



Victor Braga Calcagno

**Jornalismo, a profissão impossível: Ensaio
e reportagem em Janet Malcolm**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Abril de 2022



VICTOR BRAGA CALCAGNO

**Jornalismo, a profissão impossível: Ensaio
e reportagem em Janet Malcolm**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Pires de Oliveira Junior

UFRJ

Rio de Janeiro, 18 de abril de 2022.

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Victor Braga Calcagno

Graduou-se em Comunicação Social – Jornalismo pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) em 2017. Atua na imprensa como repórter, onde já passou por publicações como “O Globo”, “Época” e “Carta Capital”. Tem textos e ensaios sobre literatura publicados em “serrote”, “Quatro Cinco Um” e “piauí”.

Ficha Catalográfica

Calcagno, Victor Braga

Jornalismo, a profissão impossível : ensaio e reportagem em Janet Malcolm / Victor Braga Calcagno ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2022.

155 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Janet Malcolm. 3. Ensaio. 4. Jornalismo narrativo. 5. Reportagem. 6. Não ficção. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

À Vera Follain, pela paciência, pelos comentários valiosos, pela boa vontade e pela orientação enriquecedora desde antes do ingresso no programa.

Aos amigos que o Rio proporcionou desde o início e que se fazem presentes até hoje.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 01.

Resumo

Calcagno, Victor Braga; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **Jornalismo, a profissão impossível: Ensaio e reportagem em Janet Malcolm**. Rio de Janeiro, 2022. 155p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Foram muitas as vezes em que o jornalismo se aliou à literatura para a produção de reportagens, mas menos célebres aquelas em que, para isso, a linguagem dos jornais e revistas foi além do empréstimo de características da ficção. Nesse sentido, o espaço que a obra da repórter americana Janet Malcolm (1934-2021) ocupa pode ser visto como um entrelugar que une o ritmo do chamado jornalismo narrativo ao comentário, à análise e à reflexão. A investigação que seus relatos proporcionam tem por interesse não só a resolução do caso, mas sobretudo a inspeção constante da própria linguagem jornalística, o lugar da repórter na apuração dos fatos e as contradições do texto de não ficção. Essas características propõem uma aproximação da obra de Malcolm com o gênero do ensaio, relação que se evidencia no prolongamento de trechos em que a autora suspende a toada do relato para emitir as próprias ideias sobre o que encontra pelo caminho. Com o objetivo de aferir os modos pelos quais a jornalista insere e trabalha essas análises no texto, além do efeito que elas produzem na peça que escreve, esta dissertação aproxima Malcolm do ensaísmo e sugere a junção dos dois elementos para considerar uma reportagem marcada pelo pensamento em movimentação constante. Para isso, não só leituras célebres sobre teoria do ensaio serão consideradas, como também terá lugar o ímpeto próprio da autora com os temas da verdade e da franqueza, desencadeadores da metalinguagem em suas matérias.

Palavras-chave

Janet Malcolm; Ensaio; Jornalismo narrativo; Reportagem; Não ficção.

Abstract

Calcagno, Victor Braga; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **Journalism, the impossible profession: essayism and reporting in Janet Malcolm**. Rio de Janeiro, 2022. 155p. Master's Thesis – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

There are many occasions in which journalism has allied itself with literature in the production of feature story reporting. Less celebrated, however, are times that, in order to accomplish that goal, the language of newspapers and magazines went beyond simply borrowing elements from fiction writing. The place occupied by the work of Janet Malcolm (1934-2021) can be seen as a space in-between the two languages that unites the rhythm from the so-called narrative journalism text with commentary, analysis and reflection. The investigation featured in her pieces focus not only on the resolution of the narrative problems, but mainly on the constant inspection of journalistic language, the reporter's approach to gathering information, as well as the contradictions in writing nonfiction texts. These aspects can approximate Malcolm's work with the essay genre, a bond that shows itself in passages where the author stops the narrative progression to display her own ideas on the story. In order to scrutinize the ways in which Malcolm introduces and works with this type of analysis, as well as the effect that they have in her pieces, this thesis connects Malcolm and essayism to propose a kind of feature story writing that is defined by its display of the ever-changing thought process of the writer in the creation of the text. In order to develop this approximation, not only the most famous theories of the essay are taken into consideration, but also the writer's will to address the themes of truth, sincerity and metalanguage in her pieces of journalism.

Keywords

Janet Malcolm; Essayism; Narrative journalism; Feature reporting; Nonfiction.

Sumário

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1. Malcolm entre mostrar e contar | |
| 1.1 A maldade pede passagem | 19 |
| 1.2 <i>Show e tell</i> na escrita da reportagem | 33 |
| 2. O ensaio e seus temas | |
| 2.1 O que quer o ensaio? | 40 |
| 2.2 O ensaio como constelação e a fórmula de César Aira | 46 |
| 2.3 Malcolm e ensaísmo: modos de funcionamento | 52 |
| 3. Reportagem e ensaio em três dimensões de Malcolm | |
| 3.1 As entranhas da primeira pessoa | 62 |
| 3.2 Metalinguagem ou O jornalismo sem defesas | 78 |
| 3.3 A verdade agravada | 93 |
| 4. Limites | |
| 4.1 Procura-se Janet Malcolm | 110 |
| 4.2 Jornalismo vs. ensaio e o lugar da crônica | 112 |
| 4.3 Jornalismo narrativo, uma camada abaixo | 118 |
| 4.4 Narrativa, tempo e veracidade | 125 |
| 4.5 Para o que seria uma reportagem crítica | 135 |
| CONCLUSÃO | 143 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 148 |

INTRODUÇÃO

Em quase todas as ocasiões que o nome de Janet Malcolm (1934-2021) é evocado em textos, recapitulações bibliográficas, palestras e cursos de jornalismo, segue-se uma reprodução de sua frase mais famosa repetida à exaustão, fórmula que, como indica a própria autora, foi da provocação contumaz ao truísmo no correr dos anos: “Qualquer jornalista que não seja demasiado obtuso ou cheio de si para perceber o que está acontecendo sabe que o que ele faz é moralmente indefensável.” A abertura de *O jornalista e o assassino*, embora desgastada após tantas reproduções, não é repetida com frequência à toa, uma vez que reúne num só lugar diversos aspectos representativos da carreira da repórter nascida na então Tchecoslováquia e radicada nos Estados Unidos. Em uma única frase estão representados o posicionamento crítico à profissão, a provocação maliciosa do tema, a reflexão potente, a exposição sem rodeios do que pensa e a aceitação de contradições inerentes à não ficção. Não por acaso, a frase continua a incomodar e ser vista como símbolo de arrogância e hipocrisia, dividindo jornalistas e leitores.

Ainda como reportagem, as reações imediatas a *O jornalista e o assassino*, texto publicado em 1989 na *The New Yorker* e que se tornaria livro no ano seguinte, atestam a desarrumação provocada definitivamente por Malcolm ainda hoje. O tradicional *The New York Times* (1989) considerou por bem lançar um editorial contra a interpretação da jornalista para o intrincado caso de Jeffrey MacDonald e Joe

McGinniss, ocasião em que classificou as asserções de Malcolm como típicas de uma repórter privilegiada e fora da realidade frenética das redações, alguém que podia “se retirar por meses em quatinhos” e “pelejar para transmutar detalhes bagunçados em arte”¹. Acompanhado por outras publicações que reagiram ao “ataque”, o jornal concluiu que a crítica da repórter merecia uma resposta firme do jornalismo tradicional, o que veio em diversos textos na imprensa americana que defenderam a profissão contra a supostamente maldosa afirmação de Malcolm, como elenca Elizabeth Fakazis. A situação consolidou a fama contraditória que a repórter já angariara com seu livro anterior, *Nos arquivos de Freud*, após ser processada pelo personagem principal, que acusara a autora de inventar frases jamais ditas por ele.

Avessa a entrevistas, numa das raras ocasiões em que concedeu uma delas, à *Paris Review* em 2011, Malcolm reuniu essas contradições em um rótulo que, afirmava, definia sua carreira: “uma espécie de mulher caída do jornalismo.” Na condição de *persona non grata* da profissão que escolheu, as críticas feitas ao seu modo de enxergar a linguagem jornalística tinham como foco um aspecto específico em suas reportagens – a capacidade de comentar. A provocação inicial de *O jornalista e o assassino* não era ácida apenas por cutucar os problemas na relação entre entrevistador e entrevistado, mas também porque Malcolm se sentia capaz de transcender o relato do caso apurado para fazer suas próprias asserções. Ao invés da reportagem tradicional, ou mesmo da reportagem incrementada do chamado jornalismo narrativo, entrava em jogo de tempos em tempos no seu texto, sem nenhum escrúpulo, uma análise da própria narrativa, do lugar da repórter e da linguagem utilizada.

Dizer que as reportagens de Malcolm carregam uma atitude arrogante e hipócrita, no mesmo sentido da infame afirmação de *O jornalista e o assassino*, é uma discussão que continua a permear seu trabalho e mover opiniões contrárias com força de disputa. Mais proveitoso e seguindo a investigação proposta pela autora, no entanto, é observar que esses textos têm no cerne uma postura crítica que preza pelo incômodo dos limites do jornalismo, estratégia que não raramente colocou a repórter no centro de discussões éticas. Com treze livros publicados em vida, onze deles divididos entre

¹ Esse e todos os demais trechos citados nesta dissertação cujos originais estão em outro idioma ganharam traduções minhas.

livros-reportagem e coletâneas de textos escritos principalmente para *New Yorker* e *New York Review of Books*, o que Malcolm mais fez desde o início da tardia carreira de repórter, já acima dos 40 anos, foi pôr à prova esses mesmos limites do jornalismo. Em seus trabalhos de maior repercussão, a jornalista nunca se interessa apenas pelo que conta, pelo desenrolar dos fatos, as cenas que presencia, as descobertas que faz em sua apuração ou os sucessos de seus personagens, mas também e principalmente pelo método narrativo que utiliza e seus problemas. São essas complicações em primeiro lugar, aquilo que escapa da apuração e não se assenta no texto, que exigem uma exploração crítica, metalinguística e implacável do jornalismo. Assim como atesta a infame frase de abertura em *O jornalista e o assassino*.

Tomar esse tipo de investigação crítica como objetivo perene e por vezes implícito na obra é, ao mesmo tempo, atitude incomum e arriscada no âmbito do jornalismo. Não por acaso, as reportagens de Malcolm foram recebidas quase sempre, desde sua estreia no gênero, com destaque a ambas características e alguma desconfiança. Das entrevistas que constituem “The one-way mirror”, sua primeira experiência como repórter, aos imbrólios judiciais de *Anatomia de um julgamento*, seu último livro-reportagem, o interesse não só por reportar, mas comentar, dão o tom de uma curiosidade e reflexão constantes, posturas a que a reportagem tradicional não está acostumada.

Na contramão de preceitos ortodoxos da linguagem jornalística em sua forma mais corriqueira, a tarefa de informar com a maior exatidão e objetividade possível é relativizada em prol de considerações, opiniões, pequenas análises, comparações, proposições, perguntas e outras atitudes que atestam o pensamento crítico da autora. São nessas ocasiões, variadas em tamanho e ocorrência, que a repórter tem a oportunidade de pôr todos os elementos da reportagem sobre a mesa, examiná-los de diferentes distâncias e desenvolver percursos próprios de raciocínio. Como no início de *O jornalista e o assassino*, essas análises não raramente questionam a própria repórter e transformam o texto em uma espécie de espelho – ou consultório psicanalítico –, no qual a trama que dá sustentação à matéria nunca é só uma trama, mas uma fonte de questionamentos internos, agindo em todas as direções da escrita.

É nesse sentido que esta dissertação tomou como tarefa a análise detalhada da exploração crítica realizada por Malcolm no seu modo de encarar e fazer jornalismo. Identificar as formas em que essa reflexão acontece e de que maneira a experiência do texto jornalístico é transformada por ela foram os dois preceitos que fundamentaram o trabalho, sobretudo quando se verifica que a autora sempre desenvolveu suas reflexões no âmbito das próprias reportagens, e não em textos teóricos ou fora da imprensa. Em outras palavras, os elementos da investigação promovida pela repórter não usaram linguagem diferente da jornalística e, pelo contrário, encontraram na produção das reportagens o lugar ideal para uma crítica vinda de dentro, utilizando as mesmas ferramentas e se deparando com os mesmos problemas vistos no cotidiano das redações. Assim, a atitude desconstrutora, que não raramente permite uma espécie de “abordagem ampliada” de seus temas, constitui o próprio motor desses textos que, antes de tudo, são amostras de bom jornalismo – com exemplar apuração, entrevistas e organização das informações num todo que preza pela clareza.

Como base para essa exploração de seu trabalho, os temas, entrevistas, descrições, ritmo narrativo, cenas e demais elementos que compõem a base desses textos foram considerados com cuidado. Sobretudo, no entanto, interessam os diversos trechos em que, como na abertura de *O jornalista e o assassino*, a intenção da repórter é esticar os limites da linguagem e propor reflexões que transcendem o caso narrado. Esses raciocínios, embora pulverizados por quase toda a sua obra, aparecem com mais força em núcleos de meditação específicos e bem delineados, onde a voz da repórter é percebida com mais facilidade e os questionamentos acerca do texto ganham altitudes renovadas. Para maior coesão e aproveitamento, essas ocasiões foram destacadas aqui em livros e textos nos quais parecem ter mais protagonismo, como *A mulher caída*, *41 Inícios falsos*, *The crime of Sheila McGough* e o próprio *O jornalista e o assassino*. Nesses trechos, a interrupção do enredo em prol da digressão atesta, nas palavras de David Remnick por ocasião do falecimento da repórter em 2021, uma “mente rara e totalmente livre trabalhando”.

Criança judia refugiada com a família nos EUA após o cerco de seu país na Europa, Malcolm fez um percurso curvo até se estabelecer como repórter e se tornar uma “dama caída do jornalismo”. Se ela já estava presente na imprensa desde a década

de 1950 com resenhas e comentários culturais para a *The New Republic*, foi só em 1978 que, na *New Yorker*, teve a oportunidade de fazer sua primeira reportagem, em que acompanhou um psicanalista na introdução de uma terapia familiar inovadora – até então, na mesma publicação, cuidou dos chamados “assuntos femininos” em matérias sobre temas domésticos e livros infantis. A psicanálise seria um dos pilares de sua obra junto do interesse por intrincados casos judiciais e uma ávida curiosidade pela vida de artistas e escritores – as três áreas sempre exploradas por meio de profundo mergulho em arquivos. Na reportagem inaugural já apareciam várias de suas características básicas como escritora, como as longas citações, a falta de cerimônia durante as entrevistas e a composição de cenas detalhadas.

Ainda que esses fatores já estivessem presentes nas bases do Novo Jornalismo desde a década de 1960, Malcolm não costuma aparecer em nenhuma coletânea do gênero (ou do chamado jornalismo narrativo) não apenas porque surgiu mais tardiamente, mas sobretudo devido à forma bastante particular que sua reportagem assumiu nos anos seguintes à estreia. Malcolm não foi a primeira nem a última repórter a adotar esse tipo de procedimento, mas talvez tenha sido aquela que o fez com mais constância, método e repercussão. É nesse sentido que esta dissertação considerou oportuna a investigação de sua carreira, sem desconsiderar, no entanto, a existência de outros repórteres importantes para a discussão.

O que diz Malcolm nesses interlúdios reflexivos? Como organiza seu pensamento em relação ao texto? Qual roteiro seu raciocínio segue ao considerar os elementos da reportagem? Como se apresentam os problemas entre não ficção e verdade nesse jogo? Como o jornalismo se analisa enquanto é feito em suas reportagens? Essas perguntas, na medida em que se desdobram em outras tantas e têm por base a mesma mente livre trabalhando, parecem apontar para uma moldura comum: o ensaio. Embora os textos de Malcolm não sejam ensaios, mas sobretudo reportagens, elementos do ensaísmo aparentam ter protagonismo quando a autora se interessa pelo pensamento crítico imiscuído ao texto jornalístico. Ainda que a definição de ensaio seja uma questão recorrente desde sua inauguração por Michel de Montaigne no século XVI, o gênero (ou “não gênero”, como gostam alguns) é caracterizado pelo percurso sinuoso, reflexivo, caleidoscópico e íntimo por um tema analisado sem pompa ou

academicismos exacerbados. Antes, está em jogo uma aproximação em ronda, um tateamento vagaroso e um exame em diferentes alturas, todas abordagens que prezam pela liberdade de pensamento num texto dado às idas e vindas.

A relação atinge grau ainda maior quando a própria relação da repórter com a peça-chave do texto jornalístico – a verdade – também demonstra contornos ensaísticos. Famoso por nunca pretender respostas definitivas, o ensaio aparece como inspiração na medida em que diversos problemas encontrados na apuração são analisados por Malcolm sob o prisma da dúvida e da incerteza. Normalmente afastada com todas as forças por jornalistas preocupados em honrar a veracidade de suas matérias, essa mesma incerteza, no entanto, é recebida com curiosidade e prazer por Malcolm. Em outras palavras, a repórter prefere uma postura que considera o erro e o engano como possíveis companheiros de viagem o tempo todo, o que é visto com mais clareza no posfácio de *A mulher calada*, quando faz a anatomia de uma falha em sua apuração. Ao considerar ilegível uma única palavra num documento biográfico sobre os protagonistas do relato, Malcolm faz deduções erradas e monta imagem mesquinha de um dos personagens. A situação, quando descoberta, é perfeita para analisar a traiçoeira tarefa do repórter ou biógrafo em sua constante peleja com a realidade – discussão que ocupa todo o posfácio, ao invés de uma simples correção no texto original, como seria praxe.

