá pelas nove da noite ele foi à casa de sua ex-mulher, Nancy, jantou com ela e com suas duas filhas. O filho, que agora eles raramente encontram, não estava na cidade.

Frank, Jr., que tem 22 anos, estava viajando com uma banda para Nova York, onde se encontraria, na Basin Street East, com o grupo vocal The Pied Pipers, com o qual Frank Sinatra cantou quando estava na orquestra de Dorsey, na década de 1940. Hoje

Frank Sinatra, Jr., que seu pai diz ter batizado em homenagem a Franklin D. Roosevelt, passa a maior parte do tempo em hotéis, janta toda noite no camarim de seu nightclub e canta até duas da manhã, ouvindo com indulgência, porque não tem outra escolha, as inevitáveis comparações. Sua voz é suave e agradável, e está melhorando com a prática. Embora ele seja muito respeitoso em relação ao pai, fala dele de forma objetiva, e às vezes não consegue esconder uma nota de arrogância no tom de voz.

Uma das coisas que contribuíram para a fama precoce de seu pai, diz Frank, Jr., foi a criação de um “Sinatra de *press-release*”, concebido para “distingui-lo do comum dos mortais, separado da realidade: de repente ele se tornou Sinatra, o magnata eletrizante, Sinatra que é supranormal, não sobre-*humano*, mas *supranormal*. E aí é que está”, continua Frank, Jr., “a grande falácia, a grande mentira, porque Frank Sinatra *é* normal, *é* um sujeito com quem você pode topar numa esquina. Mas esse outro ser, essa figura supranormal, afetou Frank Sinatra da mesma forma que afeta qualquer um que assista a um de seus especiais na televisão ou que leia um artigo de revista sobre ele...”

“No início”, continua ele, “a vida de Frank Sinatra era tão normal que ninguém imaginaria, em 1934, que aquele garotinho italiano de cabelos ondulados haveria de se tornar o gigante, o monstro sagrado, a grande lenda viva... Ele conheceu minha mãe num verão, na praia. Ela era Nancy Barbato, filha de Mike Barbato, um estucador de Jersey City. E ela conhece o filho do bombeiro, Frank, num dia de verão, na praia de Long Branch, Nova Jersey. Os dois são italianos, católicos, pertencentes à baixa classe média e vivem um romance de verão — como em um milhão de filmes ruins estrelados por Frankie Avalon...”

“Eles têm três filhos”, diz Frank, Jr. “De todos os filhos, Nancy, a mais velha, foi a mais normal. Nancy era animadora de torcida, ia para acampamentos de verão, dirigia um Chevrolet, teve

um desenvolvimento normal, centrado no lar e na família. Eu sou o segundo. Minha vida na família foi bastante normal até setembro de 1958, quando, em total contraste com a educação de minhas duas irmãs, fui mandado para uma escola preparatória para a universidade. Fiquei afastado do círculo familiar, e até hoje não consegui me reintegrar... Tina é a terceira. Para ser muito franco, eu não saberia dizer como é a vida dela...”

O programa da CBS, narrado por Walter Cronkite, começou às dez da noite. Um minuto antes, tendo acabado de jantar, a família Sinatra se reuniu em volta da televisão, unida para o que desse e viesse. Os homens de Sinatra, em outros pontos da cidade, em outros pontos do país, faziam a mesma coisa. O advogado de Sinatra, Milton A. Rudin, fumando um charuto, assistia a tudo com olhos atentos, a mente alerta para as implicações jurídicas. Brad Dexter, Jim Mahoney, Ed Pucci também estavam diante de seus aparelhos de televisão; o maquiador de Sinatra, Britton “Espingarda”; seu representante em Nova York, Henri Giné; seu fornecedor de roupas, Richard Carroll; seu corretor de seguros, John Lillie; seu criado, George Jacobs, um negro bonito que ouve discos de Ray Charles quando recebe garotas no apartamento *dele*.

E como tantos outros temores de Hollywood, a apreensão com o programa da CBS revelou não ter nenhum fundamento. Foi uma hora de grandes lisonjas que, ao contrário do que diziam os boatos, não se deteve em examinar a vida amorosa de Sinatra, nem a máfia, nem outros aspectos de sua vida privada. Embora o documentário não tivesse sido autorizado por Sinatra, “bem que poderia ter sido”, escreveu Jack Gould no dia seguinte no *New York Times*.

Imediatamente depois do programa, os telefones começaram a tocar em todas as organizações ligadas a Sinatra, com manifestações de alegria e alívio. De Nova York, veio o telegrama de Jilly: “NÓS DOMINAMOS O MUNDO!”.

* * *

No dia seguinte, no corredor do edifício da NBC, onde ia recomençar a gravação de seu especial, Sinatra conversava com alguns amigos sobre o programa da CBS. A certa altura ele disse: “Oh, foi muito divertido”.

“Sim, Frank, um puta dum programa.”

“Mas acho que Jack Gould tem razão em seu artigo do *Times* de hoje”, disse Sinatra. “Deviam ter tratado mais do *homem*, e não tanto da música...”

Os outros aquiesceram, e ninguém mencionou a histeria que houve no mundo de Sinatra quando se pensava que a CBS iria se concentrar no *homem*; eles apenas balançaram a cabeça e dois deles riram pelo fato de Sinatra ter conseguido enfiar a palavra “passarinho” no programa — palavra que ele adora usar. Ele sempre pergunta aos seus companheiros “Como vai seu passarinho?”; e quando quase se afogou no Havaí, ele explicou depois: “Só molhei um pouco meu passarinho”; e numa parede da casa do ator Dick Bakalyan, amigo seu, há uma fotografia em que Sinatra aparece com uma garrafa na mão, e sob a qual se lê: “Beba, Dickie! É bom pro seu passarinho”. Na música “Come fly with me”, às vezes Sinatra muda a letra “*basta querer/ levamos nossos passarinhos para Acapulco...*”.

Dali a dez minutos Sinatra entrou no estúdio da NBC, logo depois da orquestra, e o que se passou então nem de longe lembrava o que acontecera oito dias antes. Agora a voz de Sinatra estava ótima, ele fazia piadas entre uma música e outra, e nada o abalava. A certa altura, quando ele estava no palco, junto de uma árvore, cantando “How can I ignore the girl next door”, uma câmara de televisão que estava em cima de um carrinho se aproximou demais e bateu contra a árvore.

“Meu Deus!”, disse um dos técnicos.

Mas Sinatra dava a impressão de mal ter notado.

“Tivemos um pequeno acidente”, disse ele, calmamente. E recomeçou a cantar a música desde o princípio.

Quando o programa acabou, Sinatra assistiu ao VT no monitor da sala de controle. Ficou muito satisfeito e trocou apertos de mão com Dwight Hemion e seus assistentes. Em seguida abriram garrafas de uísque no camarim. Pat Lawford estava lá, assim como Andy Williams e muitos outros. Chegavam telegramas e telefonemas de todo o país, elogiando o especial da CBS, Mahoney disse ter recebido um telefonema de um produtor da CBS, Don Hewitt, com quem Sinatra se enfurecera poucos dias antes. E embora Sinatra não tivesse restrições contra o programa, *ainda* estava furioso, achando que a CBS o tinha traído.

“Devo escrever para Hewitt?”, perguntou Mahoney.

“Você consegue mandar um soco pelo correio?”, perguntou Sinatra.

Ele tem tudo, não consegue dormir, dá belos presentes, não é feliz mas não trocaria o que ele é nem mesmo pela felicidade...

Ele faz parte de nosso passado — mas nós envelhecemos, ele não... nós nos preocupamos com as coisas domésticas, ele não... nós temos remorsos, ele não... a culpa é nossa, não dele...

Ele controla o menu de todos os restaurantes italianos de Los Angeles; se você quer comida do Norte da Itália, tem que pegar um avião para Milão...

Os homens o seguem, imitam-no, brigam para ficar perto dele... há nele alguma coisa de vestiário, de caserna... passarinho... passarinho...

Ele acha que a gente deve pensar grande, jogar aberto — quanto mais abertos nós somos, mais recebemos, mais aprofundamos nossa dimensão interior, mais crescemos, mais nos tornamos o que somos — maiores, mais ricos...

“Ele é melhor que qualquer outra pessoa, ou pelo menos é assim que as pessoas pensam, e ele tem de viver de modo a atender a essa expectativa.” — Nancy Sinatra, filha.

“Por fora, ele é calmo — por dentro, milhões de coisas acontecem.” — Dick Bakalyan

“Ele tem um desejo insaciável de viver cada momento plenamente, porque, segundo me parece, sente que o fim pode estar logo ali, virando a esquina” — Brad Dexter

“Em todos os meus casamentos, a única coisa que ganhei foram os dois anos de análise que Artie Shaw me pagou.” — Ava Gardner

“Não éramos mãe e filho — éramos amigos.” — Dolly Sinatra

“Sou a favor de qualquer coisa que ajude a segurar a onda durante a noite, seja uma oração, tranquilizantes ou uma garrafa de Jack Daniel’s.” — Frank Sinatra

Frank Sinatra estava cansado de tantos comentários, de tanta fofoca, de tanta teoria — cansado de ler referências a si próprio, de ouvir o que as pessoas diziam sobre ele pela cidade. Aquelas três semanas tinham sido muito chatas, ele comentou, e a única coisa que queria agora era sumir, ir para Las Vegas, relaxar um pouco. Por isso ele pegou seu jato, sobrevoou as colinas da Califórnia, as planícies de Nevada, quilômetros e quilômetros de deserto, com destino ao hotel The Sands e à luta Clay-Patterson.

Na véspera da luta, ficou acordado a noite inteira e no dia seguinte dormiu até o final da tarde, mas sua voz gravada podia ser ouvida no saguão do The Sands, no salão de jogos, e até nos banheiros, embora sempre fosse interrompida, depois de alguns compassos, por chamadas como estas: “Telefone para o senhor Ron Fish. Senhor Ron Fish... *with a ribbon of gold in her hair...*” Telefone para o senhor Herbert Rothstein, senhor Herbert

Rothstein ... *memories of a time so bright, keep me sleepless through dark endless nights...**

Naquela tarde, aglomerados no saguão do The Sands e de outros hotéis na mesma rua, estavam os indefectíveis profetas de antes das lutas: apostadores, ex-campeões, a arraia-miúda da Oitava Avenida, os cronistas esportivos que criticam as grandes lutas o ano inteiro mas nunca perdem uma, os romancistas que sempre parecem identificar-se com este ou aquele boxeador, as prostitutas locais acompanhadas de gente de Los Angeles, e também uma jovem morena, num vestido preto de noite pregueado, postada diante da mesa do chefe dos mensageiros do hotel, gritando: “Mas eu quero falar com o senhor Sinatra”.

“Ele não está aqui”, disse o chefe dos mensageiros.

“Você não pode ligar para o quarto dele?”

“Não ligamos para ele, senhorita”, disse ele. Então ela se voltou, vacilante, parecendo à beira das lágrimas, e atravessou o saguão em direção ao grande e barulhento cassino, cheio de homens interessados apenas em dinheiro.

Pouco antes das sete da noite, Jack Entratter, um homem alto, de cabelos grisalhos, que dirige The Sands, entrou no salão de jogos para anunciar a alguns homens numa roda de vinte e um que Sinatra estava se vestindo. Disse também que não conseguira cadeiras na primeira fileira para todos, por isso alguns deles — inclusive Leo Durocher, que estava com uma garota, e Joey Bishop, acompanhado de sua mulher — iriam ficar na terceira fileira, e não na frente, ao lado de Frank Sinatra. Quando Entratter entrou na sala para dizer isso a Joey Bishop, este ficou passado. Não parecia estar com raiva; apenas olhou para Entratter num silêncio vazio, parecendo um tanto aturdido.