Aproximar jornalismo e ensaio, pensando em suas interlocuções possíveis a partir de Malcolm e explorando o desdobramento que o raciocínio crítico pode ter nas reportagens da autora, é o objetivo desta dissertação. A tarefa, à primeira vista, parece incongruente pela própria natureza dos gêneros – se o ensaio preza pela dúvida e a falta de respostas definitivas, o jornalismo tradicional tem em seus pilares o exato oposto. É justamente pelo estranho entrelugar que Malcolm ocupa entre os repórteres, no entanto, que essa união parece possível. Se, de um lado, estão as teorias do ensaio e, do outro, as formas pelas quais o jornalismo se enamorou da literatura no correr das décadas, a junção de ambas as pontas – sem grandes exemplos na bibliografia teórica – é tarefa que exige uma aproximação cuidadosa, mirando as combinações possíveis, não as definições exatas. Nesse sentido, a pesquisa também se apoia numa abordagem que tem inspiração ensaística, uma vez que a relação entre ensaio e jornalismo que a anima

é feita aos poucos, hipoteticamente, em círculos e sem pretender uma ligação que afaste todas as dúvidas. É só nessa toada às apalpadelas, aliás, que essa investigação parece possível.

Sobretudo, Malcolm sempre tratou seus temas, personagens e modos de escrita sem demonstrar pena, uma atitude marcada pela implacabilidade e a falta de escrúpulos. Essa franqueza, jamais gratuita, passa pela vontade de tratar o texto como elemento em constante disputa, espaço em que uma série de atores se oferecem à análise e à perscrutação íntima. Talvez esse elemento se encontre com mais força na figura da própria repórter com suas opiniões e incertezas, onde o mergulho nas contradições do caso narrado se atualiza e ganha profundidade.

No **capítulo 1**, essa falta de escrúpulos com tudo e todos, responsável em grande parte por seu reconhecimento, é por onde se penetra no universo da autora, seguido de um roteiro biográfico que não pretende funcionar sozinho, mas sempre em relação à sua atitude crítica. No percurso de Malcolm desde as primeiras resenhas para a *New Republic* na década de 50, até escrever sobre “assuntos femininos” para a *New Yorker* na década seguinte e finalmente estrear como repórter nos anos 1970, está delineado o caminho inaugural que levaria a textos que nunca se furtavam ao confronto, nem demonstravam culpa. Não demorou muito até que a própria Malcolm se tornasse alvo de processos judiciais movidos por fontes descontentes com as reportagens e fosse tratada como pária entre colegas de profissão.

É por essa franqueza inquiridora que Malcolm se mostra, à primeira vista, diferente da tradição mais clássica do jornalismo narrativo americano, principalmente na sua forma mais famosa, o Novo Jornalismo. Alardeada como inovação na reportagem a partir da década de 1960, o estilo empregava técnicas da ficção no relato jornalístico, imbuindo com cenas, diálogos e descrições o texto considerado insosso de jornais e revistas. Nas palavras de Tom Wolfe, que cunhou o termo e foi seu maior propagandista, o objetivo era fazer com que uma reportagem pudesse ser “lida como um romance”. O ritmo do texto, nesse sentido, deveria privilegiar um forte mostrar (“show”) de cenas e pessoas, em contraposição ao falar ou contar simples e direto (“tell”). A famosa fórmula “show, don’t tell”, que ainda hoje guia cursos de escrita criativa, passava então a ser aplicada à reportagem com recorrência, de modo que a ideia balizasse exemplos de jornalismo narrativo deste então.

Tal como afirma Philip Lopate, por mais que o “show” costume ser louvado em detrimento do “tell”, o ensaio – sobretudo o ensaio pessoal, que Malcolm parece reverberar com mais força em algumas ocasiões – tem seu grande trunfo na capacidade de comentar. No balanço equilibrado entre cenas de um relato e sua análise constante por um narrador inteligente, perspicaz e ávido por novas ideias, o ensaio caminha na busca de interpretações possíveis para o tema escolhido pelo autor. O mesmo capítulo mostrará, dessa forma, qual a relação entre os dois conceitos expressos no chavão “show, don’t tell” a partir dos diferentes elementos do Novo Jornalismo em contraposição ao jornalismo narrativo de Malcolm.

A diferença, como antecipado, está sobretudo na atitude reflexiva que em Malcolm se liga ao ensaísmo. No **capítulo 2**, segue-se uma teorização do gênero a partir de ensaios célebres que tomaram essa missão como ponto de partida. Se após quase cinco séculos desde Montaigne ainda não se produziu um livro canônico sobre o assunto, cujas melhores teorizações estão pulverizadas em textos tão variados quanto a própria natureza ensaística, é porque a qualidade escorregadia do ensaísmo está em toda a extensão do gênero. São destacadas, assim, as qualidades que se aproximam da exploração feita por Malcolm em sua obra, vistas na capacidade que o ensaio tem de prezar pela “categoria crítica do nosso espírito”, como aponta Max Bense, e a abordagem “sem muita fome” dos temas escolhidos, segundo César Aira.

É por encarar o ensaio não apenas como gênero textual, mas como método de raciocínio, como diz Theodor W. Adorno, que Malcolm apresenta uma forma pensante de fazer jornalismo. A curiosidade se alia então ao pensamento crítico para proporcionar a experimentação constante que transborda no ensaísmo. Examinar, de onde inclusive deriva etimologicamente o ensaio, como explica Jean Starobinski, deve ser a atitude que move a investigação de diferentes argumentos pesados ao mesmo tempo. De acordo com Aira, é essa junção que privilegia o raciocínio enquanto constelação e que no ensaio se atualiza de maneira singular, sobretudo pela união de dois temas. Em Malcolm, por sua vez, o par de assuntos parece juntar sempre a história da reportagem com algum contraponto crítico, esteja ele no caráter pessoal ou metalinguístico do texto, por exemplo.

Por último, no mesmo capítulo, procura-se analisar os “modos de usar” que Malcolm faz do ensaísmo na reportagem. Em outras palavras, examina-se, já com trechos pinçados da obra, a maneira pela qual a autora interrompe a apuração e insere seus interlúdios reflexivos, bem como o efeito que essas digressões causam nos relatos. Nesse sentido, procura-se delimitar os primeiros contornos que a relação com o ensaio assume no texto, de que maneira esses núcleos de meditação refletem os conceitos previamente explorados e como Malcolm os atualiza de acordo com uma linguagem jornalística própria, em que têm espaço suas idiossincrasias e modos de relatar.

Ao dividir as reflexões de Malcolm em três principais áreas, o **capítulo 3** buscará analisar mais detalhadamente as dimensões que o ensaio assume na reportagem da autora, dessa vez a partir de recortes específicos. Pela exploração do lugar assumido pela primeira pessoa, pela metalinguagem em sua relação com a crítica e pelos usos da verdade numa obra que tem um de seus pilares no privilégio da dúvida, o objetivo é dar contornos mais específicos da reflexão no texto. Nesse segmento, a análise, que parte sempre da inquirição própria do ensaio, não raramente extrapola as ideias descritas por Malcolm para encontrar respaldo em demais autores sobre esses três assuntos, sempre em conversa com a repórter.

Embora a primeira pessoa, a metalinguagem e a verdade não sejam os únicos temas que florescem na obra, são eles que, na medida do que interessa a esta investigação, aparentam ter recorrências mais oportunas em trechos da autora. São neles, também, que a repórter parece mais à vontade para raciocinar e fazer apontamentos que indicam a direção de um pensamento ensaístico. As três áreas não costumam estar separadas em diferentes porções específicas, como se formassem núcleos independentes, mas imiscuem-se sem cerimônia no mesmo espaço. A reflexão em Malcolm, assim, é quase sempre multifacetada, e falar de metalinguagem é também falar de si mesma e dos problemas que isso causa à “verdade” do texto.

Caberá à investigação sobre a narração em primeira pessoa, assim, interrogar os modos que a repórter se coloca no texto em consonância com a atitude crítica, se diferenciando das técnicas mais tradicionais do jornalismo narrativo e produzindo uma reportagem que, antes de tudo, se apresenta como um roteiro próprio de apuração. A história, dessa forma, só é contada a partir da movimentação da própria repórter na

busca do tema, e não pelos personagens comuns à ação deste. A esse posicionamento se corresponde imediatamente a metalinguagem, na medida em que falar sobre si mesma quase sempre é falar sobre atitudes com que se deparam repórteres o tempo todo, os problemas de apuração que têm de resolver, os impasses éticos que encontram e as soluções que endereçam aos mesmos imbróglios. Encadeado a isso, por sua vez, a relação conflituosa com a verdade é caminho natural da análise, o que será feito com a ajuda de textos mais amplos sobre o tema, como os de Hannah Arendt.

Cabe ainda dizer que esta dissertação não pretende ser apenas um exame da obra de Malcolm em escala diminuta e isolada no tempo percorrido pela autora, mas também possibilitar a reflexão do lugar que a sua reportagem assume quando se pensa no jornalismo praticado hoje em dia. É especialmente pela vontade de experimentação com a forma que a repórter pode distender os limites do formato e ser considerada uma pista para melhor compreender diversas questões específicas da área. É isso que se verá no **capítulo 4**, onde, dentre outros questionamentos, propõe-se pensar o jornalismo narrativo não exatamente por suas definições históricas, mas por seu apreço à experimentação, o que se vê em Malcolm e outros repórteres contemporâneos.

Nessa linha, ganha espaço a intimidade desses textos e a relação que crônica e ensaio têm a partir daí, ligação que passa pelo *familiar essay* e encontra reverberação nas páginas de jornal. Se ambos os gêneros têm algo em comum, isso acontece em grande parte pela força íntima dos estilos, capazes de trazer o leitor para uma conversa franca, de igual para igual, em que um percurso é percorrido sem pressa ou intentos monumentais. Também entra em jogo o lugar do adjetivo “narrativo” quando se fala em jornalismo, relação que, em Malcolm, assume formatos potentes na ideia de temporalidade e veracidade da narrativa. Em idas e vindas temporais que acompanham mais o raciocínio da autora que o acontecimento cronológico dos fatos, Malcolm privilegia a reflexão e dá o tom da análise. Já ao prezar pela incerteza do conceito de veracidade, tão caro ao jornalismo, ela transforma suas reportagens em lugares de dúvida constante, onde o leitor por vezes é convidado a desconfiar junto da autora. Cabe ainda retomar a obra de Malcolm em uma época de crise midiática, na qual o descrédito da imprensa vem junto dos galopantes usos criminosos da tecnologia, o que

permite refletir sobre problemas fundamentais do discurso jornalístico na relação com a verdade em primeiro lugar.

Encerrando o trabalho, é oportuno relacionar a outros autores o tipo de jornalismo que Malcolm faz, em uma perspectiva maior de reportagens que prezam pela metalinguagem e crítica. Se o estilo de Malcolm não é exatamente reproduzível, nem deve ser encarado assim por repórteres que desejam experimentar com o jornalismo narrativo, é porque cada uma dessas abordagens traz uma forma particular de lidar com a não ficção do jornalismo.

Desnecessário dizer que, ao contrário do que a frase de *O jornalista e o assassino* parece apontar, a intenção de Malcolm passa longe de desacreditar a linguagem jornalística, mas deseja mergulhar em seus problemas pela via da experimentação. Como esta dissertação propõe, isso acontece no melhor estilo que a tornou célebre: sem escrúpulos, sempre implacável e se sujando o tempo todo. Isso, claro, sem jamais esconder a própria culpa nesse processo e, antes, preferir se entregar por inteiro a todas as contradições que encontra no caminho.

1. Malcolm entre mostrar e contar

1.1 A maldade pede passagem

Em um de seus perfis mais conhecidos, a jornalista americana Janet Malcolm (1934-2021) tem num diálogo com seu perfilado um momento exato de oportunismo, argúcia e incomplicência – espécie de flagrante imperdoável percebido por uma repórter atenta aos mínimos deslizes. Na conversa descrita em “Profundidade de campo”, o fotógrafo alemão Thomas Struth, conhecido por suas imagens de gigantescos complexos industriais e então no auge da fama, tenta fazer uma relação entre o também fotógrafo Eugène Atget e Marcel Proust. Malcolm não entende a natureza da ligação e expõe a dúvida diretamente: “Não entendo. O que Atget tem a ver com Proust?” Recebe como resposta do artista a afirmação de que ambos teriam um mesmo “pano de fundo” e um “período de tempo similar” que se refletiriam no “teatro” de suas obras. “Você leu Proust quando estava estudando com os Becher?”, pergunta então Malcolm. “Não, não. Eu não li”, confessa Struth. “Você leu Proust depois?”, insiste ainda a repórter. “Não”, diz por fim o fotógrafo. “Então, qual o sentido para você de conectar Atget com Proust?” Struth riu. ‘Talvez seja um mau exemplo’, disse ele. ‘É um exemplo terrível’, eu disse. Nós dois rimos.” O momento decisivo captado pela repórter e o lugar dele na prática jornalística é então analisado por Malcolm ao fim da cena:

Quando estávamos saindo do café, Struth disse: “Eu me sinto mal em relação a Proust e Atget”. Struth é um entrevistado sofisticado e experiente. Ele reconheceu no momento Proust-Atget um equivalente jornalístico de um dos “momentos

decisivos”, quando o que o fotógrafo vê no visor salta para fora e diz “isto vai ser uma fotografia”. Eu emiti ruídos reconfortantes, mas sabia, e ele sabia, que a minha foto já estava a caminho da câmara escura do oportunismo jornalístico (MALCOLM, 2016, n/ p.).

A falta de complacência e as entranhas da câmara escura do oportunismo jornalístico, postas a funcionar e expostas no perfil de Struth, são aspectos que reverberam com força na obra de Malcolm e marcam toda sua carreira. O misto de admiração e temor provocado pela perspicácia de quem observa e analisa ao mesmo tempo, sem a camaradagem que uma entrevista e sua ética profissional podem sugerir, contribuíram para formar a imagem fixa de uma repórter sem escrúpulos, assertiva e por vezes cruel com seus objetos. Publicado em 2011, o perfil de Struth era mais uma amostra da malícia que já fazia a fama de Malcolm desde a publicação de suas primeiras reportagens na década de 70, o que se estendeu para figuras mais complexas – e destrinchadas sem dó – nos livros-reportagem dos anos seguintes. Em todos esses textos, sobressaía-se uma repórter que não exatamente procurava se bater com seus personagens, provocar situações constrangedoras ou forçá-los a cometer erros, numa espécie de busca pelos deslizos. Antes, Malcolm parecia atenta o suficiente para compreender o jogo de interesses entre si mesma e seus entrevistados, expondo-o com franqueza e argúcia que costumava não perdoar nenhuma das partes. Se Struth se exibia com afetação e alguma arrogância que se justificava no desejo de ver alguém escrevendo sobre sua obra e o acompanhando durante sessões fotográficas, nada mais justo que apresentar as diversas facetas desse personagem no texto. Indicar o oportunismo que ela mesma colocava em prática, por sua vez, é a maneira que Malcolm encontra de deixar o jogo às claras para os dois lados e, de certa forma, assumir sua dose de culpa.

Recorrentes em toda a obra, os exemplos da falta de escrúpulos expostas em um momento específico, como no flagra de Struth, funcionam como um método de reportagem em Malcolm e são vistos em diversas ocasiões de “41 Inícios Falsos”. Espécie de colagem em que junta 41 possíveis começos para um perfil do pintor David Salle, a repórter não só brinca com o conceito jornalístico de lide – primeiro parágrafo de uma matéria –, como também não vê problemas em relativizar, observar e julgar seu personagem e arredores. Isso é feito no início de número 3, quando Malcolm fala sobre

o apartamento de Salle e sua decoração ao mesmo tempo descolada e esnobe, além da energia que o imóvel, ao ser apresentado ao lado do dono, ganhava em sua relação com o “mundo da arte” e o dinheiro nele envolvido:

Mesmo quando passei a conhecê-lo e a gostar dele, não conseguia dissipar o sentimento puritano e esquerdistista de desaprovação que era acionado de alguma forma cada vez que nos encontrávamos, fosse pela visão do assistente em uma espécie de recepção de cabeleireiro do lado de fora da porta do estúdio, ou pelos móveis caros de estilo corporativo dos anos 1950 no loft do andar superior onde ele mora, ou pela água mineral que ele trazia para nossas conversas e despejava em copos de papel branco, que rapidamente perdiam sua humildade de balcão de lanchonete e assumiam a altivez dos objetos da coleção de design do Museu de Arte Moderna (MALCOLM, 2016, n/ p.).

De modo talvez mais flagrante e menos comum, no início 6, a repórter relata a tentativa de Salle em fazê-la escrever um texto sobre seus quadros, análise que seria incluída em um livro que o pintor preparava com reproduções de suas obras, a ser publicado pela editora Rizzoli. Como resposta, Malcolm diz que deveria haver algum engano, já que ela não era especialista na área, nem conhecia muito bem a obra do artista, mas Salle insiste que gostaria de “alguém de fora do mundo da arte, uma escritora interessante”. Constrangida em negar a proposta no primeiro momento, a repórter diz no texto que prometeu ao artista pensar sobre o convite e recebeu como resposta dele sem que tivesse requerido, por correio, uma pilha de materiais de apoio que poderia usar como base bibliográfica para seu possível texto.

Entre catálogos, críticas a exposições de Salle e artigos de jornal, ela destaca uma longa entrevista do artista, o que estava datilografado e encadernado sob uma genérica capa preta, sugerindo seu ineditismo em qualquer veículo impresso. “Fora feita pela roteirista Becky Johnston, que, fiquei sabendo depois, era uma ‘escritora interessante’ a quem Salle pedira anteriormente para fazer o livro da Rizzoli. Ela fizera a entrevista, em preparação para o texto, mas nunca o escrevera”, aponta Malcolm antes de passar para o próximo falso início. Ainda que o convite tenha sido feito meses antes da repórter eleger Salle como alvo de um perfil, fato indicado no início do trecho, isso não lhe parece motivo para excluir a história do texto final, mas elegê-la como atitude simbólica na construção do caráter do artista. Se a decisão da repórter nesse caso parece

uma espécie de golpe baixo, contando o que supostamente deveria permanecer só entre ela e seu perfilado, ela não é uma questão que a impede de usar a situação no perfil. Pelo contrário, são esses os impasses que parecem interessá-la com maior profundidade.