* Tradução literal: “com uma fita dourada no cabelo dela/ lembranças de tempos tão deliciosos me deixam acordado por negras noites sem fim”. (N. E.)

“Joey, *sinto muito*”, disse Entratter quando viu que o outro se mantinha em silêncio, “mas não há lugar para mais de seis pessoas na primeira fila.”

Bishop continuou calado. Mas quando todos foram assistir à luta, Joey Bishop estava na primeira fila, e sua mulher, na terceira.

A luta, chamada de guerra santa entre mouros e cristãos, foi precedida de uma apresentação de três ex-campeões já meio calvos, Rocky Marciano, Joe Louis, Sonny Liston — seguida do hino nacional, cantado por outro homem dos velhos tempos, Eddie Fisher. Já fazia mais de catorze anos, mas Sinatra ainda se lembrava de cada detalhe: naquela época, Eddie Fisher era o novo rei dos barítonos, ao lado de Billy Eckstine e Guy Mitchell, e Sinatra estava fora do páreo. Sinatra se lembrou de um dia em que ia entrando no estúdio de uma emissora, por entre dezenas de fãs de Eddie Fisher que esperavam no hall. Quando elas o viram, começaram a zombar dele: “Frankie, Frankie, me segura que vou *desmaiar*”. Era na época em que ele vendia só uns 30 mil discos por ano, quando, por algum engano terrível, queriam vendê-lo como um sujeito engraçado em seu programa de TV e em que gravou fracassos como “Mama will bark”,* com Dagmar.

“Eu rosnava e latia na gravação”, disse Sinatra, horrorizado só de lembrar. “Se consegui fazer média com alguém, foi com os cachorros.”

A voz e o gosto artístico dele eram incrivelmente ruins em 1952, mas um fator que contribuiu de forma decisiva para o seu declínio, na opinião de alguns amigos, foi a corte que fez a Ava Gardner. Na época, ela era a grande rainha do cinema, uma das mais belas mulheres do mundo. A filha de Sinatra, Nancy, lembra-se de um dia ter visto Ava nadando na piscina de seu pai,

* Em português: “Mamãe vai latir”. (N. E.)

depois saindo da piscina com aquele corpo fabuloso, andando devagar em direção à lareira, inclinando-se sobre ela por um instante... e de repente parecia que, miraculosamente, seus longos cabelos negros estavam enxutos, de volta ao lugar, sem que ela tivesse feito nada para isso.

Em relação à maioria de suas namoradas — dizem seus amigos —, Sinatra nunca sabe se elas o querem pelo que ele pode fazer por elas agora ou pelo que poderá fazer mais tarde. Com Ava Gardner foi diferente. Ele não tinha poder para fazer nada por ela mais tarde. Ela estava no auge de sua carreira. Se é que Sinatra aprendeu alguma coisa em sua experiência com ela, é que quando um homem orgulhoso está vencido, uma mulher não pode ajudar. Principalmente uma mulher que está no auge.

Mesmo assim, com a voz cansada, ele conseguia expressar uma emoção profunda no que cantava durante aquele período de sua vida. Uma canção da época, ainda hoje bem lembrada, é “I’m a fool to want you”, e um amigo de Sinatra, que se encontrava no estúdio quando ele a gravou, relembra: “Frankie estava realmente muito agitado naquela noite. Ele cantou a canção de uma vez, depois deu meia-volta, saiu do estúdio e pronto...”.

O empresário de Sinatra à época, um ex-locutor de rádio chamado Hank Sanicola, disse: “Ava amava Frank, mas não do modo como ele a amava. Ele precisa de muito amor. Ele quer amor vinte e quatro horas por dia, ele precisa de gente à sua volta — Frank é assim. Ava Gardner”, continuou Sanicola, “era muito insegura. Ela temia não poder conservar um homem... Ele foi à África duas vezes atrás dela, prejudicando a própria carreira...”.

“Ava não queria viver rodeada pelos homens de Frank o tempo todo”, disse outro amigo de Sinatra. “Isso o deixava louco. Quando estava com Nancy, ele costumava levar toda a orquestra para casa, e Nancy, como boa esposa italiana, nunca reclamava — e providenciava um prato de espaguete para cada um.”

Em 1953, depois de quase dois anos de casamento, Sinatra e Ava Gardner se divorciaram. A mãe de Sinatra tentou promover a reconciliação dos dois. Ava queria, mas Frank Sinatra, não. Ele era visto com outras mulheres. Os ventos tinham mudado. Naquele período, Sinatra parece ter sofrido uma mudança: de menino cantor, de jovem ator vestido de marinheiro, tornara-se um homem. Mesmo antes de ganhar o Oscar em 1953 por sua atuação em *A um passo da eternidade*, alguns laivos de seu antigo talento começavam a aflorar — em sua gravação de “The birth of the blues”, em sua apresentação no nightclub Riviera, elogiada entusiasticamente pelos críticos de jazz; e agora que a tendência se orientava para o LP, em detrimento das curtas gravações de três minutos, o estilo de Sinatra, mais próximo do concerto, fatalmente capitalizaria essa orientação, com ou sem Oscar.

Em 1954, mais uma vez voltado inteiramente para seu trabalho, Frank Sinatra foi considerado pela revista *Metronome* “o cantor do ano”, tendo recebido também o prêmio da UPI, desbancando Eddie Fisher — que agora, em Las Vegas, depois de cantar o hino nacional, desceu do ringue, e a luta começou.

Floyd Patterson perseguiu Clay por todo o ringue no primeiro round, mas não conseguiu atingi-lo. A partir daí ele se tornou um brinquedo nas mãos de Clay. A luta terminou em nocaute técnico no 12º round. Meia hora depois, a luta estava praticamente esquecida, e todos estavam de volta às mesas de jogo ou faziam fila para comprar ingressos para o show habitual de Dean Martin-Sinatra-Bishop, no palco do The Sands. Esse show, que conta também com Sammy Davis, Jr., quando ele está em Las Vegas, consiste em umas poucas músicas e muitas interrupções, tudo muito informal, muito especial, com gracejos e trocadilhos racistas — Martin, com um drink na mão, pergunta a Bishop: “Você já viu um Jew jitsu?”; e Bishop, imitando um garçom

judeu, diz aos dois italianos que tenham cuidado “porque eu tenho a minha turma — a *Matzia*”.*

Depois do último show no The Sands, o grupo de Sinatra, que agora se compunha de umas vinte pessoas — inclusive Jilly, que viera de Nova York; Jimmy Cannon, o colunista esportivo preferido de Sinatra; Harold Gibbons, o segundo homem do poderoso sindicato dos motoristas, que poderia assumir sua direção se Hoffa fosse para a cadeia —, formou uma fila de carros e se dirigiu a outro clube. Eram três da manhã. A noite era uma criança.

Eles pararam no Sahara, ocuparam uma comprida mesa no fundo e ficaram assistindo ao show de um humorista careca e baixinho chamado Don Rickles, provavelmente o mais cáustico do país. Seu humor é tão grosseiro, de um mau gosto tão absoluto, que não ofende ninguém — é *insultuoso demais* para melindrar alguém. Tendo notado a presença de Eddie Fisher no show, Rickles tratou de ridicularizá-lo como amante, dizendo que não era de estranhar que ele tenha perdido Elizabeth Taylor; quando dois empresários da plateia confessaram ser egípcios, Rickles começou a atacá-los por causa da política do país deles em relação a Israel; e ele ainda fez insinuações nada sutis de que uma mulher que se encontrava a uma das mesas com seu marido era prostituta.

Quando o grupo de Sinatra entrou, Don Rickles não cabia em si de satisfação. Apontando para Jilly, Rickles gritou: “Como é que você se sente servindo de trator para Frankie? É isso mesmo, Jilly vai andando na frente de Frank, abrindo caminho”. Depois, fazendo um sinal com a cabeça em direção a Durocher, Rickles disse: “Levante-se, Leo, mostre a Frank como você sai de fininho”. Depois assestou as baterias contra Sinatra, não deixando

* *Jew*: em inglês, judeu. *Matzia*: trocadilho de máfia com *matzah*, pão ázimo judaico. (N. T.)

de mencionar Mia Farrow, nem que ele usava peruca, nem que Sinatra estava acabado como cantor, e quando Sinatra riu, todo mundo riu, e Rickles apontou para Bishop: “Joey Bishop fica olhando o tempo todo para Frank para saber o que é engraçado e o que não é”.

Então, depois que Rickles contou algumas piadas de judeu, Dean Martin se levantou e gritou: “Ei, você vive falando em judeus, nunca sobre italianos”, e Rickles o interrompeu: “Para que precisamos de italianos? Eles só servem para espantar as moscas de nosso peixe”.

Sinatra riu, todos riram, e Rickles seguiu nessa toada por quase uma hora até que Sinatra se levantou e disse: “Está bem, vamos, acabe com isso. Eu tenho que ir”.

“Cale a boca e senta aí!”, retrucou Rickles. “Tive que ouvir você cantar...”

“Com quem você pensa que está falando?”, perguntou Sinatra.

“Dick Haymes”, respondeu Rickles, e Sinatra riu de novo. Então Dean Martin derramou uma garrafa de uísque na própria cabeça, encharcando totalmente seu smoking, e esmurrou a mesa.

“Quem vai acreditar que aquele sujeito que mal se equilibra nas pernas é um astro?”, disse Rickles, mas Martin gritou: “Ei, eu quero fazer um discurso”.

“Cala a boca.”

“Não, Don, eu quero dizer”, insistiu Martin, “que acho você um grande artista.”

“Bem, obrigado, Dean”, disse Rickles parecendo contente.

“Mas não vá por mim”, disse Martin, caindo na cadeira. “Eu estou bêbado.”

“Vou fingir que acredito”, disse Rickles.

Lá pelas quatro da manhã, Frank Sinatra saiu com seu grupo do The Sahara, alguns com os copos de uísque na mão, bebendo enquanto andavam na calçada em direção aos carros; então, de volta ao The Sands, entraram no cassino. Ainda estava cheio de gente, as roletas a mil, os jogadores de dados gritando num canto.

Frank Sinatra, com um copo de bourbon na mão esquerda, andou em meio à multidão. Ao contrário de alguns amigos seus, estava com a roupa impecável, a gravata-borboleta no lugar certo, os sapatos imaculados. Ele parece nunca perder a dignidade, nunca baixa a guarda completamente, por mais bêbado que esteja, por pouco que tenha dormido. Ele nunca vacila ao andar, como Dean Martin, e nunca dança por entre as mesas nem sobe elas, como Sammy Davis.

Uma parte de Sinatra, esteja onde ele estiver, nunca está lá. Há sempre uma parte dele, às vezes uma pequena parte, que continua sendo *Il Padrone*. Mesmo agora, apoiando o copo na mesa de vinte e um, de frente para o crupiê, Sinatra está um pouco afastado da mesa, e não debruçado sobre ela. Ele enfiou a mão sob o paletó, pegou a carteira do bolso da calça e tirou um volumoso maço de notas, mas limpo e *bem-arrumado*. Tirou devagar uma nota de cem dólares e pôs na mesa de feltro verde. O crupiê lhe deu duas cartas. Sinatra pediu uma terceira, passou dos vinte e um, perdeu os cem dólares.