Os momentos de franqueza e acidez aparecem ainda no início 34, quando Malcolm diz claramente que se sentia entediada com as explicações de Salle (“Eu não achava interessante o que ele dizia sobre seu trabalho”), além de insistir em um problema apontado pelo artista, até que ele diga, ressentido, que “na política da arte, ser homossexual é, a priori, mais correto do que ser heterossexual”. O perfil termina com uma análise metalinguística que põe em relação tanto a arte de Salle quanto a própria escrita da repórter: “Escrever sobre o pintor David Salle é ser forçado a fazer uma espécie de paródia de sua arte melancólica de fragmentos, citações, ausências – a uma arte que se recusa a ser uma única coisa ou achar alguma coisa mais interessante, mais bela ou mais estimulante do pensamento do que outra.”

A sinceridade cortante sobre a qual reside a obra de Malcolm e de onde deriva a faceta mais conhecida de seus textos deu a ela o título de “a entrevistadora mais perigosa no jornalismo”, segundo Robert S. Boynton (1992). Em “Who’s afraid of Janet Malcolm” (“Quem tem medo de Janet Malcolm?”), texto em que comentava o lançamento de *The Purloined Clinic*, antologia de matérias da repórter, Boynton faz uma advertência logo nas frases que iniciam o artigo:

Nunca coma na frente de Janet Malcolm; ou mostre a ela seu apartamento; ou corte tomates enquanto ela observa. Na verdade, provavelmente não é uma boa ideia nem conceder uma entrevista a ela, já que seus gestos e tiques nada agradáveis serão gravados com precisão devastadora. Você provavelmente não vai ficar feliz com o resultado; você pode até querer processá-la (BOYNTON, 1992).

Em tom retórico, a exortação de Boynton apontava, na verdade, para uma forma de encarar o jornalismo que se resumia, segundo ele, num misto de reflexão e sinceridade. Malcolm devia essas credenciais a uma linguagem diferente da vista normalmente na reportagem, focando no exame aprofundado da “psiquê de seus personagens”, um método ao mesmo tempo “dolorosamente íntimo e friamente impessoal”, o que resultava numa “profunda transformação de como alguém enxerga a si mesmo” (ibidem). Indicando que a escrita da repórter estava principalmente centrada

em questões éticas e de caráter, ele afirma que todas as cenas, diálogos e detalhes destacados em seus textos teriam esses dois temas como fundo principal, para onde sempre apontariam com as ferramentas da autora: “Se questões de caráter guiam o método de Malcolm, questões morais dão a ela sua intensidade. Não contente em apenas contar as histórias de seus personagens, ela acredita que é responsabilidade do autor julgá-las”.

Essa atitude, no entanto, nunca viria com a gratuidade de alguém que “crava a caneta na jugular de seu personagem”, mas de uma autora que procurava colocar questões capazes de irritar o leitor “por serem tão fundamentais”. A capacidade de Malcolm em capturar o espírito dessas pessoas, ainda nas palavras de Boynton, pode ser questionada nas ideias defendidas pela autora e no uso supostamente incorreto de citações – duas acusações recorrentes contra a repórter –, mas jamais na precisão inapreciável com que as retrata.

Se Malcolm foi a entrevistadora mais perigosa no jornalismo, essa atitude vem da exposição completa do jogo entre repórter e entrevistado, suas desconfianças, passos em falso, pequenas vitórias e derrotas humilhantes. Como alguém que escreve uma reportagem, esse levantamento de cortinas não raramente resulta em observações que podem ser recebidas com pouca simpatia por seus personagens e pares na profissão. Como aponta ainda Boynton, o foco no caráter e na ética foi desenvolvido principalmente em “retratos firmemente ajustados” de personagens que ofereciam questões incontornáveis nessas duas áreas. Não por acaso, a jornalista foi frequentemente acusada de ser leviana, maldosa e antiética, o que resultou em processos judiciais e o título que ela dá a si mesma no posfácio de “O jornalista e o assassino”, seu livro que causou mais discussões: “uma espécie de mulher caída do jornalismo”.

Antes de chegar no lugar ingrato entre a “entrevistadora mais perigosa” e a “mulher caída do jornalismo”, no entanto, Malcolm já cultivava a acidez eficaz mesmo antes de encontrar o formato que a consagraria, a reportagem. Nascida Jana Wienerová em Praga, na então Tchecoslováquia, a mais velha de duas irmãs fugiu com a família judia do avanço nazista sobre a região, chegando à Nova York em 1939, aos cinco anos de idade. Para evitar qualquer tipo de perseguição antisemita e seguindo o exemplo de parentes que tinham feito o mesmo ao se estabelecerem na cidade, sua família mudou

o sobrenome para Winn. Janet o manteve até se casar com seu primeiro marido, Donald Malcolm, durante os anos de faculdade de Letras na Universidade de Michigan – cursar jornalismo, costumava dizer, era “um pouco cafona” para sua geração (MALCOLM, 2012b).

Donald, que escrevia críticas de teatro para a revista *The New Republic* na segunda metade dos anos 50, foi acompanhado por Malcolm na publicação em colaborações avulsas – críticas de cinema, teatro e livros. Com a experiência que teve ao editar na faculdade o satírico universitário *The Gargoyle*, o primeiro texto de Malcolm para a revista, em 1956, foi uma “espécie de paródia de crítica de cinema” que incomodou leitores mais graves (DEAN, 2018). Em uma das contribuições, uma resenha sobre um programa de TV que reuniu os escritores Norman Mailer, Truman Capote e Dorothy Parker, Malcolm chegou a ser contestada pelo autor de *Os exércitos da noite*, numa carta que unia reconhecimento e indignação. Após dizer que o texto era “maravilhosamente bem escrito”, Mailer aponta que há “um equívoco insignificante que é o fato de ter colocado na minha boca palavras que jamais foram ditas por mim” (ibidem). A resenha do programa de TV não foi o único texto de Malcolm que recebeu cartas furiosas de leitores da *New Republic*, que sobretudo reclamavam das opiniões absolutas da autora a respeito das obras que analisava sem dó. Foi este o caso na resenha de *O nascimento de uma nação*, reexibido na época, em que Malcolm não perdoava o tom abertamente racista do filme e dizia que, com a aprovação de leis de direitos civis, rever o longa era a prova de que “tínhamos avançado muito”.

Não foi na *New Republic*, no entanto, mas na *New Yorker*, onde sua produção se concentraria até o fim da carreira junto da *The New York Review of Books*, que Malcolm teve as chances concretas para entrar no formato da reportagem e desenvolver a escrita perspicaz pela qual seria posteriormente conhecida. Antes de chegar a ela, no entanto, teve que passar pelo que na época se consideravam “assuntos femininos”, seções que envolviam compras e temas domésticos – mesmo caso de Joan Didion em sua passagem inicial pela *Vogue* no mesmo período. Com uma filha nascida da união com Donald, agora crítico de teatro na *New Yorker*, o então editor da revista, William Shawn, pediu que Malcolm escrevesse uma resenha sobre livros infantis para a edição de natal de 1966.

Como leitora assídua de títulos para a filha, Malcolm entregou mais de 10 mil palavras em um artigo que não apenas resumia analiticamente dezenas de histórias, como também se permitia reflexões sobre essa categoria de livros, seus problemas mais comuns e suas saídas mais fáceis, o que ocupou as últimas 22 páginas da edição. O estilo inclemente identificava problemas claros repetidos pelos autores e não tinha escrúpulos em criticar com ironia, de forma semelhante às resenhas que fizera para a *New Republic*, livros escritos para crianças que tinham aprendido a ler na semana anterior. Num apontamento sobre enredos que escolhiam um animal como protagonista e se desenvolviam por vias e técnicas inadequadas de escrita, ela indica a incongruência com força irônica inegável:

Uma quantidade de livros infantis que saiu recentemente tem autores que parecem se debruçar sobre *A arte da Ficção* de Henry James, e embora seja difícil dizer exatamente por que um livro escrito sob o ponto de vista de um pato deva ser menos cativante que *Os embaixadores* ou *As asas da pomba*, é dolorosamente evidente pelos resultados que essa não é a forma de escritores retratarem animais se eles desejam escrever livros legíveis (MALCOLM, 1966, p. 224).

Arguto e sem permitir que os roteiros infantis tomassem seu público alvo como leitores menos capazes apenas por conta da idade, o texto elencava uma série de obras criticadas por essa atitude, caso de um livro da autora polonesa Maia Wojciechowska. Premiada, a escritora defendia que suas histórias tinham uma missão educadora responsável por “infectar” crianças com valores corretos, o que se traduziria numa espécie de “amor à vida”. Malcolm retoma essas informações no texto e cita Wojciechowska no seu intuito de escrever para pré-adolescentes de 11 a 14 anos, período em que tenderiam a ser “intelectualmente esnobes”. A missão educadora da literatura infantil não só defendida pela escritora, quanto por quaisquer outros autores, era então desconstruída pela observação, no texto de Malcolm, de que provavelmente as crianças “não são tão estúpidas quanto a maioria dos autores de livros infantis gostariam que elas fossem, mas tão rápidas em flagrar pretensão e raciocínios mal acabados quanto parecem ser lentos os júris de premiações literárias para fazer o mesmo” (MALCOLM, 1966, p. 218).

O resultado do artigo, mais profundo e longo que a ideia original previa, permitiu que Malcolm fosse convocada por Shawn para o mesmo trabalho nos dois

natais seguintes, textos em que as críticas assumiram tom crescente, como na edição de 1968: “lindos livros ilustrados continuam a aparecer, sem dúvida, na crença de que pais não vão renunciar ao prazer de contemplá-los apenas porque seus filhos são bobos” (MALCOLM, 1968, p. 213). Posteriormente, Malcolm assumiu uma seção sobre artigos domésticos (“About the house”), além de começar a escrever sobre fotografos e exposições fotográficas, assunto que foi de seus maiores interesses até o fim da vida.

Foi só em 1978, no entanto, que se envolveu em sua primeira reportagem, ou “o que chamavam de longo artigo factual” (MALCOLM, 2004). Malcolm tinha ouvido do pai – o psiquiatra Josef Wiener – que um psicanalista na Filadélfia, Salvador Minuchin, desenvolvera uma nova técnica de terapia familiar que vinha fazendo sucesso e começava a ser adotada por outros profissionais. A repórter entrou em contato com Minuchin e por alguns meses passou a frequentar sua clínica, onde acompanhava as sessões de uma família através de um vidro transparente apenas em sua parte da sala, o que possibilitava a observação da dinâmica entre pacientes e especialista sem que fosse vista ou ouvida.

“The one-way mirror” é um texto em que não só a jornalista primeiro reúne os aspectos comuns a esse formato – entrevistas, visitas, apuração, acompanhamento de personagens, descrições –, como também não se furta a breves comentários, principalmente a respeito da prática psicanalítica, tema que apareceria com destaque no restante da obra. Com ênfase em cenas e diálogos, o texto adota um viés sóbrio que não lembra os arroubos do chamado Novo Jornalismo e suas narrativas bastante próximas à ficção, técnica que havia sido reunida e teorizada cinco anos antes por Tom Wolfe na antologia *O novo jornalismo*. Malcolm tem uma preocupação clara em contextualizar os esforços recentes da teoria psicanalítica familiar, apresentar alguns conceitos básicos da psicanálise e retomar autores clássicos da área. Há um interesse recorrente em mostrar como a técnica de Minuchin era ensinada para outros psicanalistas em treinamento e de que forma as intervenções do mestre nas sessões conduzidas pelos alunos podiam ser indelicadas, principalmente com os pacientes – em uma delas, o terapeuta sai da sala invisível e se dirige ao cômodo vizinho dizendo que irá “atacar a mãe”. As sessões, destaques do texto, são entremeadas com entrevistas à parte com Minuchin, além de impressões e julgamentos de Malcolm a respeito do que

via, o que já refletia a análise de Boynton nos anos seguintes. Em um desses momentos, a autora examina a força carismática que o analista tem sobre seus pacientes.

A vida pode ser desordenada, chata, fragmentada, repetitiva, com a necessidade de uma edição drástica. Todos que já assistiram filmes caseiros ou ouviram conversas gravadas sabem disso. Mas ver ou gravar uma sessão de Minuchin é como estar em uma peça de teatro firmemente construída, bem dirigida e magnificente. Sem aparentar que faz nada fora do comum, Minuchin tem um efeito extraordinário nas pessoas que adentram sua presença terapêutica (MALCOLM, 1992, n/ p.).

O tema da psicanálise e a investigação iniciada em “The one-way mirror” daria dali três anos, em 1981, no livro *Psicanálise: A profissão impossível*, série de entrevistas com um psicanalista sob pseudônimo, em que as maiores contradições da prática são abordadas sem academicismos. O assunto também renderia o primeiro livro de Malcolm a alcançar o burburinho da controvérsia e da admiração: *Nos arquivos de Freud*, de 1984. Com partes serializadas na *New Yorker* durante o ano anterior, o volume foi o primeiro em que a autora toma um caso específico e cheio de reviravoltas, com personagens marcantes, problemas judiciais, traições, objetos em disputa e uma grande quantidade de cenas para compor um livro-reportagem com ritmo narrativo destacado. O caso escolhido, a traição de um desconhecido psicanalista ao se apoderar dos arquivos inéditos do pai da psicanálise e ir contra a comunidade freudiana em seguida, tem no seu desenvolvimento a oportunidade de Malcolm trabalhar três fatores-chave que apareceriam na sua produção futura com força. São eles a perícia ao conduzir entrevistas, a maestria ao explorar problemas sobre os conflitos de confiança entre duas partes e a opção por contar a história de sua apuração e percalços, mais que apenas a história de seu protagonista e os imbróglios em que esteve envolvido.

Desde a primeira reportagem, Malcolm já tinha entre suas ferramentas o costume de citar longamente seus personagens, característica que não abandonaria mesmo nos demais tipos de texto que escreveu. Tanto por questões de espaço, quanto de ritmo, a prática costuma ser preterida na imprensa por versões sintéticas das mesmas falas, mas traz a possibilidade de que o entrevistado apareça com filtros mais descalibrados ao expor o que pensa. Já apontado por Wolfe como um dos pilares do Novo Jornalismo, em que a reportagem toma técnicas da ficção por empréstimo, o foco

nos diálogos, no entanto, assumia em Malcolm uma predileção pelo monólogo. Eram nessas oportunidades, em que um personagem fala com generosidade e pouco temor, discorrendo sobre determinado assunto sem ser interrompido, que a repórter pode topar com contradições, declarações temerárias, autoconfiança excessiva, erros grosseiros, displicência, malícia, inveja, calúnias e outros aspectos que florescem a partir desse encontro.

No protagonista Jeffrey Moussaieff Masson, Malcolm encontrou o personagem ideal para a falta, talvez desavisada, de escrúpulos consigo mesmo durante entrevistas. Da posição de alguém que julgava ter reunido as peças para derrubar a psicanálise tradicional, Masson depositava no carisma todas as fichas que o levaram a subir rapidamente no círculo de analistas célebres e ser nomeado diretor executivo do instituto Sigmund Freud Archives. Professor de sânscrito e *outsider* orgulhoso da área psicanalítica, seu nome foi alçado ao estrelato pelas opiniões iniciais fortes a favor de Freud, quando se aproximou de seus herdeiros intelectuais mais famosos – Anna Freud, sua filha, e Kurt R. Eissler, então antigo diretor do instituto, a procura de um substituto. Espécie de alpinista intelectual, Masson conseguiu reunir a admiração relâmpago das pessoas certas até atingir o posto que o permitia colocar as mãos no espólio inédito de Freud, principalmente sua correspondência. Com a mesma velocidade que galgou posições, a queda de Masson veio logo em seguida, quando publicou artigos tentando reviver uma teoria abandonada – e mal vista – do pai da psicanálise com base em seu arquivo inédito, o que foi recebido como traição pela comunidade freudiana e lhe custou o pescoço.

Já destituído do instituto, desprestigiado, desiludido com a psicanálise e movendo uma ação judicial contra Eissler, Masson oferece sua versão da história de confiança e traição sobretudo em longos monólogos, que Malcolm não vê problemas em utilizar por grandes trechos de citação. São nessas ocasiões em que ele se vê desimpedido e interessado não só em descrever o caso, como comentá-lo e pontuar passagens de sua vida, que a repórter pode registrar frases problemáticas, relatos suspeitos e associações temerárias. É esse o caso quando Masson analisa a forma como Anna e Eissler o enxergavam quando ainda se davam bem:

Eles gostavam bastante de mim no meu “próprio quarto”. Eles adoravam me ouvir dizer o quão esquisitos e patetas os analistas são. Eu era como um gigolô intelectual – você recebe prazer dele, mas não o exhibe em público. Você sabe o que Anna Freud me disse uma vez? Ela disse “se meu pai fosse

vivo hoje, ele não se tornaria um analista”. Eu juro, essas foram as palavras dela. Não, espere. Isso é importante. *Eu* disse isso para *ela*. Eu disse “senhora Freud, tenho a impressão de que se seu pai fosse vivo hoje, ele não se tornaria um analista”, e ela disse “você está certo” (MALCOLM, 1997, n/ p.).

O tom esnobe e que não media esforços para se diferenciar do restante dos psicanalistas é regra no discurso de Masson, o que Malcolm registra em diversas ocasiões durante todo o livro com suas longas citações. Com um personagem tão exibicionista, os julgamentos e comentários de caráter apontados por Boynton são quase desnecessários aqui, tamanho o didatismo do personagem central. Em outro trecho de destaque, Masson afirma que chegou a dormir com “quase mil mulheres” devido a uma condição quase patológica de atração pelo sexo oposto, além de que todos os analistas tinham a chatice como ponto em comum: “Na verdade, analistas são todos eles pessoas terrivelmente chatas. Eu nunca encontrei um analista que não fosse chato no fim das contas, e tenho certeza de que se eu tivesse conhecido Freud, teria achado ele chato também, depois de um tempo” (MALCOLM, 1997, n/ p.).

Publicado, *Nos arquivos de Freud* foi quase imediatamente seguido de uma ação judicial de Masson contra Malcolm, acusada de ter fabricado citações que o apresentavam enganosamente, entre elas a que se definia como “gigolô intelectual”. A atitude inicial de não comentar o assunto e acompanhá-lo de certa distância superior, inclusive durante os testemunhos no tribunal, fez que Malcolm ganhasse fama de repórter arrogante em quem não era possível se confiar totalmente, alguém que poderia desrespeitar regras básicas da prática jornalística em prol de seus interesses. O processo só foi ser resolvido completamente em 1994 a favor da autora, que ao apresentar entrevistas gravadas, anotações e outros registros de apuração, conseguiu provar que a grande maioria das acusações feitas por Masson eram mentirosas e que o protagonista tinha falado exatamente o que constava no livro.