Impassível, Sinatra pôs uma segunda nota de cem dólares. Ele a perdeu. Pôs então uma terceira, e perdeu. Colocou então duas notas de cem dólares na mesa e as perdeu. Finalmente, depois de deixar a sexta nota de cem dólares na mesa e perdê-la, Sinatra afastou-se da mesa, fazendo um sinal com a cabeça para o homem, dizendo: “Ótimo crupiê”.

A multidão que se juntara à sua volta abriu espaço para ele passar. Mas uma mulher parou à sua frente e lhe estendeu um

pedaço de papel para que ele autografasse. Depois de assinar o nome, *ele* lhe disse: “Muito obrigado”.

No fundo do grande salão de jantar do The Sands havia uma mesa comprida reservada para ele. Àquela hora, o salão estava quase vazio, com pouco mais de vinte pessoas, entre elas uma mesa com quatro jovens desacompanhadas, sentadas perto de Sinatra. No outro lado, em outra mesa comprida, sete homens estavam sentados juntos, contra a parede, dois deles de óculos escuros, todos comendo calmamente, quase sem dizer palavra, apenas comendo, muito atentos ao que se passava em volta.

O grupo de Sinatra, depois de se acomodar e de tomar mais alguns drinks, pediu alguma coisa para comer. A mesa era mais ou menos do mesmo tamanho da que é reservada para Sinatra no Jilly’s, quando ele está em Nova York; e as pessoas dispostas em volta da mesa com Sinatra eram praticamente as mesmas que são vistas com Sinatra no Jilly’s, num restaurante da Califórnia, na Itália, em Nova Jersey ou onde quer que Sinatra esteja. Quando Sinatra senta-se para jantar, seus amigos de confiança estão sempre perto; e onde quer que ele esteja, e por mais elegante que seja o lugar, dá para sentir um clima de subúrbio, porque Sinatra, por mais alto que tenha chegado, continua sendo um pouco o garoto suburbano — só que ele pode levar o bairro consigo.

De certa forma, essa reunião quase familiar numa mesa reservada num espaço público é a coisa mais próxima de uma vida de família que Sinatra tem agora. Talvez, tendo tido um lar e abandonando-o depois, esse tipo de proximidade seja o máximo que ele procure ter; pode não parecer exatamente assim, porque ele fala com muito carinho de sua família, mantém estreito contato com a primeira mulher e vive insistindo para que ela não tome nenhuma decisão sem consultá-lo. Ele está sempre querendo colocar seus móveis e outras lembranças suas na casa dela ou na de sua filha Nancy, e tem relações amistosas com Ava Gardner.

Quando ele estava na Itália fazendo *O expresso Von Ryan*, os dois passaram algum tempo juntos, sendo perseguidos, aonde quer que fossem, pelos paparazzi. Correu o boato de que os paparazzi haviam feito uma vaquinha e oferecido 16 mil dólares para que ele posasse com Ava Gardner; dizem que Sinatra fez uma contraproposta de pagar 32 mil dólares para poder quebrar a perna e o braço de um paparazzo.

Embora Sinatra goste de ficar em casa sozinho, podendo pensar e ler sem interrupções, há ocasiões em que ele se vê sozinho à noite, e *não* porque o queira. Ele pode ter ligado para meia dúzia de mulheres e, por um motivo ou por outro, nenhuma estava livre. Então ele chama seu criado, George Jacobs.

“Vou jantar em casa hoje, George.”

“Quantas pessoas virão?”

“Só eu”, diz Sinatra. “Quero uma coisa leve. Não estou com muita fome.”

George Jacobs divorciou-se duas vezes, tem 36 anos e se parece com Billy Eckstine. Ele viajou o mundo inteiro com Sinatra e é muito dedicado a ele. Jacobs mora num confortável apartamento de solteiro no Sunset Boulevard, perto da Whiskey à Go Go, e é famoso na cidade por seu alegre grupo de garotas californianas, suas amigas — algumas das quais, ele admite, inicialmente o procuraram devido à sua proximidade com Frank Sinatra.

Quando Sinatra chega, Jacobs lhe serve na sala de jantar. Então Sinatra diz a Jacobs que ele pode ir para casa. Se numa dessas noites Sinatra o convidasse para ficar mais um pouco ou para jogar algumas partidas de pôquer, ele aceitaria com prazer. Mas Sinatra nunca faz isso.

Era sua segunda noite em Las Vegas, e Frank Sinatra ficou com os amigos na salão de jantar do The Sands até umas oito

horas da manhã. Ele dormiu a maior parte do dia, depois voltou de avião para Los Angeles, e na manhã seguinte estava dirigindo seu carrinho de golfe no terreno da Paramount Pictures. Ele devia terminar as duas cenas finais do filme *Assalto a um transatlântico* com a ardente loira Virna Lisi. Quando manobrava o carrinho entre os prédios do grande estúdio, avistou Steve Rossi, que, com seu parceiro de comédia Marty Allen, estava fazendo um filme com Nancy Sinatra em um estúdio ao lado.

“Ei, seu latino”, gritou ele para Rossi. “Pare de beijar Nancy.”

“Faz parte do filme, Frank”, disse Rossi, voltando-se para ele sem parar de caminhar.

“Na garagem?”

“É meu sangue latino, Frank.”

“Trate de esfriá-lo”, disse Sinatra com uma piscadela, depois dobrou a esquina e parou o carrinho diante de uma grande construção parda, dentro da qual seriam filmadas as cenas de *Assalto*.

“Onde está o diretor, aquele gordo?”, gritou Sinatra, entrando a passos largos no estúdio cheio de assistentes técnicos e atores, agrupados em torno de câmeras. O diretor, Jack Donohue, um homem corpulento que trabalhou com Sinatra durante 22 anos, tivera muita dor de cabeça com aquele filme. O roteiro foi cortado, os atores pareciam inquietos e Sinatra ficou entediado. Mas agora faltavam apenas duas cenas — uma curta, numa piscina, e uma mais longa e ardente, em que Sinatra e Virna Lisi seriam filmados numa praia artificial.