Em três delas, porém, Malcolm não conseguiu encontrar registros que confirmassem sua veracidade e venceu a disputa segundo o mecanismo legal de julgamento sumário, técnica forçada por seus advogados e da qual se arrependeria. Segundo o argumento, as citações reclamadas por Masson e cujos registros exatos a repórter tinha perdido eram tão similares às conversas que Malcolm tinha em

entrevistas gravadas que, mesmo se inventadas, não poderiam ser consideradas completamente falsas. Alguns meses após o fim da disputa, sua neta encontrou os registros definitivos, que descreviam as exatas falas que Masson contestava, em um caderno perdido no sótão da casa de campo da família. A prova não só veio tarde demais, como provavelmente não ajudaria no restabelecimento da imagem da jornalista, já desgastada pela atitude de não querer se explicar: “Ao me recusar a contar o meu lado da história para a imprensa, ao agir como se eu não tivesse de contar o meu lado da história, pois quem poderia duvidar de sua verdade?, perdi no tribunal da opinião pública” (MALCOLM, 2012b).

A falta de solidariedade da comunidade jornalística no decorrer do processo também foi motivada pelo livro seguinte da repórter em 1990, *O jornalista e o assassino*, sua publicação ao mesmo tempo mais atacada e celebrada. Se anteriormente a falta de escrúpulos estava apontada para personagens e histórias avulsas, agora sua perspicácia teria como alvo o próprio jornalismo e sua relação hipócrita com as pessoas que envolve, principalmente seus profissionais.

Na história da crise de confiança entre um jornalista e sua fonte, um criminoso acredita ter o apoio de um jornalista até ver o resultado das entrevistas publicado em um livro claramente contra si, ainda que a relação entre ambos sugerisse total camaradagem até então. Os mesmos moldes narrativos de *Nos arquivos de Freud* são usados para explorar a hipocrisia da profissão e suas regras éticas não escritas, principalmente quando levadas para o escrutínio da lei. Na célebre abertura da obra, Malcolm tem a frase mais reproduzida da carreira em uma afirmação forte, provocante e diversas vezes mal compreendida: “Qualquer jornalista que não seja demasiado obtuso ou cheio de si para perceber o que está acontecendo sabe que o que ele faz é moralmente indefensável” (MALCOLM, 2011, n/ p.).

A ousadia em tratar um tema tão próximo e espinhoso com força retórica semelhante e sem medo das consequências não caiu bem entre os colegas. Das diversas acusações feitas à Malcolm, as mais comuns viam no livro um ataque à integridade jornalística, ao seu falido ideal de objetividade e às práticas difundidas entre milhares de repórteres no mundo todo, vários dos quais se sentiam pessoalmente caluniados pela publicação. A dita “hipocrisia” de Malcolm estaria ainda em querer apontar os defeitos

morais do jornalismo ao mesmo tempo em que o praticava, além de se colocar em um patamar superior do restante de seus colegas que não teriam percebido as contradições da profissão, o que relembrou anos depois:

Quando escrevi *O jornalista e o assassino*, acho que estava (de forma nada sutil) me separando da massa dos jornalistas, e muitos deles ficaram com raiva de mim por romper fileiras. Havia algo de profundamente irritante naquela mulher que se colocava como sendo mais honesta e clarividente que o resto. Minha análise da traição jornalística foi vista como uma traição ao próprio jornalismo, bem como um exemplo de insolência aristocrática (MALCOLM, 2012b, n/p.).

À parte os incomodados, as qualidades do livro foram reconhecidas já em seu lançamento por leitores que viam nos dilemas morais escancarados na obra uma discussão que adicionava mais camadas ao jornalismo, complexificava e dava arestas à linguagem, além de apresentar problemas que poderiam ser estendidos a diversos outros textos de não ficção, com forte teor metalinguístico.

Ao contrário de aproximações que usavam as ferramentas acadêmicas para pensar as contradições da prática, o mérito de Malcolm estaria também em se aprofundar nelas enquanto contava uma história no formato de reportagem – sobretudo a história de sua apuração e suas próprias dúvidas sobre o tema. Principalmente, *O jornalista e o assassino* ganhou destaque por pensar a prática jornalística sob um viés crítico que não exclui ou tenta esconder nenhum dos pontos de tensão presentes na linguagem, o que representou uma possibilidade renovada não só de desenvolver esses problemas, como também de trabalhá-los na prática. O livro, que se tornou em pouco tempo recorrente nos cursos de graduação em jornalismo, também deu a Malcolm a cara com que é mais reconhecida atualmente, como aponta Katie Roiphe:

Quando foi publicado em 1990, *O jornalista e o assassino* causou um alvoroço no mundo literário; em outras palavras, o livro provocou a hostilidade exatamente daquelas pessoas que pretendia hostilizar. Mas agora faz parte da bibliografia de quase todos os cursos de graduação em jornalismo, e os comentários cáusticos de Malcolm sobre a relação entre o jornalista e seu personagem foram assimilados tão completamente, num contexto cultural mais amplo, que se tornaram um truismo. A obra de Malcolm, portanto, ocupa aquele estranho território resplandecente entre a controvérsia e o establishment: ela é, ao mesmo tempo, uma grande dama

do jornalismo, e, de algum modo, sua *enfant terrible* (MALCOLM, 2012b, n/ p.).

Tema principal refletido no caso apurado pela repórter, o livro apresenta a ideia de que toda entrevista jornalística funciona, em última análise, como uma traição. A atitude empreendida pelo entrevistador, que se interessa somente pelos benefícios que as falas do entrevistado podem proporcionar, atenderia apenas ao seu desejo mesquinho de representar personagens não como eles desejam ou são, mas como interessa a quem conta a história em primeiro lugar. A dosagem desse jogo de traição, de acordo com Malcolm, definiria o quão decepcionado o entrevistado ficaria após ler suas palavras escritas pelas mãos de um repórter, o que atingira proporções inéditas na ação judicial movida pelo criminoso Jeffrey MacDonald contra Joe McGinniss, o jornalista que o traía.

A acidez cortante de Malcolm, no livro, não está exatamente em cenas que constrói ou em entrevistas que faz – a repórter se baseou principalmente nas transcrições oficiais do julgamento para compor suas cenas, já que não esteve presente nas sessões. Sua argúcia e falta de escrúpulos, nesse caso, aparecem sobretudo em pequenos interlúdios em que analisa o problema ético que apresenta desde o início da narrativa sem nenhuma complacência para ambos os lados: se o repórter é uma espécie de ladrão, o entrevistado não é totalmente ingênuo, mas movido por seus próprios interesses ao resolver conversar com um jornalista.

Enquanto apura e apresenta a história, a repórter encontra tempo para fazer suas próprias considerações sobre o problema de forma aparentemente assertiva – como faz pensar a frase de introdução. Ao longo do livro, no entanto, fica claro que Malcolm também não tem as respostas definitivas sobre esses mesmos dilemas, mas escreve arriscando soluções e apontando caminhos possíveis, sempre disposta a encarar a questão de novas maneiras. Polvilhadas ao longo de todo o texto, avançando conforme o caso entre MacDonald e McGinniss ganha novos capítulos, são essas reflexões o verdadeiro motor do livro, resultado final para onde a apuração da autora aponta o tempo todo.

A abordagem crítica de Malcolm, em outras palavras, tinha causado incômodo pela franqueza que tomava por base e se traduzia em questões que grande parte dos repórteres preferiria ignorar. Logo após dizer que a prática jornalística é moralmente

indefensável, por exemplo, ela continua no mesmo tom inclemente ao dispor os elementos que estão em jogo numa entrevista, além das maneiras possíveis que o jornalista tem em viver com isso:

Ele [jornalista] é uma espécie de confidente, que se nutre da vaidade, da ignorância ou da solidão das pessoas. Tal como a viúva confiante, que acorda um belo dia e descobre que aquele rapaz encantador e todas as suas economias sumiram, o indivíduo que consente em ser tema de um escrito não ficcional aprende – quando o artigo ou livro aparece – a *sua* própria dura lição. Os jornalistas justificam a própria traição de várias maneiras, de acordo com o temperamento de cada um. Os mais pomposos falam de liberdade de expressão e do “direito do público a saber”; os menos talentosos falam sobre a Arte; os mais decentes murmuram algo sobre ganhar a vida (MALCOLM, 2011, n/ p., grifos do autor).

É o desvelo total dessa relação, de certa maneira, que aparece como espécie de *leitmotiv* na obra de Malcolm e a organiza numa investigação constante. O esgarçamento desse jogo até os limites possíveis da linguagem possibilita uma atitude que sempre busca expor, sem complacência e com apetite feroz, as entranhas da câmara escura do oportunismo jornalístico.

1.2 *Show e tell* na escrita da reportagem

Apesar de ser devedora de uma tradição que uniu jornalismo, introspecção e experimentação de linguagem no século XX, abrindo caminho para outros formatos de se reportar, Malcolm não costuma ser elencada em coletâneas de reportagens clássicas do gênero que ficou conhecido como Novo Jornalismo ou seus descendentes mais imediatos. Sua separação do que é normalmente creditado como o mais famoso movimento de distensão da reportagem acontece tanto pelo surgimento posterior de Malcolm, quanto por seu estilo de escrita, que foge com frequência da estética reunida e teorizada por Tom Wolfe na antologia *O novo jornalismo*, de 1973. O livro, em que o repórter de “Radical Chique” decreta o fim do romance e aponta para a apropriação da linguagem ficcional pelo que vinha sendo feito de mais transgressivo no jornalismo, traz reportagens surgidas principalmente na década anterior em publicações como *New York, Esquire, New Yorker, Rolling Stone* e *Village Voice*.

Em parte devido à diferença de mais de uma década, Malcolm não está elencada na antologia clássica de Wolfe, que consagrou nomes conhecidos pela experimentação jornalística nos EUA – Joan Didion, Truman Capote, Gay Talese, Barbara Goldsmith, Hunter S. Thompson, o próprio Wolfe, entre outros. Também não aparece em livros que procuram contextualizar historicamente o período com o esforço editorial que acompanhou a empreitada, além da reação provocada pelo Novo Jornalismo, caso de *The gang that wouldn't write straight* (WEINGARTEN, 2005). Além disso, Malcolm não costuma estar presente em publicações que procuram reeditar, no século XXI, a iniciativa de Wolfe em reunir jornalistas mais jovens que de alguma forma retomam a mesma tradição de reportagem iniciada nos anos 60 – como é visto na antologia *The new New Journalism* (BOYNTON, 2005). Ainda que os profissionais marcados pela alcunha do Novo Jornalismo possam ter estilos e métodos de trabalho tão diferentes quanto os observados nas reportagens de Didion e Thompson, no entanto, as diferenças entre eles e Malcolm parecem seguir uma via que vai além da introspecção, do uso da primeira pessoa e de artifícios tomados de empréstimo da ficção, como apontava Wolfe.

Na teorização que abre sua antologia de 1973, Wolfe (2005) afirma que as reportagens que seguiam o novo estilo se baseavam em quatro aspectos principais, características que tinham ligações com o romance realista do séc. XIX: a utilização constante de cenas e a montagem da narrativa a partir de seu encadeamento, ao invés de “explicar” o assunto; o foco em diálogos completos e realistas, que caracterizassem bem o personagem; o chamado “ponto de vista de terceira pessoa”, que consistia em apresentar as cenas não exatamente pelos olhos do autor, mas de diversos personagens ao “penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa”; a descrição de detalhes simbólicos, como trejeitos, cenários e roupas, que funcionariam apresentando o “status de vida”. Nos quatro pontos de Wolfe, a reportagem ganha o ritmo de narrativa ficcional e se desenvolve como uma história que ele liga às práticas aprimoradas por Honoré de Balzac e Charles Dickens no século anterior, mas acrescidas de um trunfo: a não ficção que o jornalismo usa como matéria prima.

Segundo Wolfe (2005), se a ficção realista do séc. XIX tinha mostrado uma espécie de “caminho” para a literatura da época, o seu uso constante fez com que escritores então contemporâneos abandonassem a estética em prol de novas narrativas.

Estas se aventuravam justamente pela via oposta da fabulação, do lirismo, da fantasia e do desligamento de uma suposta reprodução fiel, ainda que estetizada, do mundo ao redor. Essa escolha narrativa de teor mais simbolista, no entanto, não daria conta de registrar as mudanças de comportamento em uma sociedade que, nos anos 1960, passava por grandes questionamentos morais e desenvolvia formas inéditas de pensar a individualidade. No jornalismo, principalmente a partir da reportagem, estava a chance de utilizar os mesmos artifícios dos mestres realistas sem repeti-los, uma vez que o objetivo não era o romance, o conto ou a novela, ainda que esses formatos pudessem ser enxergados por repórteres como ponto final de uma trajetória que usava o jornal como vestíbulo na carreira de escritor. Dessa vez, o foco era um texto jornalístico que tinha a possibilidade de retratar as mudanças sociais de forma íntima, sedutora e encadeada no formato de uma história ficcional, distendendo a dureza de um simples relato.

Tomados ao pé da letra, todos os quatro artifícios elencados por Wolfe também aparecem com maior ou menor intensidade na obra de Malcolm, mesmo em narrativas que optam por temas supostamente mais áridos, como em *The crime of Sheila McGough*. Sem o crime bárbaro que contextualiza *O jornalista e o assassino*, nem o protagonista carismático de *Nos arquivos de Freud*, o livro trata da disputa de narrativas em uma batalha judicial sobre fraudes e os modos contraditórios que a verdade, na forma de fatos aceitos como provas perante a lei, pode assumir dentro dos tribunais americanos. Para isso, a repórter recorre a dezenas de transcrições judiciais de um processo contra Sheila McGough, advogada de um estelionatário que a inclui em suas contravenções, provavelmente de maneira perversa. Como uma protagonista sem brilho, para Malcolm (1999) o único destaque de Sheila é a caridade maternal com que trata seu cliente e a fé inabalável nas próprias explicações sobre sua suposta inocência, todas elas tediosas, enormes, detalhadas e quase nunca claras o suficiente para despertar a simpatia do júri – defeitos que não parece perceber nunca.

Mesmo sem grandes clímax ou passagens vividas *in loco*, todas as características elencadas por Wolfe estão lá: Malcolm “transforma” relatos feitos por personagens em cenas vividas por eles, além de descrever com detalhes o ambiente das entrevistas; os diálogos diretos são usados com frequência tanto na transcrição das

sessões, quanto nos encontros realizados pela jornalista com McGough e outros personagens; as tentativas de um “ponto de vista de terceira pessoa” são um dos marcos na caracterização da protagonista; a descrição de detalhes simbólicos é farta e segue uma tendência na obra de Malcolm, que parece ter prazer em caracterizar as casas de seus personagens, além de suas interações com familiares que porventura apareçam na cena.

De forma mais genérica, é possível também dizer que Malcolm se liga ao Novo Jornalismo pelo emprego elaborado da introspecção, ainda que o uso da primeira pessoa e a presença flagrante do repórter na história já não fosse novidade nos EUA desde o séc. XIX (ROGGENKAMP, 2005). Mesmo que nem todos os textos mais clássicos do período apresentem o jornalista como parte integrante da narrativa, a prática de expor opiniões sobre os personagens e apresentar impressões pessoais sobre o andamento da história podem ser encontradas com mais força em alguns autores normalmente elencados na antologia de Wolfe, como Joan Didion. Em Malcolm, no entanto, um dos chavões de escrita não só no Novo Jornalismo, mas em qualquer texto jornalístico posterior que se proponha a ser “literário” – no sentido de contar uma história real com empréstimos da ficção –, aparenta ser subvertido frequentemente numa espécie de jogo onde o objetivo é a metalinguagem e a elaboração de perguntas.

Talvez seja exagero descrever *show* (mostrar) e *tell* (contar, falar sobre, descrever) como dois conceitos. Antes, parece mais adequado falar em técnicas de escrita normalmente encaradas com disparidade, a primeira relacionada à ficção e à escrita criativa, realizada na capacidade do escritor em criar uma atmosfera apenas com recursos narrativos de cenas e personagens, e a segunda frequentemente identificada com textos em que se deve descrever um assunto com mais frieza, no intuito de desenvolvê-lo. Na escrita criativa, inclusive na reportagem, o chavão “show, don’t tell” (mostre, não conte) aponta para uma suposta necessidade de encarar a narrativa como cena constante, de modo que os elementos do texto apareçam sempre por meio de acontecimentos em uma história, e não por elaboração do autor.

A opção por falar sobre um determinado episódio ao invés de mostrar como ele aconteceu, na lógica do mesmo chavão, é vista como forma verborrágica, difusa e pouco apelativa, uma espécie de estratégia ruim que não aproveitaria a força das cenas e dos personagens. De forma geral, é possível dizer que a mudança celebrada pelo Novo

Jornalismo foi aquela que preconizou o “show, don’t tell” na medida em que escolheu detalhar a dinâmica dos acontecimentos e povoar seu protagonismo com recursos que oferecessem maior ritmo narrativo. Nesse sentido, “show” estaria ligado às características da escrita ficcional e “tell” à prática mais tradicional de reportagem feita até então, ancorada em noções de distanciamento do repórter e texto sem margem para novas formas de se relatar.

Em *To show and to tell: The craft of literary nonfiction*, Lopate (2013) afirma que o paradigma posto por “show, don’t tell” não é apenas tomado largamente como verdadeiro nos cursos de escrita criativa. A fórmula também impossibilitaria com frequência a abordagem de histórias por uma via que tem muito a oferecer em pessoalidade, elaboração de ideias e investigação de conceitos. O autor defende que uma das características fundantes da não ficção é poder elaborar sobre as ideias contidas nos acontecimentos da narrativa de forma reflexiva, atitude que procura não só destrinchar esses fatos de determinado ângulo, o que na ficção seria frequentemente visto como “roubar” a interpretação do leitor, como também fazer perguntas sobre seus significados e estabelecer ligações com conhecimentos, sensações e episódios que inicialmente não pareciam fazer parte do tema.

O percurso de uma narrativa que pensa o tempo todo sobre si mesma e tem por objetivo tratar seus problemas com uma escrita inquiridora faz Lopate afirmar que a “grande aventura ao ler não ficção é acompanhar uma mente realmente interessante e imprevisível pelejando para se embaraçar e desembaraçar de um problema espinhoso, ou até mesmo um problema frívolo feito complexo pela ligação a uma mente sofisticada” (2013, n/ p.). Susan Sontag refletindo sobre o *camp*, Michel de Montaigne sobre a experiência, Virginia Woolf sobre mulheres escritoras ou Charles Lamb sobre casais unidos pela instituição do casamento, afirma Lopate, são todos exemplos de textos que não devem ser lidos como ficção. Antes, como “gloriosas excursões de pensamento” onde o objetivo é destrinchar problemas criticamente. O segredo para um bom texto de tom memorialista, diz ainda, está em estabelecer uma dupla perspectiva entre a experiência como foi vivida na época e o ponto de vista do autor sobre esses acontecimentos no presente, capacidade de análise crítica que soa como “um privilégio e uma oportunidade” nesse tipo de texto, seja ele um ensaio pessoal ou uma

autobiografia. Não ter a “voz subjetiva” de um narrador que guie o leitor no texto de não ficção criativa, alguém que explique, resuma, interprete ou construa um contexto social e histórico, equivale a encontrar “grandes problemas” ou tatear um túnel escuro. Nesse sentido, a metalinguagem do texto não ficcional é constante, o que o diferencia com intensidade da ficção.

No conto ou romance tradicional, é aberto um espaço ficcional que permite ao leitor desaparecer na ação, até o ponto de esquecer que está lendo. Na melhor não ficção, me parece, você está sempre ciente que está ligado a uma mente elástica trabalhando. O enredo ou a trama na não ficção consiste das voltas e torções de um processo de pensamento que está funcionando (LOPATE, 2013, n/ p.).

Não se trata, no entanto, de eliminar por completo da não ficção criativa a capacidade de narrar acontecimentos de forma “cinematográfica”, como se as duas técnicas representadas pelo chavão fossem inimigas naturais e para sempre distanciadas, aponta ainda Lopate. Tanto “show”, quanto “tell” são necessários na escrita desses textos na medida em que se combinam para dar origem a uma narrativa reflexiva e crítica, como no caso dos ensaios pessoais pelos quais afirma dever grande parte de seu reconhecimento – reunidos, por exemplo, na antologia *Getting personal* (2003). Não se trata, muito menos, de pretender que ficção e não ficção criativa estejam numa eterna competição pela qualidade narrativa dos acontecimentos trazidos ao texto, por mais que tenham formas diferentes de abordá-los e possam inevitavelmente se imiscuírem. Caso mais flagrante dessa dinâmica se encontra no termo “romance de não ficção”, usado por Truman Capote para classificar seu *A sangue frio* – se não o livro mais lembrado do Novo Jornalismo, ao menos aquele cuja importância inaugural é sempre apontada nas experimentações entre jornalismo e ficção nos EUA de meados do século XX.

Se o Novo Jornalismo ficou conhecido por trazer as técnicas da ficção para a reportagem a fim de apresentar os acontecimentos com potência de romance, a atitude de elaborar sobre os problemas abordados nesses textos, por mais que pudesse aparecer em alguns casos já naquela época (Didion, Mailer), ganha altitude diferente na obra de Malcolm. Nela, o ato de “falar” sobre o assunto escolhido, ao invés de “mostrá-lo”, não está alinhado a apresentar dados, documentos e relatos que tornem a narrativa insossa ou sem o apelo da ficção, mas desenvolver considerações próprias sobre seus

problemas e formas de trabalhá-los pela linguagem jornalística, em uma perspectiva que sempre deixa claro seu percurso de pensamento, como afirma Lopate.

Temperando as duas noções, Malcolm faz uma relação entre ficção e não ficção no posfácio de *O jornalista e o assassino*, quando se pergunta sobre as “regras do gênero” e compara a realidade a uma casa que pertence ao escritor de ficção, mas que pode ser alugada pelo autor de não ficção, com todas as regras normais que o negócio envolve. Se o primeiro tem a liberdade de fazer com o imóvel o que deseja, inclusive quebrar as paredes ou arrancar o teto, o segundo até pode mudar os objetos de lugar e enfeitá-los como quer, mas não pode alterar a estrutura fundamental da casa, cujo acordo está representado no compromisso de entregar ao leitor “uma obra sobre algo que é verdadeiro, sobre coisas que realmente aconteceram e pessoas que de fato viveram ou vivem” (MALCOLM, 2011, n/ p.).

Mas o escritor de não ficção é apenas um inquilino, que se deve ater às cláusulas do contrato, que estipulam que ele deve deixar a casa (conhecida pelo nome de Realidade) nas mesmas condições em que a encontrou. Pode trazer a sua própria mobília e distribuí-la como quiser pela casa (o chamado Novo Jornalismo trata da distribuição da mobília pela casa), e pode ligar o rádio, não muito alto. Mas não deve mexer na estrutura fundamental da casa, nem alterar qualquer das suas características arquiteturais. [...] É claro que não existe nada parecido a uma obra de pura realidade, assim como não existe nenhuma de pura ficção. Assim como todo trabalho de ficção se inspira na vida, toda obra de não ficção se inspira na arte. Do mesmo modo que o romancista tem que controlar a própria imaginação para manter o seu texto embasado na experiência coletiva do homem (os sonhos são um exemplo de imaginação sem controle – daí a sua falta de interesse para qualquer pessoa além de quem os sonha), o jornalista deve temperar a sua literalidade com os mecanismos narrativos da literatura imaginativa (MALCOLM, 2011, n/ p.).

O que afasta Malcolm do Novo Jornalismo e a coloca em outro lugar, nesse sentido, é menos sua disposição em também usar artifícios da ficção comuns nessa escola, o que faz com maestria, e mais seu interesse em introduzir na narrativa a elaboração do “tell” sempre que julga necessário. Ao invés da ficção cooptada pelo jornalismo através da linguagem vista no conto e no romance, a autora parece mais interessada em trazer para suas reportagens a não ficção inquiridora presente no ensaísmo.

2. O ensaio e seus temas

2.1 O que quer o ensaio?

A palavra “ensaio” está presente no título de dois livros de Malcolm, antologias que reúnem textos de *New York Review of Books* e *New Yorker* publicados desde os anos 1980, com foco na produção dos anos 2000 e 2010: *41 Inícios falsos: Ensaaios sobre artistas e escritores* e *Nobody's looking at you: Essays*. Nos dois, Malcolm junta reportagens e perfis (caso do texto sobre David Salle e sobre a apresentadora Rachel Maddow), com crítica literária (como em “Dreams of Anna Karenina”, sobre a técnica de Tolstói), resenha de livros (“Pandora's click”, sobre um volume que trata da etiqueta no uso do e-mail), escritos sobre fotografia (“Nus sem desejo” e “As mulheres de Edward Weston”) e textos de classificação mais complexa (situação encontrada em “Reflexões sobre autobiografia de uma autobiografia abandonada”, peça curta sobre a dificuldade de escrever sobre si mesma).

O fato dessa variedade de formatos ser colocada sob o guarda-chuva comum do ensaísmo aponta para a indefinição característica do gênero, sobretudo quando levado para a língua inglesa, onde *essay* pode se referir desde às redações escritas por alunos de ensino médio, até às chamadas *think pieces* publicadas na imprensa – ou mesmo, com mais raridade, ao trabalho ensaístico inaugural de autores dos séculos XVI e XVII. A mesma situação pode ainda ser encontrada na coletânea anual *Best american essays*, em que a seleção de textos, sobretudo vindos de jornais e revistas, costuma privilegiar artigos em primeira pessoa que unem comportamento, memória e um grau de reflexão.

Esses trabalhos podem ainda exibir forte teor argumentativo, assemelhando-se a textos de opinião, até percursos próximos à anedota, o que se liga a elementos do ensaio pessoal (SOLNIT, 2019).

Ao mesmo tempo fonte de problemas e qualidade fundamental, a natureza incerta do ensaio e os desdobramentos dela tornaram a tentativa de defini-lo uma espécie de esporte dentro do ensaísmo, fazendo que o gênero seja encarado não só como um daqueles que mais pensa sobre si mesmo, como também onde esse tipo de reflexão costuma fazer parte do jogo. Do francês *essayer* (tentar), o nome que Michel de Montaigne deu para seus textos reunidos em 1580 sob o título de *Os ensaios* indica não só uma espécie de percurso sinuoso, inquiridor, crítico, reflexivo e em grande parte pessoal, como também um descompromisso com a assertividade e com o discurso acadêmico que espera resultados acabados na investigação de um objeto. A tentativa de cercar um assunto com ferramentas que recorrem menos ao hermetismo do *scholar* e mais a uma busca constante e nunca em linha reta, permitem que a reflexão se faça por um perene tateamento guiado pela curiosidade. Ainda quanto ao fundo teórico exposto na etimologia, é Starobinski que nos lembra que a palavra francesa *essai* (ensaio), datada do século XII, vem do latim *exagium* (balança) e *exagiare* (pesar), o que também se liga tanto a “exame”, o ato de controlar a pesagem, quanto a “enxame”, como num enxame de abelhas. Nesse sentido, uma só palavra aponta, segundo Starobinski, para uma “pesagem exigente” e para um “enxame verbal” (STAROBINSKI In: PIRES, 2018).

A espécie de negatividade intrínseca às definições, característica que faz o ensaísmo ser por vezes classificado como um “não gênero”, também é responsável por estender seus limites sem controle claro, de forma que não seja raro encontrar diversos tipos de textos de não ficção rotulados como ensaios – se ninguém sabe dizer exatamente o que é o ensaio, ninguém pode dizer exatamente o que não é, sustenta a lógica. Distensão semelhante permite que *41 Inícios Falsos* e *Nobody's looking at you* tenham “ensaio” nos títulos, quando reúnem uma série de textos de não ficção mais próximos a outros gêneros, como a reportagem, a crítica literária e a resenha. Mas ainda que os limites do ensaísmo sejam porosos, são centrais, desde Montaigne, elementos

que caracterizam o ensaio como uma elaboração ao redor de um objeto central destrinchado pela reflexão livre, por mais que essa trajetória seja curva.

Se o inaugurador do ensaísmo afirmava que vivia “inquiridor e ignorante”, além de insistir, na introdução aos seus ensaios, que todo o conteúdo deles vem apenas de si mesmo (MONTAIGNE, 2010), espécie de espelho intelectual e livre do seu gênio, é porque as duas atitudes apontam para uma técnica que procura elaborar com o que está ao alcance da mão, ainda na definição de Starobinski. A miríade temática inaugural vista no livro, em que textos sobre a obra de Sêneca e Plutarco são tratados com a mesma seriedade analítica de ensaios sobre coxos, a embriaguez ou o perspectivismo de indígenas brasileiros levados à Europa, revela não só uma fascinação constante pelo mundo ao redor. Também está presente aí o desejo de destrinchar seus temas com um olhar ancorado na experiência, na opinião e numa bagagem teórica utilizada livremente, o que resulta numa colagem de pensadores e conceitos.

A fórmula permite que Montaigne, em “Sobre a solidão”, cite três dezenas de filósofos, santos, monarcas, juristas e demais figuras para balizar seus comentários durante o texto, ao mesmo tempo em que não se furta a sair da sombra intelectual dessas figuras para fazer suas próprias associações acerca do tema com liberdade, sem se prender a nenhum deles. É justamente nessa articulação entre erudição e gaiatice, citação e livre comentário, descrição e observação pessoal que a tradição iniciada por Montaigne costuma ser encarada não apenas como uma forma de escrita, mas como um método de pensamento (ADORNO, 2003). Neste, a regra de ouro é a elaboração vinda de uma curiosidade ramificada, sempre com vistas a complexificar o tema por vias díspares, sem pretensão a uma resposta final.

Como coloca Bense em “O ensaio e sua prosa”, a atividade ensaística acontece principalmente no ato da escrita e nas condições criadas por ela de forma experimental, o que afasta o ensaio da tese ou do tratado. O ensaísmo, enquanto modo de pensar e agir baseado na experimentação, teria sempre o caráter de uma prova menos rígida que essas linguagens, procedendo por tentativas e tateamentos. Esse caminho leva seu procedimento “até as raías do teórico, até o limite em que começa uma outra espécie de prosa – a teoria” (BENSE In: PIRES, 2018, p.116).

A combinação de referências em uma constelação de “contornos e contrastes” pode ainda lançar mão da reflexão, da meditação, da dedução, da descrição, da dúvida, da metáfora, da prova, da destruição, da provocação e de “todos os meios de construção racional e emocional” para cercar seu objeto de diferentes ângulos formais, de modo a complexificá-lo. Essas aproximações têm como denominador comum, ainda segundo Bense, a natureza crítica que guia o gênero e permite que o ensaísmo seja visto como investigação em que um objeto deve se mostrar constantemente sob novas luzes. Assim, também é normal que o ensaio comporte “tudo o que pertence à categoria do espírito crítico”, de forma a poder incluir em sua elaboração a sátira, a ironia, o cinismo, o ceticismo, a argumentação, o nivelamento, a caricatura, entre outros.

O resultado mais imediato dessa variedade de abordagens é que o objeto se encontre submetido a variações constantes, o que funciona testando sua força e fragilidade pela via de “uma combinatória de conceitos e ideias, imagens e comparações”. Nada disso, no entanto, renuncia à clareza racional, que mantém o espírito crítico longe do hermetismo teórico e mais próximo ao experimento:

O ensaio nasce da essência crítica de nosso espírito; seu prazer em experimentar deriva simplesmente de uma necessidade do seu modo de ser, do seu método. Para dizê-lo de forma mais ampla: o ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito. Pois quem critica deve também, e necessariamente, conduzir um experimento, deve criar condições sob as quais um objeto se mostra a uma nova luz, deve testar a força ou a fragilidade do objeto – e é por isso que o crítico submete seus objetos a ínfimas variações (BENSE In: PIRES, 2018, p.118-119).

No extremo, essa mesma natureza crítica e experimental de que fala Bense não é entendida apenas como um dos aspectos definidores da linguagem ensaística, responsável por articular os elementos que vêm em seguida e manter um ponto comum em meio à reflexão. Em Adorno, a incerteza da qual o ensaio é eterno devedor o faz afirmar que “nos processos de pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio” (ADORNO, 2003, p. 25), o que indica um texto que costuma caminhar não apenas curioso pelo seu tema, mas pela própria linguagem que utiliza, em questionamento duplo de objeto e método. Em comparação a outros gêneros que têm por ideal a análise crítica, como o tratado ou

mesmo a tese, a diferença acontece pelo acolhimento integral da dúvida, reconhecida menos como desafio a ser batido do que espécie de companheira de viagem.

É esse elemento que possibilita o percurso ao mesmo tempo em que o define de forma oblíqua, levando em consideração caminhos normalmente desconsiderados em outros formatos. Ao invés de ferramenta para a execução do texto, ponto de partida, mas não idealmente encontrada nos resultados do tratado e da tese, a dúvida no ensaio é disposta num trajeto em espiral, onde aparece sem a pretensão de desvelar um caminho definitivo. É também essa dinâmica a responsável pelo movimento em que o ensaio “torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo” (ADORNO, 2003, p. 30), e seja descrito como a forma crítica “par excellence”, de forma a “eternizar o transitório”. Seus conceitos, assim, são iluminados por um “*terminus ad quem*, que permanece oculto ao próprio ensaio, e não um evidente *terminus ad quo*” (idem), o que contribui para uma abordagem que se faz em camadas e permite a exploração em diferentes níveis.

De outra maneira, Barrento (2010) aponta para a natureza incerta do ensaio a partir das diferenças que enxerga entre ele e o tratado, o que faz atribuindo substantivos díspares a ambos, em uma lista com mais de cem itens. No que diz respeito ao processo pelo qual os dois funcionam, a linguagem do tratado é identificada com o “definitório”, a “teorização” e a “autoridade”, enquanto o ensaio se liga ao “questionamento”, às “tentativas e aproximações”, à “experimentação” e ao “pensamento crítico” – o tratado ainda é relacionado à “marcha forçada”, ao “cheiro a suor” e à “água mineral”, enquanto o ensaio diz respeito à “deambulação”, à “brisa fresca” e ao “champanhe”. O ensaísmo é visto como uma tessitura na qual os fios se “desocultam, ocultando”, um jogo em que a certeza vai e volta conforme a abordagem circular é empreendida, de modo que suas metáforas “não vão além do aceno” (idem, p. 41-42).

Por caminhos “exploratórios, antecipatórios e inconclusivos”, o ensaio se arranja no que chama de “dupla articulação”, o que ecoa o pensamento de Adorno ao apontar que o texto tem duas naturezas: uma sintagmática e outra que se apoia em “formas de conhecimento intuitivo incompreensíveis” (idem, p. 44). O tateamento que vem a partir daí, diz Barrento citando Lukács, é responsável ainda por fazer que o

ensaio seja localizado no espectro ultravioleta do prisma em que cabem as diferentes formas de literatura.

É por conta dessa dificuldade em se localizar o ensaísmo em um espectro definido e conhecido por todos, talvez apontando para uma porção de luz que os sentidos não são capazes de apreender, que Dillon identifica a situação fundamental desses textos como um paradoxo. Se o ensaio é capaz de apresentar seu objeto com métodos que costumam fugir das investigações teóricas tradicionais, é só por essa natureza que o assunto aparece de forma original, caleidoscópica, tortuosa, mas “incompleta”: “O paradoxo do ensaio é que ele tenta expressar uma certa quintessência do seu objeto ao mesmo tempo que sua visão é apenas parcial, incompleta” (DILLON, 2017, n/ p.).