A cena da piscina, em que Sinatra e seus comparsas sequestradores não conseguem pilhar o *Queen Mary*, foi fácil e rápida. Depois de ficar com água pelos ombros por alguns minutos, Sinatra disse: “Vamos rodar a cena, pessoal — a água está fria e acabo de sair de um resfriado”.

Então as câmeras se aproximaram, Virna Lisi caiu na água perto de Sinatra, Jack Donohue gritou para os assistentes que

controlavam os ventiladores: “Vamos com essas ondas”, um outro homem deu a ordem “*Agitem a água!*”, e Sinatra começou a cantar: “Agitem no ritmo”, calando-se em seguida, momentos antes de ligarem as câmeras.

Frank Sinatra estava na praia, para a cena seguinte, fingindo contemplar as estrelas, e Virna Lisi devia se aproximar, jogar um de seus sapatos perto dele para anunciar sua presença, depois sentar-se ao seu lado, preparando-se para uma cena tórrida. Pouco antes de começar, a srta. Lisi, para ensaiar, jogou o sapato em direção a Sinatra, deitado preguiçosamente na praia. Quando ela jogou o sapato, Sinatra exclamou: “Se você acertar meu passarinho, eu vou embora”.

Virna Lisi, que não entende inglês muito bem, e com certeza nada do vocabulário particular de Sinatra, pareceu confusa, mas todos atrás da câmera riram. Ela jogou o sapato na direção dele. Ele deu um giro no ar e caiu na barriga dele.

“Bem, foi só uns oito centímetros acima”, ele disse. Mais uma vez, ela se perturbou com os risos que vinham de trás da câmera.

Então Jack Donohue fez com que eles ensaiassem as respectivas falas, e Sinatra, ainda cansado da viagem a Las Vegas, e ansioso para ver as câmeras funcionando, disse: “Vamos tentar gravar uma cena”. Donohue, embora não muito convencido de que Sinatra e Lisi soubessem direito as suas falas, disse que sim, e um assistente com a claquete falou “419, tomada 1”. Virna aproximou-se com o sapato, jogou-o em Frank, deitado na praia. O sapato caiu perto de sua coxa, a sobrancelha direita de Sinatra ergueu-se quase imperceptivelmente, mas a equipe entendeu a intenção e sorriu.

“O que as estrelas lhe dizem esta noite?”, disse a srta. Lisi, sentando-se ao lado de Sinatra na praia, como estava previsto no roteiro.

“As estrelas me dizem que sou um idiota, um idiota completo para me meter numa coisa dessas...”

“Corta”, disse Donohue. Havia sombras de microfone na areia, e Virna Lisi não estava sentada no lugar certo, junto de Sinatra.

“419, tomada 2”, disse o homem da claquete.

A srta. Lisi aproximou-se novamente, jogou o sapato na direção dele. Desta vez ele caiu mais perto de Sinatra — ele apenas expirou levemente — e ela disse: “O que as estrelas lhe dizem esta noite?”

“As estrelas dizem que sou um idiota, um idiota completo para me meter numa coisa dessas...” Nessa altura, segundo o roteiro, Sinatra deveria continuar: “...Você sabe em que estamos nos metendo? No instante exato em que pusermos o pé no convés do *Queen Mary*, estaremos marcados”, mas Sinatra, que muitas vezes improvisa as suas falas, disse: “Você sabe em que estamos nos metendo? No instante exato em que pusermos os pés no convés dessa porra de navio...”

“*Não, não*”, interrompeu Donohue balançando a cabeça. “Não acho que isso esteja certo.”

As câmeras pararam, algumas pessoas riram, e Sinatra ficou olhando como se tivesse sido interrompido sem razão.

“Não vejo por que não pode ser assim...”, principiou ele, mas Richard Conte gritou de trás da câmera: “O filme não vai poder ser exibido em Londres”.

Donohue enfiou a mão em seus finos cabelos grisalhos e, embora não estivesse de fato com raiva, falou: “Tudo ia muito bem até que alguém esqueceu a fala...”

“Sim”, disse o câmera, Billy Daniels, apontando a cabeça por trás da câmera: “A cena estava muito boa...”

“Cuidado com o que fala”, interrompeu Sinatra. Então Sinatra, que tem enorme capacidade de inventar motivos para não

regravar cenas, deu a ideia de aproveitar o filme e depois regravar a fala que fugiu ao script. A ideia foi aceita. Então as câmeras foram ligadas. Virna Lisi estava se inclinando em direção a Sinatra na areia, e ele a apertou contra si. A câmera aproximou-se para um close de seus rostos, por alguns longos segundos, mas Sinatra e Lisi não paravam de se beijar, simplesmente continuaram deitados na areia, nos braços um do outro, e então a perna de Virna Lisi levantou um pouquinho, e todos no estúdio ficaram observando em silêncio, até que Donohue disse:

“Se em algum momento vocês decidirem terminar isso, me avisem. Estamos ficando sem filme.”

Então a srta. Lisi levantou-se, ajeitou o vestido branco, penteou os cabelos loiros para trás e retocou o batom, que estava borrado. Sinatra levantou-se com um pequeno sorriso nos lábios e se dirigiu ao camarim.

Ao passar por um homem mais velho perto de uma câmera, Sinatra perguntou: “Como vai a sua Bell & Howell?”

O outro sorriu.

“Está ótima, Frank.”

“Que bom.”