Longe de representar um impedimento ou limitador, é justamente nesse jogo de um quase-nada e um quase-tudo que o método do ensaio é possível, condição que deixa clara sua natureza de entrelugar onde a incompletude não é um fardo, mas um potencializador sempre crítico, ramificado, inquiridor. Mais ainda, essa disposição de elementos não representa, ainda segundo Dillon, uma forma definida num tipo textual, uma receita clara de investigação ou uma análise crítica e sistematizada a ser reproduzida com facilidade na forma. Pelo contrário, o ensaio aparece não como uma “mera prática da forma, mas uma atitude em relação à forma”, posição atingida por um pensamento que considera diversas possibilidades ao mesmo tempo e não tem medo de experimentá-las com as ferramentas que tem, sejam elas a opinião, o relato pessoal, a comparação entre autores, a análise, a crítica, a sátira, entre outros. As contradições presentes nessa linguagem ainda funcionam de forma que o ensaio seja visto como “um gênero suspenso no impulso entre a aventura e a integridade estética” (DILLON, 2017, n/p.), onde o primeiro pode acontecer sem prejuízo total do segundo, e vice-versa.

Essas definições estão presentes, de forma diversa, em declarações que ensaístas desde Montaigne formularam na perene tentativa de melhor traçar os contornos do ensaio (KLAUS & STUCKEY-FRENCH, 2012). Ainda que o gênero tenha sido o mais celebrado em alguns autores que o praticaram com argúcia durante toda a vida, sua dificuldade de definição permanece uma dúvida constante que não só marca esses textos profundamente, como também dá as condições para que o ensaio

nunca pare de ser colocado em perspectiva. Como método de pensamento e investigação, a linguagem ensaística contribui para uma abordagem não ficcional sedutora e cuja influência parece ser sentida não apenas em ensaios, mas em outros textos que têm no livre pensamento um fundamento importante, caso da crônica, da resenha, do *paper* e do texto de opinião.

Esse transbordamento ajuda a entender a taxação indiscriminada de textos como pertencentes ao gênero, quando as características que os fazem se aproximar do ensaísmo podem parecer distantes. No caso de Malcolm, no entanto, a linguagem jornalística, sem dúvida protagonista em sua obra, aparenta se juntar com elementos do ensaio na medida em que há uma constante elaboração do tema que transcende a apuração para se firmar na capacidade da autora em discorrer sobre o assunto escolhido. É então que o relato jornalístico se torna também reflexão.

2.2 O ensaio como constelação e a fórmula de César Aira

No ensaio “Sobre a solidão”, Montaigne, já com idade avançada e há muito isolado em sua torre-biblioteca, se pergunta sobre a real natureza do estar só, a escolha por ignorar os problemas mundanos e as armadilhas que esse afastamento pode trazer enquanto se envelhece. Para isso, o inaugurador do ensaísmo cita literalmente, aponta com vagueza, referencia em comparação e relembra episódios de uma miríade de pensadores, monarcas, juristas, santos e outras figuras célebres, num total de 35 nomes: Bias de Priene; Juvenal; Afonso de Albuquerque; D. Manuel I; Carondas; Antístenes; Horácio; Sócrates; Virgílio; Pérsio; Lucrécio; Estílpon; Demétrio Poliorcetes; Paulino de Nola; Tibulo; Plauto; Terêncio; Tales; Quintiliano; Arcesilau; Salústio; Xenofonte; Ciro; Demócrito; Plínio, o moço; Cornélio Rufo; Cícero; Propércio; Idomeneu; Lucílio; Epicuro; Sêneca; Catão e Fócio.

Todos eles, com maior ou menor grau de espaço e importância, dão base para a discussão em níveis tão diferentes quanto o exemplo de Bias de Priene, que durante uma tempestade em alto mar deseja que estivesse em melhor companhia – talvez apenas a de si próprio – e a orientação que Plínio, o Moço, dá a Cornélio Rufo: “Aconselho-te, neste pleno e farto retiro em que estás, a passar a teus criados o baixo

e abjeto cuidado doméstico, e a dedicar-te ao estudo das letras para daí tirar alguma coisa que seja toda tua” (MONTAIGNE, 2010, n/ p.).

Menos como confirmação de ideias e mais enquanto feixe de caminhos no qual a discussão pode seguir, a série de referências e citações em “Sobre a solidão” aponta para além de pensamentos já desenvolvidos sobre o tema analisado no ensaio e sugere uma espécie de mosaico no qual, colocados em relação, todos os citados contribuem ao construir um resultado original pela voz do autor. É em grande parte porque cita 35 pessoas de maneira tão díspar e quase sem padrão que Montaigne consegue montar um texto que une análise, crítica, opinião e experiência pessoal em tom livre e então inédito.

Combinando, juntando, tecendo, listando, montando e comparando, o ensaísta atua como um curador de ideias que só se atualizam na sua própria e original percepção sobre o assunto abordado. Juntas, essas 35 pessoas parecem contribuir no texto de Montaigne não tanto pelo que já disseram sobre a solidão, mas por uma contraposição criativa e não ortodoxa que é o verdadeiro motor deste ensaio, permitindo que o autor desenvolva o tema e encontre, por caminhos que não saberia apontar previamente, sua própria versão sobre o assunto.

A associação entre imagens que não se relacionam de maneira imediata nos níveis formais, cronológicos ou de conteúdo, mas que juntas na montagem e na disposição curatorial atingem efeito relacional inédito é o que Didi-Huberman (2013) deixa claro, com a ajuda de Warburg, no percurso de ATLAS, exposição de 2010 realizada pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. O atlas organizado por Warburg entre 1924 e 1929, batizado pelo autor de “Mnemósine”, propõe uma visão da memória, da arte e dos fatos históricos que preza por saber “ler o que nunca foi escrito”, ou se apoiar e se aproximar das imagens num trajeto fundamentalmente transversal.

Interessa a Warburg, e posteriormente a Didi-Huberman, não o que essas imagens podem fazer sozinhas, mas um “quase-nada e um quase-tudo” que adquirem quando apresentadas em relação. Falando sobre a enorme coleção de objetos variados que Goethe reuniu durante a vida, Didi-Huberman sublinha a miríade de potencialidades que surgem no processo curatorial praticado em ATLAS, algo que pode render inclusive uma espécie de “congestão das classificações: uma profusão de movimentos transversais”, de forma que “sua vocação era a criação de laços entre as

formas, precisamente onde os próprios objetos diferiam quanto à sua função ou ao seu estatuto social” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 130-131). A habilidade de ler o que nunca foi escrito está ligada a ver aquilo que só é visível em relação a outras coisas, ou a partir de “um sistema de múltiplas relações figurais”.

São várias as metáforas recorrentes sobre o gênero do ensaio quando o objetivo é destacar sua natureza ramificada, palavras que também encontram reverberação em ATLAS e no pensamento de Didi-Huberman: o ensaísmo enquanto cabine de curiosidades, lista, coleção, junção de fragmentos espalhados, conglomerado, fios de uma tecitura, combinação. É Max Bense que, perpassando algumas dessas comparações, diz que “o ensaísta é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado”, além de que “a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir” (BENSE In: PIRES, 2018, p. 121).

É quando aponta para o papel fundante da imaginação no gênero, não num sentido criativo, mas de montagem e recombinação, que Bense se aproxima do indicado por Didi-Huberman logo no início de *Atlas, ou a gaia ciência inquieta*, quando a atitude relacional entre imagens é também observada como forma anterior de conhecimento. Combinar e recombinar não se trata apenas de um passatempo de colagens em que o sentido final nunca está dado, mas de um método de conhecimento do qual Bense não descarta o teor científico, embora ele não apareça imediatamente. Diz Bense que “a configuração é também uma categoria da teoria do conhecimento, uma categoria a que não se chega por via dedutiva e axiomática, mas tão somente por meio dessa combinatória literária que substitui o conhecimento puro pela imaginação” (BENSE In: PIRES, 2018, p. 121).

Ler o que nunca foi escrito só faz sentido, em uma “configuração-atlas”, se for conduzido por essa mesma *imaginação*, “palavra perigosa”, como aponta Didi-Huberman, já que “nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita”. Antes, é pela heterodoxia por ela proporcionada no sentido de compor imagens que esse método-constelação, próprio do atlas e do ensaísmo, ganha destaque. É ele que “concede-nos um *conhecimento transversal*, graças ao seu poder intrínseco de *montagem*, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados

pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13, grifos do autor).

A noção do ensaio enquanto apanhado de fragmentos literários, algo que pode “permanecer só, mas conversar, ou que deve ser levado pelo leitor a fazê-lo, com fragmentos ao seu redor”, é ainda retomada por Dillon, que junta esse conceito ao de listagem. Afirmando que o ensaio parece ter “uma afinidade peculiar com a lista, seus rigores e prazeres”, o autor experimenta enumerar os sinônimos possíveis para o conceito: lista, catálogo, enumeração, inventário, cronograma, registro, contagem, sumário, almanaque, mesa, atlas, índice, calendário, elenco, prontuário, rol, manifesto, conta, programa, menu, censo, diretório, *gazetteer*, dicionário, léxico, tesouro. Ainda que “nem todos estejam igualmente aptos para aparecer em um ensaio”, diz que pode “pensar em vários ensaios – contos, novelas e poemas também – que partilham desses formatos” (DILLON, 2017, n/ p.).

É a partir de uma fórmula simples que o ensaio, ao mesmo tempo constelação de ideias, combinação frutífera e método de pensamento, surge para Aira: “A e B”, em que “A” e “B” são os dois assuntos fundamentais que comporão o texto ensaístico. É principalmente na escolha desse par de temas e sua dinâmica conjunta, que só faz sentido quando os elementos invadem os espaços do outro, que está a tarefa elementar do ensaísta. Caso feita corretamente, a junção azeitada dos assuntos-tema funciona como garantia de um bom resultado: “Tudo se transporta ao dia antes de escrever, quando se escolhe o tema; se a escolha é acertada, o ensaio já está escrito antes de ser escrito” (AIRA In: PIRES, 2018, p. 235).

Ainda que “A” ou “B” sejam assuntos por si só interessantes e dignos de textos críticos a respeito, sua investigação isolada não parece apropriada para um ensaio, já que “minha hipótese é que o tema do ensaio são dois temas”, aponta ainda Aira (2018, p. 237). O resultado da fórmula não é só uma soma, mas uma mistura que altera os elementos principais e oferece um produto que embarça os preceitos trabalhados. O interior dessa “combinatória” nunca viria apenas da capacidade do autor e seu encontro fortuito com um tema que domina, mas do encontro de dois temas entre si.

Essa reverberação representaria “um desvio (uma perversão, pode-se dizer) do interesse” que caracterizaria toda produção artística. Desvio esse cuja obtenção mais

econômica viria ao tomar um interesse isolado e “casá-lo abruptamente com outro interesse”. Relembrando a tendência que a fórmula “A e B” tinha principalmente na produção ensaística na década de 70, Aira exemplifica a junção de assuntos.

“Linguística”, muito bem. Mas Linguística e mais o quê? Sozinha, não interessava a quase ninguém (só aos linguistas profissionais); tinha que estar em companhia da Literatura, da Sociedade, do Inconsciente, da Antropologia ou de qualquer outra coisa. E qualquer uma dessas outras coisas, por sua vez, também exigia companhia. A Linguística, sobretudo, sempre estava acompanhada de um “e”, porque era o modelo com o qual se devia estudar o que nos importava de verdade. O que, para além do modelo epistemológico, impunha um modelo tático, e tudo terminava conjugado com outra coisa (AIRA In: PIRES, 2018, p. 236).

O ensaio como “modelo tático” reverbera o método de pensamento identificado por Adorno (2003) no mesmo tipo de texto, de modo que, para Aira, em cada ensaio “o que se revela no final é a forma”. Isso estaria presente já em Montaigne e em Francis Bacon – imediatamente posterior ao nobre francês na cronologia do ensaísmo –, de modo que o caráter pessoal encontrado na gênese desses textos é ressaltado. Nesses autores, ao invés do elemento “B” constituir outra área do conhecimento ou tema semelhante ao postulado em “A”, sua tradução correta seria sempre o complemento “e eu”. Assim, se em “Sobre a solidão” Montaigne se cerca de referências para tratar deste tema, o contraposto frequente com que articula esse pensamento é ele mesmo, cumprindo o que indica na abertura de seus *Ensaaios*.

Mais ainda, embora a fórmula “A e B” sugira originalidade na junção de ideias aparentemente desconexas, Aira aponta que a chave está na capacidade que o ensaísta tem de “ser inteligente”, aliando a isso uma “subjetividade direta” que se atualiza na “espontaneidade” do autor. Se ao contista cabe “conhecer seu ofício”, ao poeta “ser original” e ao romancista “transmudar a experiência”, ao ensaísta cabe “ser inteligente”. O segredo do ensaio, no entanto, está no comedimento desses elementos e sua “elegância”, o que o coloca como “pedra de toque” no sistema literário. Em outras palavras: “O ensaísta deve ser inteligente, mas não muito, deve ser original, mas não muito, deve dizer alguma coisa nova, mas fazendo-a passar por velha” (AIRA In: PIRES, 2018, p. 239).

Em Malcolm, a fórmula “A e B” vista no ensaísmo parece reverberar de duas formas principais, guardadas as proporções desse mesmo esquema na aplicação ao seu formato principal – a reportagem. Em primeiro lugar, a junção, nos termos aprofundados por Aira, ecoa o caráter subjetivo que o autor aponta nos ensaios de Montaigne e Bacon. Nas reportagens de Malcolm, também o elemento “B” é sempre ela mesma, um “e eu” que se traduz de maneiras variadas tanto na narrativa a partir do percurso pessoal de apuração, quanto na reflexão a partir de si. A subjetividade, por si só, não é suficiente, e sua presença simplificada, descritiva, é visível nos textos mais celebrados do Novo Jornalismo em que a primeira pessoa é regra. Malcolm, no entanto, ecoa a “inteligência” apontada por Aira nos momentos em que reflete sobre aquilo que vê, ocasiões em que se observa um “desvio” na história. Nunca parece importar, da mesma forma, o tema da reportagem sozinho, mas sua junção com um “eu” pensante, crítico e franco.

Ao seguir esse raciocínio de maneira mais ampla, a fórmula “A e B” se encontra também em Malcolm ao sair do domínio dos assuntos escolhidos e se acercar da linguagem utilizada – junção que acontece, mais uma vez, pela combinação dos elementos básicos da reportagem, que compõem a maior parte dos seus textos, com a reflexão crítica que o ensaio tem por base. O resultado de “Reportagem e Ensaio” é um texto que não deseja se encaixar em nenhuma dessas categorias, que não tem a pretensão objetiva de um, nem a total liberdade intelectual do outro. Aparenta, por sua vez, estar à vontade num lugar que se cerca de referências de ambas as linguagens para formar um texto jornalístico que se expande pela crítica e comentário.

Para Malcolm, um exercício livre da aplicação de “A e B” se traduziria, para *O jornalista e o assassino*, em algo como “O caso McGinniss-MacDonald e Metalinguagem”, ou, em *A mulher calada*, como “Biografias de Sylvia Plath e Problemas da não ficção”. São fórmulas que, em alguma medida, se estendem para grande parte de sua produção e das quais nunca se pode excluir o complemento que as opera em primeiro lugar, um perene “e eu”.

2.3 Malcolm e ensaísmo: modos de funcionamento

Se o ensaio está fundamentado na digressão e no comentário, é porque essas características se alternam, desde Montaigne, com o desenvolvimento de uma narrativa que apoia, potencializa e se mistura à reflexão. Em ensaios clássicos no livro inaugurador do gênero, como “Sobre a velhice” e “Sobre a solidão”, a análise empreendida pelo autor a respeito desses temas só consegue se realizar na medida em que vai e volta entre cenas e comentário, entre “show” e “tell”. Em um dos textos mais celebrados nos *Ensaio*s, “Sobre os canibais” faz uso exemplar do método ao colocar lado a lado casos clássicos de conflitos culturais na Antiguidade e a própria experiência do autor com indígenas levados do Novo Mundo à Europa. O confronto das duas explorações do tema, ambas prolíficas em enredo e análise, possibilita a construção de um texto que se alterna nos dois pontos e constrói um ritmo próprio de descrição e análise.

Funcionando ao mesmo tempo como exemplo das ideias discutidas, disparador de dúvidas a serem analisadas e mote pelo qual o texto se organiza ritmicamente, essa narrativa potencializa os aspectos reflexivos e teóricos do “tell”, formando um díptico entrelaçado. Como aponta Pires ao comentar “Contra a *joie de vivre*”, ensaio em que Lopate critica a estética da felicidade constante e gratuita, importa mais essa dupla exposição em conjunto, além da forma que ela assume no ensaísmo, que a potência isolada de cada um dos fatores: “O que interessa é, no entanto, como a narrativa se combina com o comentário, como a montagem entre as ‘cenas’ e as ‘ideias’ produz um intrincado raciocínio sobre a valorização da velhice como uma espécie de último ato desesperado da ‘alegria de viver’” (PIRES, 2015, p. 74). O resultado é que “entre o que mostra e o que diz, o ensaio ocupa seu lugar, constantemente redefinido, no vasto campo da não ficção”, diz ainda (idem).

Ainda que a obra de Janet Malcolm contenha livros que podem transcender a categoria simples de “reportagem” – caso de *Lendo Tchêkhov*, espécie de relato de viagem, crítica literária, biografia e reportagem, além de *Duas vidas: Gertrude e Alice*, que também mistura crítica literária e reportagem sobre o casal Gertrude Stein e Alice B. Toklas –, parece inevitável constatar que sua produção tem foco na narrativa, sobretudo a de viés jornalístico. Malcolm se ocupa em contar uma história definida por

sua apuração, entrevistas, documentos obtidos, lugares visitados, informações comparadas e demais elementos proporcionados pelas ferramentas do jornalismo.

Com alta perícia, esses instrumentos ganham força única nas mãos de uma repórter que sabe usá-los com ousadia e malícia na porção certa, de modo que a narrativa se desenvolva, ao mesmo tempo, tanto pelo enredo prévio que envolve os personagens, quanto pela capacidade de Malcolm em retirar deles as informações que precisa, numa investigação narrada. De casos intrincados, cheios de personagens complexos e reverberações na linguagem jornalística, a repórter consegue fazer do seu ritmo de apuração, com todas as alegrias momentâneas, dúvidas e percalços devidamente expostos, o próprio motor da narrativa nos seus livros-reportagem.

O foco na condução do caso apurado, com uma organização que costuma privilegiar uma ordem cronológica e clara dos acontecimentos, no entanto, não impede que sua obra expresse interlúdios de reflexão. São eles que apontam para as constantes perguntas sobre a linguagem jornalística e funcionam extrapolando com frequência a reportagem para discussões que transcendem a história narrada, em digressões que permitem a Malcolm uma abordagem expandida de seu tema. Nesse sentido, e ecoando as definições de Lopate e Pires, não parece contraditório afirmar que a obra de Malcolm apresenta mais “show” que “tell”, ou mais cenas e apuração presentes no jornalismo, que propriamente digressão e comentário que marcam o ensaísmo. Essa equação, no entanto, não parece suficiente para ignorar o peso que esses “núcleos de meditação” (PIRES, 2015 p. 72) têm na obra, sobretudo quando estão presentes em um formato que não costuma privilegiá-los, como a reportagem. O elemento reflexivo característico do ensaio acompanha constantemente a narrativa em seu ritmo de apuração e é expresso de diversas formas que também se encontram no ensaísmo, algumas já apontadas por Bense: a argumentação, a ironia, a crítica, a caricatura, o relato pessoal, a comparação, a introspecção, entre outros. Sempre que aparecem, esses interlúdios reflexivos funcionam lembrando a abordagem fundamentalmente pessoal e metalinguística com que Malcolm trata a reportagem, de modo que a escrita jornalística, nesse caso, aparece o tempo todo como uma construção em análise.

Essa estratégia, pulverizada ao longo das obras, é vista com clareza em um trecho de *A mulher calada*, quando Malcolm faz uso de um interlúdio do gênero para

analisar o interesse despertado pelo suicídio de pessoas públicas, sobretudo aquelas ligadas às artes. A morte trágica da Plath, que se matou na mesma casa em que estava sozinha com seus dois filhos pequenos, pode ser considerada a peça fundamental no ávido desejo que sua vida despertou, desde cedo, em biógrafos que buscavam principalmente elucidar os motivos da jovem autora para o ato final.

Os poemas de Plath, organizados numa edição em 1960, já tinham aparecido na *New Yorker*, e seu romance semibiográfico *A redoma de vidro*, em que descreve tratamentos de eletrochoque pelos quais ela mesma havia passado para rebater transtornos de bipolaridade e depressão, havia sido publicado com pseudônimo um mês antes de sua morte, em 1963. Com os poemas de *Ariel*, livro lançado postumamente, além de revelações sobre a relação conturbada entre Plath e o poeta Ted Hughes, o que se aguçou com a publicação de cartas e diários, o interesse pela autora aumentou durante os anos. Junto a isso, afirma Malcolm, também cresceram as narrativas que antagonizavam ambos e, com mais frequência, elegiam Plath como a vítima de um homem inescrupuloso, responsável em última instância pela degradação mental que culminou no suicídio da ex-mulher.

Segundo Malcolm, independente dos elementos que motivam a disputa póstuma entre Plath e Hughes, há uma espécie de lei que costuma balizar o julgamento da opinião pública em casos semelhantes, com reverberações incontornáveis nas biografias: “os mortos são sempre preferidos aos vivos” (MALCOLM, 2012a, n/ p.). A equação acontece, segundo a autora, na medida em que há uma compaixão universal com os finados, que não apenas estão impedidos de se defender e a quem o pior já aconteceu, como também representam um estado final a que todos aspiram inconscientemente. De acordo com ela, “preferimos os mortos devido a nossa ligação, a nossa identificação com eles. Sua impotência, sua passividade, sua vulnerabilidade são as nossas. Todos aspiramos ao estado de inanição, à condição de impotência, em que somos forçosamente frágeis e merecedores de amor” (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

A disputa entre Hughes e Plath seria também a disputa entre a vida e a morte, ou o estado ativo e desgastante da “gente viva”, e aquele compassivo e solitário dos falecidos, para sempre calados. O suicídio, então, assume o limiar entre a atividade de

um e a passividade de outro, pensamento que Malcolm desenvolve em reflexão que aparece entre os fatos e cenas que constroem a narrativa.

A vida, é claro, jamais captura toda a atenção de alguém. A morte é sempre interessante e nos atrai. Assim como o sono é necessário à nossa fisiologia, a depressão parece ser necessária à nossa economia psíquica. De alguma forma secreta, Tântatos, além de se opor a Eros, também o nutre. Os dois princípios atuam em oculta harmonia; embora Eros predomine na maioria de nós, em ninguém Tântatos está totalmente subjugado. No entanto – e é esse o paradoxo do suicídio – *tirar* a própria vida é comportar-se de um modo mais ativo, afirmativo, “erótico”, do que ficar assistindo passivamente enquanto nossa vida *nos é tirada* pela mortalidade inevitável. O suicídio, assim, mobiliza tanto nossa parte que odeia a morte quanto a que a ama: em algum nível, talvez sintamos pelos suicidas uma inveja equivalente à piedade que eles nos inspiram. Muitos já se perguntaram se, não fosse por seu suicídio, a poesia de Sylvia Plath teria atraído tanto a atenção do mundo. E eu tendo a concordar com os que dizem não. Os poemas carregados de morte nos comovem e eletrizam por sabermos o que ocorreu (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Com a ajuda da metáfora de Tântatos e Eros, retirada do arcabouço psicanalítico perene na obra da repórter, Malcolm arrisca uma explicação sobre o que encontra ao analisar biografias de Plath, revirar seus escritos, conversar com pessoas próximas a ela, frequentar lugares onde esteve e penetrar fundo no mundo póstumo da escritora e seus admiradores. Se a poeta assume a “aura maldita” de uma autora cuja obra não pode ser dissociada do sofrimento em vida, nesse aspecto reside também um fator inevitável tanto para a simpatia dos críticos, quanto para a indiscrição alheia dos curiosos. Aqui, interessa a Malcolm compreender de onde nasce o desejo que ronda a vida e a obra de Plath a partir do entrelugar alcançado pelo suicídio, misto de potencializador e anestésico se visto sob esses termos. A reflexão, nesse trecho, parece se juntar à crítica literária e à suposição: se os livros de Plath não teriam a mesma atenção sem a morte trágica da autora, a dúvida implícita é se a mesma obra não alcançaria sucesso semelhante por qualidades para além da biografia, caso continuasse viva.

A digressão não vem gratuitamente. Antes, Malcolm é conduzida até ela quando recapitula as condições que fizeram parte do suicídio de Plath, analisando outras tentativas da escritora em se matar, as pessoas que a observaram em situações

de debilidade mental e a forma como ela aparece nos escritos durante esse tempo – indo da intrépida “comedora de homens” presente nos poemas à frágil *emigrée* no Reino Unido de Hughes. Com esse contexto claro e dado a priori, obtido sobretudo pela técnica jornalística, a narrativa se constrói até chegar ao comentário, no fim do capítulo.

É como se após atravessar um turbilhão de informações que a aproximam tanto quanto enrijecem a figura de Plath, ouvindo diferentes versões sobre as causas do suicídio e os problemas entre o casal, Malcolm se visse na condição de ela mesma refletir sobre o que encontrou. Nesse caso, o que adiciona ainda uma camada de complexidade, a digressão da repórter não questiona exatamente o conflito póstumo entre Plath e Hughes, como se arriscasse um lado, mas procura entender como o suicídio agiu eternizando a escritora e afetando a todos que, como Malcolm, tentaram escrever sobre ela.

A reflexão nesse trecho parece seguir os caminhos ensaísticos na medida em que também aponta para uma tentativa de compreensão arranjada com o que está à mão da autora. Embora Malcolm tenha compilado dados e registros importantes sobre a vida de Plath, aqui ela não exatamente assume a voz da especialista que retoma aspectos técnicos para embasar o que escreve. Em seu lugar, prefere o livre pensamento que evoca a metáfora de Tântalos e Eros, vê no suicídio um ato-limiar que provoca inveja nos vivos e combina essas reflexões para afirmar que a obra de Plath não seria a mesma sem a morte trágica da autora.

Ainda que a opinião esteja bem marcada sobretudo na parte final da digressão, em que a repórter aponta para a simbiose entre vida e obra sempre que se lê os poemas de Plath, ela só é possível pela construção reflexiva anterior, feita após a investigação jornalística ser suspensa por um momento. As respostas de Malcolm, que podem parecer categóricas, no entanto soam como soluções possíveis, e não exatamente definitivas – repare-se aí no uso do verbo “tender”. O trecho funciona então como uma pista, uma interpretação pessoal que vai além da mera obra e extrapola os fatos obtidos na apuração.

A introspecção que possibilita as digressões em *A mulher calada* e funciona como espécie de tentativa na apreensão do objeto tem ainda, nos textos que trazem a psicanálise como pano de fundo, um importante aliado. O tema, que aparece com mais

força em *Nos arquivos de Freud e Psicanálise: A profissão impossível*, têm reverberação constante na obra de Malcolm e age como um referencial ao qual ela sempre pode se apoiar para interpretar personagens e situações. O interesse nos meandros técnicos que envolvem uma sessão de psicanálise, a relação entre analista e analisado, os problemas da interpretação do inconsciente, as teorias que acompanham o funcionamento da mente desde Freud e a forma que esses fatores se juntam sob a égide comum de “psicanálise” são inquietações expressas tanto nesses dois livros, quanto em peças avulsas e resenhas escritas por Malcolm.

Em suas reportagens sobre psicanálise, a autora encontra problemas centrais que a levam adiante, sobretudo: a “verdade” no discurso de interpretação do inconsciente em que a psicanálise se apoia; a autoridade, às vezes precipitada, do analista sobre o analisado (relação exposta no conceito psicanalítico de “transferência”); os resultados normalmente creditados à terapia e sua real efetividade; o modo que psicanalistas explicam e validam seus métodos; o status que a psicanálise atingiu, tanto como ciência, quanto tratamento da moda, durante o século XX, principalmente nos EUA. Seja qualquer um desses caminhos que resolva percorrer, a repórter lida sempre com um conhecimento de caráter fortemente interpretativo, o que motiva explicações que nunca parecem se resolver somente nas respostas que recebe. Por mais que seja possível acompanhar sessões de análise, entrevistar especialistas e pacientes, além de mergulhar com profundidade nos escritos fundantes da área, uma camada de incompreensão e impenetrabilidade se mostra inseparável da abordagem de Malcolm sobre o tema, onde encontra uma fonte inesgotável de perguntas.

Esses questionamentos são claramente visíveis em *Nos arquivos de Freud*, mas não apenas pelo contexto que cerca a história de Jeffrey Masson, acusado de se apoderar dos arquivos do pai da psicanálise de forma maliciosa. Ao iluminar a trajetória desse “gigolô intelectual”, Malcolm introduz conceitos da psicanálise (transferência, teoria da sedução, complexo de Édipo), reproduz cartas, escritos e casos relatados por Freud, além de discorrer constantemente sobre o processo de formação recebido por novos profissionais do gênero. Mais ainda, no entanto, a autora por vezes se vê na posição de, ecoando as ferramentas da psicanálise, refletir criticamente sobre a trajetória de Masson, arriscar motivos internos que o levaram a ser querido por pessoas

que normalmente não lhe dariam atenção e, pela natureza de seu carisma, alcançar um dos postos mais cobiçados da área. Ainda que seja um personagem que pela personalidade, idiossincrasias e atitudes já preencha os requisitos de um protagonista de peso para uma reportagem, importa também discorrer sobre as questões que Masson aborda, não apenas relatá-las – o que reverbera, mais uma vez, “show” e “tell”.

Em um desses momentos, após Masson insistir na chamada “teoria da sedução”, abandonada por Freud logo no começo de suas investigações, Malcolm dá sua versão sobre as dificuldades de mergulhar no terreno do inconsciente em detrimento da realidade objetiva – atitude tomada por Freud após desistir da ideia que o *outsider* tentava retomar décadas mais tarde:

A vida não examinada pode não valer a pena, mas a vida examinada é impossível de ser vivida mais que alguns momentos de cada vez. Aceitar totalmente a ideia de uma motivação inconsciente é parar de ser humano. O maior analista do mundo só pode viver sua própria vida como um ser humano ordinariamente cego e conduzido. Como seus pacientes, ele vez ou outra recebe vislumbres das atividades peculiares acontecendo atrás da cortina da consciência; e, como seus pacientes, ele está sempre correndo um pouco atrás. O paradoxo que coroa a psicanálise é a quase inutilidade de seus *insights*. “Fazer o inconsciente consciente” – o programa da terapia psicanalítica – é derramar água em um coador. A umidade que fica na superfície da malha é o benefício da análise (MALCOLM, 1997, n/ p.).

Aqui interessa à repórter olhar criticamente para seu tema e arriscar uma compreensão possível dos maiores problemas encontrados durante a apuração, sobretudo no que diz respeito ao impasse representado pela teoria da sedução. Na tese desenvolvida nos anos 1890, Freud relacionava psicoses, neuroses e histerias surgidas na idade adulta a relatos sexuais precoces descritos pelos pacientes com esses problemas mentais, episódios nos quais teriam sido abusados, quando crianças, por familiares ou outros adultos. Com certa taxatividade, Freud afirmava nesses escritos iniciais sobre a psicanálise – além das cartas endereçadas ao colega e amigo Wilhelm Fliess – que os abusos infantis, geralmente ocorridos abaixo dos quatro anos, eram histórias sempre verdadeiras, ainda que pudessem ser reprimidas e estivessem enterradas no inconsciente. Entre 1897 e 1898, no entanto, Freud abandonou a ideia ao

entender que os relatos de abusos eram na grande maioria fantasias desenvolvidas por seus pacientes, sobretudo em relação aos pais. O inconsciente, concluiu, não era capaz de distinguir entre realidade e ficção imbuída de sentimento, o que se refletia na incapacidade de percepção nesse caso, fato que atingiria toda a psicanálise. O abandono total da teoria da sedução, dessa forma, culminou no avanço dos estudos de Freud sobre o inconsciente e no desenvolvimento de suas teorias futuras sobre a sexualidade infantil.

Na querela entre os freudianos clássicos e Masson, estava em jogo principalmente a capacidade que a psicanálise tem de reconhecer o inconsciente, aprofundar-se nas fantasias propostas por ele e procurar por respostas no oceano interior que criavam. Uma vez feito guardião do Sigmund Freud Archives, Masson pôde ter acesso a centenas de cartas e documentos inéditos escritos pelo teórico, grande parte deles reunidos em um armário na casa de Anna Freud, em Viena. Após se acercar justamente da correspondência com Fliess nos anos 1890, peças já cobiçadas por outros pesquisadores, Masson defende que Freud preferiu ignorar os relatos de abusos sofridos por seus pacientes, desacreditando-os em prol de suas teorias sobre o inconsciente. Fez isso em um texto de grande repercussão para o *New York Times*, o que acendeu o alerta vermelho entre a comunidade psicanalítica e culminou rapidamente em sua demissão, ainda que fosse oficialmente o diretor e único membro oficial da organização.

A atitude de Masson foi de encontro à comunidade psicanalítica, já que nenhuma reação adversa de seus pares, nem sua iminente demissão o fizeram mudar de ideia quanto à necessidade de se retomar a teoria da sedução. Em última instância, a discussão provocada por Masson queria rearranjar os conceitos estabelecidos pela psicanálise sobre verdade e fabulação, de modo que, para ele, uma revisão completa deles seria necessária não só para que a terapia psicanalítica fosse melhor executada, como também para honrar os pacientes que se diziam abusados. Dizia Masson que Freud tinha errado sobretudo por ter desprezado a realidade objetiva, já bastante prolífica em complicações e interpretações possíveis, em prol de respostas que não condiziam com o problema original. Essa posição, no entanto, não tornava Masson exatamente contra os desdobramentos promovidos pela aceitação de fantasias inconscientes na psicanálise, mas o fazia crítico especificamente ao modo como esses

conceitos se desenvolveram a partir da negação da teoria da sedução. Esse tipo de retorno crítico era o que pretendia.

Durante toda a extensão de *Nos arquivos de Freud*, Malcolm não esconde sua desconfiança quanto a Masson. A repórter cita o personagem em dezenas de ocasiões que mostram contradições no seu discurso, apresentando-o como uma figura duvidosa, arrogante, oportunista e ressentida quanto à própria inteligência. No interlúdio reflexivo apresentado, no entanto, Malcolm aparenta colocar seriamente a questão levantada pelo protagonista de sua reportagem ao comentar sobre os limites do inconsciente na vida cotidiana. Se a perspectiva de viver em função dessa lógica ou entender que “aceitar totalmente a ideia de uma motivação inconsciente é parar de ser humano”, os vislumbres trazidos pela percepção de uma realidade oculta nas profundezas da mente são responsáveis por uma marca frágil, mas inegável, representada na “umidade que fica na superfície da malha”.

No trecho, Malcolm endereça a querela entre Masson e os freudianos sobretudo pela via dos “resultados” que a terapia psicanalítica proporciona, assunto que já trouxera com detalhes em *Psicanálise: A profissão impossível*, seu livro anterior. Nas conversas que compõem o volume, o psicanalista sob pseudônimo de Aaron Green é inquirido com frequência sobre a duração média de uma terapia analítica que se pode dizer “ideal” – entre oito e dez anos, com mais de uma sessão por semana –, além dos efeitos claros que um roteiro como esse pode produzir. A resposta é que a terapia psicanalítica não é intelectual, moral ou educacional, mas uma operação “que rearranja as coisas dentro da mente como uma cirurgia rearranja as coisas dentro do corpo”. Apesar dos efeitos serem “muito pequenos”, segundo Green, a análise funciona dando mais liberdade de escolha aos seus praticantes. “Mas quanto?”, se pergunta ele. “Ao invés de ir direto para o meridiano, ele irá cinco, dez ou talvez quinze graus para a esquerda ou direita se você o empurrar com força, mas não mais que isso. Eu mesmo devo ter mudado menos que alguns pacientes que analisei”, responde (MALCOLM, 1981, p.108).