No camarim, Sinatra encontrou um designer de automóveis que lhe mostrou o projeto de um novo modelo, personalizado, para substituir o Ghia de 25 mil dólares que ele vinha usando nos últimos anos. Seu secretário, Tom Conroy, também o esperava com uma sacola cheia de cartas de fãs, inclusive uma de John Lindsay, prefeito de Nova York; esperava-o ainda Bill Miller, seu pianista, que queria ensaiar algumas das músicas que eles iriam gravar no final da tarde para o mais novo álbum de Sinatra, *Moonlight Sinatra*. Embora não se importe em cometer certos exageros de interpretação no set de filmagem, é extremamente sério quando se trata de sessões de gravação; como explicou a um escritor inglês, Robin Douglas-Home: “Quando você está gravan-

do uma música, é você e ninguém mais. Se ficar ruim e houver críticas, o responsável é você — e mais ninguém. Se ficar bom, também é você. Com um filme nunca é assim; há produtores, roteiristas e centenas de homens em escritórios, e a coisa escapa de suas mãos. Na gravação de uma música, é só você...”

*But now the days are short
I'm in the autumn of the year
And now I think of my life
As vintage wine
From fine old kegs...**

A esta altura já não importa que música ele está cantando, ou quem escreveu a letra — todas são letras *dele*, sentimentos *dele*, são capítulos do romance da vida dele.

*Life is a beautiful thing
As long as I hold the string***

Quando Frank Sinatra se dirige para o estúdio, é como se dançasse pela calçada, no trajeto entre o carro e a porta de entrada; então, estalando os dedos, ei-lo diante da orquestra numa sala acolhedora, isolada, e logo ele está dominando cada homem, cada instrumento, cada onda sonora. Alguns dos músicos já o acompanham há 25 anos, envelheceram ouvindo-o cantar “You make me feel so young”.

Quando sua voz está em forma, como naquela noite, Sinatra fica arrebatado, a sala vibra, há uma excitação que se irradia

* Tradução literal: “Mas agora os dias são curtos/ O outono chegou para mim/ E então vejo minha vida/ Como um vinho envelhecido/ em bons e velhos barris...”. (N. E.)

** Tradução literal: “A vida é uma coisa bela/ Desde que eu esteja no leme”. (N. E.)

através da orquestra e se faz sentir na cabine de controle, onde uma dúzia de homens, amigos de Sinatra, acenam para ele de trás do vidro. Um desses homens é o lançador dos Los Angeles Dodgers, Don Drysdale (“Ei, D!”, grita Sinatra, “ei, *baby*”); outro é o jogador de golfe profissional Bo Wininger; há também grande número de mulheres bonitas na cabine de controle, atrás dos engenheiros de som, mulheres que sorriem para Sinatra e meneiam o corpo suavemente, no ritmo melífluo de sua música:

*Will this be moon love
Nothing but moon love
Will you be gone when the dawn
Comes stealing through...**

Quando ele termina, eles ouvem a gravação, e Nancy Sinatra, que acaba de entrar, vai ao encontro do pai em frente à orquestra, para também ouvir a gravação. Eles ouvem em silêncio, o rei e a princesa, sob os olhares de todos; quando a música termina, escutam-se aplausos na cabine de controle, Nancy sorri, seu pai estala os dedos e diz, dando um chute no ar: “*Obadabadoo!*”.

Então Sinatra chama um de seus homens. “Ei, Sarge, será que posso tomar meia xícara de café?”

Sarge Weiss, que estava ouvindo a música, se levanta devagar.

“Não tinha a intenção de acordar você, Sarge”, diz Sinatra sorrindo.

Então Weiss traz a xícara, Sinatra dá uma olhada no café, cheira-o, e diz: “Eu pensei que ele ia ser legal comigo, mas é café *mesmo...*”.

Há mais sorrisos, e então a orquestra se prepara para o número seguinte. Uma hora depois, encerra-se a gravação.

* Tradução literal: “Será esta uma noite de amor/ Somente de amor/ E você já terá ido embora/ Quando, devagar, chegar a aurora...”. (N. E.)

Os músicos guardam os instrumentos, pegam os paletós e começam a sair, dando boa-noite a Sinatra. Ele sabe o nome de cada um deles, sabe tanto sobre a vida pessoal deles, sobre a época em que eram solteiros, sobre seus divórcios, seus altos e baixos, quanto eles sabem da sua. Quando Vincent DeRosa — um italiano baixinho que toca trompa e que trabalha com Sinatra desde a época de *The Lucky Strike* “Hit Parade” no rádio — passou perto dele, Sinatra se adiantou e o reteve por um instante.

“Vincenzo”, disse Sinatra. “Como vai sua filhinha?”

“Está bem, Frank.”

“Oh, ela já não é mais uma menininha”, corrigiu-se Sinatra. “Agora já é uma moça.”

“Sim, ela está na universidade. Na USC.”

“Ótimo.”

“Acho que ela até tem talento, Frank, para cantar.”

Sinatra ficou calado por um instante, depois disse: “É, mas é bom que ela cuide primeiro dos estudos, Vincenzo”.

Vincent DeRosa concordou com a cabeça.

“Sim, Frank”, disse ele. “Bem, boa noite, Frank.”

“Boa noite, Vincenzo.”

Quando todos os músicos se foram, Sinatra saiu da sala de gravação e foi encontrar seus amigos no corredor. Ele ia sair para beber um pouco com Drysdale, Wininger e mais alguns amigos, mas antes atravessou todo o corredor para dizer boa-noite a Nancy, que pegava o casaco, e se preparava para ir para casa dirigindo o próprio carro.

Depois de beijar-lhe o rosto, Sinatra apressou-se em ir ao encontro dos amigos, na porta. Mas antes que Nancy tivesse tempo de sair do estúdio, um dos homens de Sinatra, Al Silvani, ex-empresário de boxe, a alcançou.

“Já está pronta para sair, Nancy?”

“Oh, muito obrigada, Al”, disse ela. “Mas está tudo bem.”

“Ordens do Papa”, disse Silvani, levantando as mãos, as palmas bem à mostra.

Nancy apontou para dois amigos dela que iam acompanhá-la até em casa, Silvani os reconheceu, e só então se decidiu a ir embora.

O resto do mês foi ensolarado e refrescante. A gravação ficou ótima, as filmagens tinham terminado, os programas de TV tinham ficado para trás, e agora Sinatra estava em seu Ghia, a caminho do escritório, para coordenar os próximos projetos. Tinha um encontro no The Sands, um novo filme de espionagem chamado *O serviço secreto em ação*, que seria rodado na Inglaterra, e mais dois álbuns a serem gravados nos meses seguintes. E dentro de uma semana ele completaria cinquenta anos...

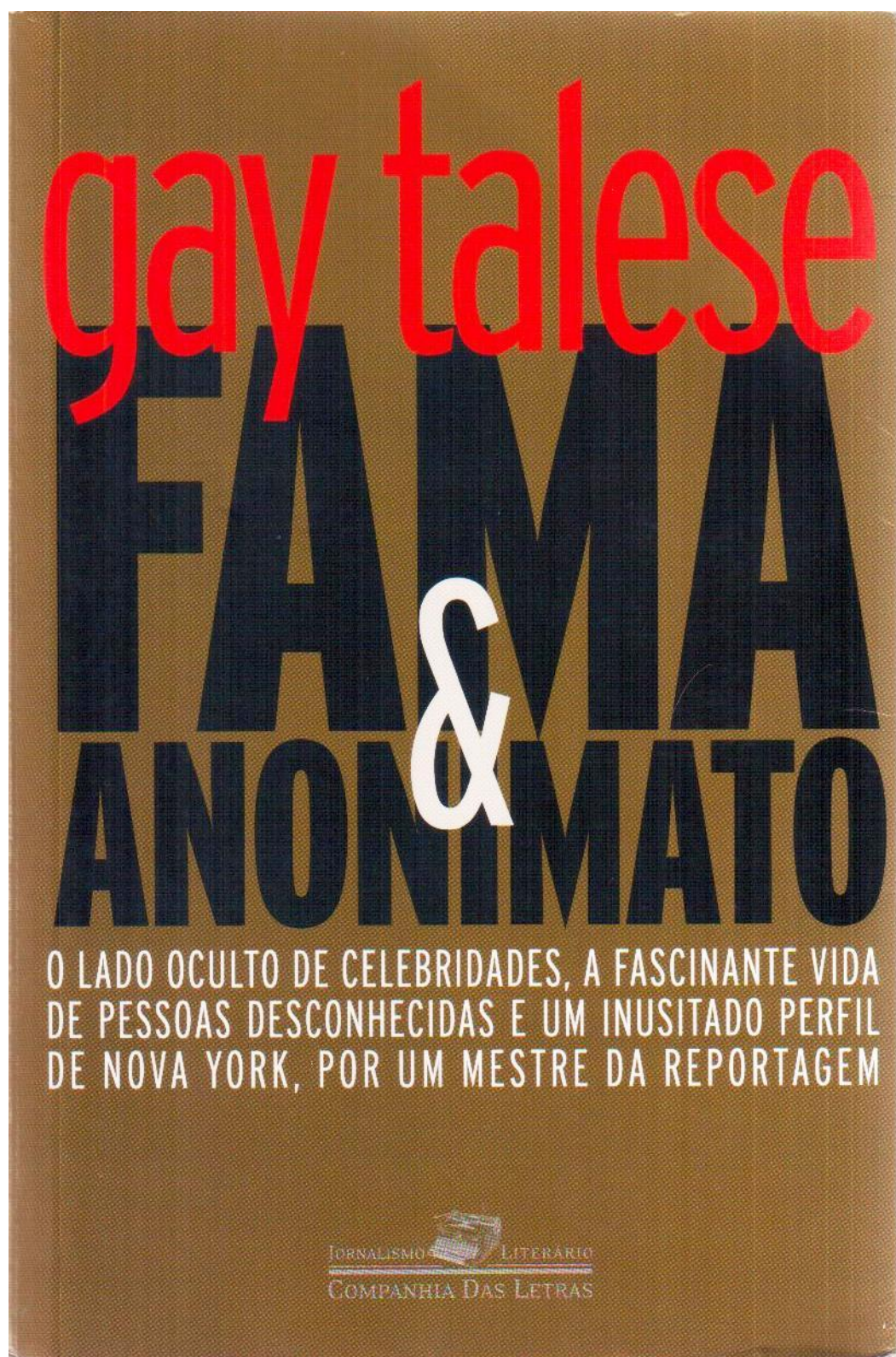
*Life is a beautiful thing
As long as I hold the string
I'd be a silly so-and-so
If I should ever let go...**

Frank Sinatra parou o carro. O sinal estava vermelho. Os pedestres foram passando rapidamente na frente de seu para-brisa, mas como sempre acontece, um dos passantes não foi embora. Era uma moça de uns vinte anos. Ela ficou parada no meio-fio, olhando para ele. Sinatra a via pelo canto do olho esquerdo, e sabia, pois isso acontece quase todo dia, que ela estava pensando “É parecido com ele, mas será que é ele?”.

Pouco antes de o sinal abrir, Sinatra voltou-se para ela, olhou-a diretamente nos olhos, esperando pela reação que fatalmente viria. Veio, e ele sorriu. Ela sorriu, e ele se foi.

* Tradução literal: “A vida é uma coisa bela/ Desde que eu esteja no leme/ E eu seria um pobre tonto/ Se a deixasse passar em branco”. (N. E.)

Anexo D



GAY

A reportagem
clássica que revelou
a intimidade do jornal
mais importante
do mundo

O Reino e o Poder

JORNALISMO LITERÁRIO
COMPANHIA DAS LETRAS

Gay Entre restaurantes

Talese de Nova

York e a Itália paterna, uma

decisão por pênaltis e **vida**

a questão racial nos **de**

Estados Unidos, **escritor**

um mestre do jornalismo

literário escreve sobre seu

ofício

JORNALISMO LITERÁRIO
COMPANHIA DAS LETRAS