Em um contexto inteiramente diferente do livro anterior, a meditação de Malcolm em *Nos arquivos de Freud* aponta na mesma direção da comparação feita por Green. Mais uma vez, a repórter quer arriscar uma interpretação do problema a partir do que encontrou até agora pelo conjunto de apuração e impressões pessoais, o que faz

relativizando a discussão presente em Masson e a deslocando para a validade empírica da psicanálise. A autora parece dizer que, por mais que o abandono da “realidade objetiva” e o posterior mergulho no inconsciente proposto por Freud sejam avanços claros em qualquer estudo sobre a mente, suas consequências práticas são discretas, ou apenas não funcionam na mesma chave que a “realidade objetiva” de antes. O resultado desse aprofundamento, com todos seus prós e contras, não é matéria, mas umidade.

A suspensão do relato para a elaboração livre, nesse caso, funciona alargando os limites apresentados até agora por ambos os lados antagonistas – o de Masson e o de seus opositores. Ainda que ofereça essa possibilidade em mais de uma ocasião durante o livro, Malcolm não está apenas interessada na análise técnica do tema pelos dois polos, ainda que essa apreciação ajude a entender o problema, coloque outras perguntas na discussão e incremente as situações narradas na reportagem. Interessa também, por sua vez, uma atitude de constante inquirição e desconfiança da própria autora quanto às suas fontes e temas, de modo que essa inclinação aponte para a introspecção de trechos digressivos. Neles, fala com franqueza e curiosidade, num tom crítico e opinativo onde a análise flui sem prejuízo da narrativa.

3. Reportagem e ensaio em três dimensões de Malcolm

3.1 As entranhas da primeira pessoa

Ainda que aparecessem com a mesma frequência e tivessem papel semelhante no texto, as digressões reflexivas na reportagem de Malcolm não teriam o mesmo efeito se não fossem conduzidas por uma primeira pessoa que organiza, explica e narra o pensamento. É essa personagem que a repórter toma para si, mais que uma simples condutora da narrativa, que vai além da adjetivação das cenas e da interlocução com entrevistados para funcionar como análise consciente da história. Enquanto o caso é contado a partir da apuração feita anteriormente, o papel do “eu” de Malcolm é se posicionar intimamente quanto aos desvelos da narrativa, levando a reportagem uma camada abaixo na análise pretendida. Se a reflexão pode prescindir da intimidade da primeira pessoa, com ela o resultado é a potencialização da franqueza em um texto já marcado pela sinceridade quanto aos seus temas e formatos.

São raros os textos de Malcolm em que o “eu” não aparece. Antes, é mais acertado falar em níveis de pessoalidade, situações em que a repórter se coloca com maior ou menor intensidade no desenrolar dos fatos, servindo de motor para a história. Nos exemplos mais óbvios, usa verbos na primeira pessoa, narra seus passos, imiscui-se em conversas e se faz presente na ação que envolve a apuração – cenário visto em diversas seções de *A mulher calada* ou *O jornalista e o assassino*. Nesses casos, o aspecto físico tem papel importante: Malcolm está lá, viu, ouviu e escreveu. Em vez de contar esses acontecimentos com o enrijecimento de uma reportagem tradicional, com

verbos na terceira pessoa e certo distanciamento do tema, conta em primeiro lugar pela própria experiência como observadora, técnica celebrada pelo Novo Jornalismo.

Em outro nível de pessoalidade, seus comentários e opiniões acerca do tema trabalhado também deixam transparecer uma clara intimidade. A reflexão, então, pode vir tanto das experiências vividas na apuração, como espécie de produto natural delas, quanto de opiniões e teorias que surgem a partir da aproximação da história, o que não significa necessariamente estar presente no local da ação. Envolve num tema eleito, o que nem sempre se traduz em reportagens, mas em resenhas ou outros tipos de texto, Malcolm se encontra na posição incontornável de comentar um assunto, o que faz a partir de si mesma, sem medir distâncias. Mais comum, no entanto, é que esses dois níveis de pessoalidade estejam juntos nos textos e se misturem entre experiência e reflexão, entre apuração e comentário.

Tanto no jornalismo narrativo, quanto no ensaísmo, a primeira pessoa tem papel fundamental e revelador. Já na introdução aos *Ensaaios*, Montaigne aponta para o caráter primeiro que a pessoalidade tinha nos textos que, de certa forma, procuravam expô-lo com mais clareza a partir do pensamento crítico. Se a figura do nobre francês podia aparecer com menos intensidade em alguns dos ensaios, em vários outros seu pensamento se desenvolve entre experiências pessoais rememoradas e postas em perspectiva, caso do clássico “Sobre os canibais”. Para ele, no entanto, o forte apelo pessoal do ensaio estava sobretudo no método reflexivo, dimensão que pediria uma análise íntima em primeiro lugar, fosse ela mais ou menos apoiada pela experiência. O resultado natural dessa abordagem eram textos que submetiam também o autor a uma espécie de autoanálise fortemente baseada na proximidade crítica, o que Montaigne explicita num aviso ao leitor antes que comece o livro primeiro dos *Ensaaios*.

Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. Pois se eu estivesse entre essas nações que se dizem ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão (MONTAIGNE, 2010, n/p.).

De forma inédita, a publicação dos *Ensaio*s mostrou que era possível abordar seriamente assuntos complexos – da filosofia ao medo da morte – sem academicismos, hermetismo erudito ou método filosófico marcado. Em grande parte, o ritmo oblíquo de pensamento privilegiado pelo ensaio, sua aptidão pelo percurso sinuoso e curiosidade constante, vinha do caráter pessoal encontrado nos textos de Montaigne. Ao trazer o tema para perto de si, o autor tinha a possibilidade de examinar seu objeto por um ângulo pouco explorado anteriormente, o que também envolvia falar sobre si mesmo, seu corpo, suas idiossincrasias, gostos e costumes.

No mesmo “Sobre os canibais”, por exemplo, Montaigne diz que, de uma conversa sua com um grupo de indígenas sul-americanos de passagem por Ruão no fim do século XVI, ficou surpreso com três observações feitas por eles. O autor, então, revela numa mistura de lamento e ironia que só consegue comunicar ao leitor duas delas, já que da última tinha se esquecido. Essa atitude entre o relato pessoal e reflexão não é gratuita, como aponta Conley: “De repente, o ensaio começa a flutuar como se fosse ele mesmo uma ilha em um grande oceano de escrita. Sua própria atitude torna-se descontraída e desconhecida a si mesmo, presa do conhecimento incerto do autor e sua memória falha” (CONLEY In: LANGER, 2006, p. 79).

Se a pessoalidade já estava presente no ensaísmo desde sua fundação, nas ocasiões em que o ensaio tem como foco uma experiência pessoal, narrativa com destaque para acontecimentos na vida do próprio autor e suas consequências, o resultado costuma entrar na categoria de *personal essay*, o ensaio pessoal. De acordo com Lopate, no entanto, o aspecto que une todas as más narrativas pessoais é sua incapacidade de ir “longe o suficiente nas suas confissões” (LOPATE, 2003, p. IX). Essa espécie de timidez ou excesso de cuidado presente sobretudo nas autobiografias, em que quem escreve com frequência não está disposto a destrinchar seus piores pontos, resulta em narrativas espremidas entre o anseio do leitor em conhecer o objeto da história e o receio do autor em se entregar por completo ao texto.

O embate entre os defeitos do autor e sua própria consciência capaz de analisá-los com franqueza e inteligência, ainda segundo Lopate, é situação que, pelo contrário, deve ser buscada com insistência em qualquer ensaio pessoal. Na lógica da “dupla perspectiva” (LOPATE, 2013) que elege como o “truque” desse tipo de narrativa, o

autor precisa apresentar os fatos com a emoção que foram vividos na época “enquanto se beneficia da sabedoria sofisticada do eu adulto”. A qualidade, dessa forma, estaria principalmente na interpretação dos fatos, o que é feito sem nunca prescindir da sinceridade e da vontade primeira de relativizá-los pela análise no texto.

Em qualquer narrativa autobiográfica, seja ela um texto memorialista ou ensaio pessoal, a essência frequentemente se mostra naqueles momentos em que o autor analisa o sentido de suas experiências. A qualidade do pensamento, a profundidade do *insight* e a disposição para extrair o maior entendimento que alguém é humanamente capaz – essas são garantias para quem lê de que a sensibilidade particular de um autor é confiável e simpática. Comigo, isso vai além: sempre fui profundamente atraído por aquelas passagens em que o autor faz uma virada analítica, interpretativa, generalizadora: elas me parecem a sobremesa, a recompensa da prosa (LOPATE, 2013, n/ p.).

Presente de diferentes formas no jornalismo americano feito desde o séc. XIX (RONGGENKAMP, 2005), o uso da primeira pessoa em reportagens alcançou status diferenciado a partir do Novo Jornalismo, quando a participação do repórter na condução da matéria pôde aparecer com características mais experimentais e ousadas (WEINGARTEN, 2005). Se por um lado o uso dos artifícios da ficção possibilitava uma melhor construção de cenas e personagens, não foram poucos os repórteres que viram no novo ritmo narrativo uma liberdade maior para se colocarem no texto.

A introspecção e o modo participativo de se fazer jornalismo, no limite, rendeu matérias como as realizadas por George Plimpton e Hunter S. Thompson nas décadas de 1960-70, em que ambos não só acompanharam personagens, como também fizeram parte ativa de seus ambientes e histórias. Nos casos mais célebres, Plimpton tentou ele mesmo se tornar um atleta para acompanhar a rotina de equipes e jogadores, enquanto Thompson passou a frequentar gangues e dirigir motocicletas para se imiscuir melhor entre os Hell's Angels – chegando ao extremo de ser linchado pelos próprios personagens que pretendia retratar, o que também foi incluído no texto. Nas duas situações, a justificativa motivacional dos repórteres era a mesma: estar o mais próximo possível de seus personagens e conseguir uma relação inédita, bastante experimental, entre repórter e entrevistado.

Com maior sutileza, a introspecção aparecia de formas mais próximas à reflexão em outros repórteres da época, como Joan Didion e Norman Mailer, ambos ligados com mais força à literatura. Didion, que já tinha estreado em 1963 com o romance *Run, River*, tem na reportagem “Rastejando até Belém”, de 1968, um exemplo consagrado das técnicas priorizadas pelo Novo Jornalismo, o que fez ao compor um mosaico de cenas sobre a juventude californiana na psicodelia dos anos 60. Sem uma história previamente definida ou caso principal a relatar, o texto escrito para a bicentenária revista *Saturday Evening Post* elenca uma série de personagens e pequenas cenas durante a perambulação da repórter por São Francisco. Didion passou dias visitando moradias coletivas geridas por jovens, conversando com menores que fugiram de casa e orbitando ao redor do consumo de drogas que movia esses grupos. O resultado é uma matéria de comportamento em que o mergulho na realidade dos personagens é intenso e recheado de rápidas passagens emblemáticas – talvez na mais infame delas, uma criança de cinco anos é vista sob os efeitos de drogas sintéticas, com o incentivo da mãe.

Apesar de usar a primeira pessoa, sobretudo indicando as mudanças de cenário e o clima de constante perambulação, a figura de Didion aparece com certa suavidade durante o texto, preocupando-se mais em observar que em se imiscuir na história ou confrontar seus personagens. Em alguns raros momentos, porém, a autora também se permite reflexões que, de certa maneira, tentam responder ao que via nas ruas da cidade e era encarado como uma grande mudança nos costumes e valores pelo país inteiro. Analisando o crescimento de uma geração espremida entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã, ela identifica um descompasso cultural claro e se coloca entre aqueles que não tinham percebido o tamanho do rombo até então:

É claro que os ativistas – não aqueles cujo pensamento se tornara rígido, mas aqueles cuja abordagem revolucionária era anárquica e imaginativa – já tinham havia muito tempo captado a realidade que ainda escapava à imprensa: nós estávamos diante de algo importante. [...] Em algum momento entre 1945 e 1967, omitimos dessas crianças as regras do jogo que calhou de estarmos jogando. Talvez nós mesmos tivéssemos deixado de acreditar nas regras, talvez nos tenha faltado coragem para seguir jogando (DIDION, 2021, n/ p.).

De modo semelhante em *O super-homem vai ao supermercado*, Mailer tenta dar conta das transformações culturais que, na convenção do Partido Democrata de 1960, se encaminhavam para indicar o jovem senador John F. Kennedy à candidatura presidencial, o que desagradava a cúpula da legenda. Escrito para a *Esquire*, o longo texto foi das primeiras incursões do autor no jornalismo e vinha com uma potente carga de reflexão, explorada em sessões inteiras da matéria dividida em seis partes. Como um dos fundadores do alternativo *The Village Voice* nos anos 1950, Mailer já tinha mantido uma coluna no jornal e se aventurara por textos que interpretavam a contracultura crescente na realidade americana, como o ensaio “The White Negro”. O escritor era mais largamente conhecido, no entanto, por seu trabalho em romances como *Os nus e os mortos* (1948), e a perspectiva de uma reportagem política escrita por um autor celebrado como romancista tinha por base a experimentação do formato.

Ecoando os moldes mais claros do Novo Jornalismo, Mailer faz uma descrição detalhada do clima visto na convenção, seus principais candidatos e movimentações subterrâneas características do jogo político. Ao invés de tratar a pauta de forma tradicional, atentando com destaque para entrevistas e declarações exclusivas dos personagens, o autor tem na larga observação sua arma principal, o que o faz ignorar baluartes das técnicas de reportagem. A estratégia aparece com mais clareza quando, ao entrevistar Kennedy pela primeira vez, Mailer não cita nenhuma de suas respostas, mas foca apenas em seus “modos”, especialmente no fato do então senador ter dito que havia lido um de seus romances – para a surpresa do escritor, não o mais famoso deles, que todos costumavam citar.

A interpretação do “fenômeno” que era Kennedy na convenção, com seu “intenso bronzado marrom-alaranjado de um instrutor de esqui” e aura de protagonista de musical (MAILER, 2006, pp. 42-43) era entendida por Mailer nos termos do “mito” heroico no qual a sociedade americana gostava de se apoiar, mas de onde se afastara nos últimos anos. Largamente desenvolvido no texto, o pensamento é resumido na reflexão que Mailer faz ao colocar lado a lado a ascensão de Kennedy e a crescente contracultura nos EUA, de modo que a indicação do senador, para a sociedade americana, sugeriria uma reação negativa à cultura jovem e contestadora que florescia:

Entre os melhores nessas novas gerações, o mito encontrara sua voz na maconha, e a piada no underground era a de que,

quando os russos chegassem, não ousariam ocupar nosso território por muito tempo porque a América era bacana demais. [...] Era de um herói que a América precisava, um herói fundamental para o seu tempo, um homem cuja personalidade pudesse sugerir contradições e mistérios que conseguissem penetrar nos circuitos alienados do subterrâneo, porque só um herói pode apreender a imaginação secreta de um povo, e desse modo ser benéfico à vitalidade de sua nação (MAILER, 2006, pp. 47-48).

A reflexão em Didion surge a partir de uma primeira pessoa mais íntima, enquanto Mailer parece preferir uma abordagem de maior distância quando analisa o problema sobre o qual escreve, ainda que parta daquilo que testemunha a poucos metros. Em ambos, a primeira pessoa aparece com mais frequência e clareza quando está em jogo a movimentação presente na apuração – onde vão, o que veem, o que falam, com quem falam, quem tentam encontrar. Nesses casos, por mais que os graus entre ambos também possam diferir, sua presença é marcada e a narrativa acontece a partir dela. O “eu”, no entanto, aparenta agir timidamente na reflexão presente nos dois textos, como se tivesse ficado, de certa forma, impedido de passar com toda a força da apuração e composição de cenas ao comentário e à digressão.

Em Malcolm, a reflexão tem a primeira pessoa como mote e motor. Se no texto a repórter já trabalha seu tema num eterno acompanhamento de suas idas e vindas, relato marcado pelo percurso pessoal em busca das informações que precisa, as questões colocadas nos interlúdios de análise crítica abraçam o “eu” da autora e só funcionam a partir dele. É especialmente sob o âmbito pessoal que Malcolm pode trazer os impasses para perto de si e duvidar das soluções que o caso relatado encontrou para eles. A relativização dessas saídas e a criação de novas arestas acontece normalmente pela comparação entre o problema apresentado e seu aprofundamento íntimo na percepção da autora, que tem a mesma franqueza tanto na apuração e nas entrevistas, quanto na análise e na digressão. Não são poucas as vezes que essa honestidade funciona analisando a si própria, seus modos na condução da apuração, seus tratos com personagens e a maneira pela qual as informações encontradas são recebidas por ela. Aí, como de costume, Malcolm também não tem o hábito de ser condescendente nem consigo mesma.

No curto texto “Reflexões sobre autobiografia de uma biografia inacabada”, em que explora seu insucesso nas tentativas de escrever uma autobiografia, Malcolm afirma que “o ‘eu’ do jornalismo é uma espécie de narrador ultraconfiável e uma pessoa incrivelmente racional e desinteressada, cuja relação com o assunto com muita frequência se assemelha à relação de um juiz que pronuncia a sentença de um réu culpado” (MALCOLM, 2016, n/ p.). Essa postura, defende, não é adequada para um relato autobiográfico, que teria por base a condescendência do próprio autor com sua história, num “exercício de perdoar a si mesmo”. O problema do jornalista que se aventura a escrever um texto do tipo estaria no tratamento díspar que esses formatos exigem de seus personagens, sobretudo pela “ternura”, “compaixão” e “empatia” que as autobiografias pedem, sentimentos que o repórter se acostumou a sentir com menos força por seus entrevistados. Por esse paradoxo que cerca a transposição dos formatos e pelo “atrofiamento dos poderes de invenção” que a prática jornalística produz, Malcolm sentencia ao abandonar o intento autobiográfico: “Percebo que meus hábitos de jornalista inibiram meu amor-próprio” (idem).

Em outra incursão no assunto, no posfácio a *O jornalista e o assassino* Malcolm diferencia esses “eus” a partir da ligação que as várias facetas do escritor podem assumir em sua relação com o texto. No formato jornalístico, matéria e autor se juntariam de forma diferente daquela vista no romance ou na autobiografia. Enquanto nesses ele pode ser encarado como o mesmo “eu” da história, no jornalismo essa ligação seria menos forte: “Diferentemente da primeira pessoa de uma autobiografia, que em tese representa o próprio autor, a primeira pessoa no jornalismo só se liga ao autor de uma forma tênue – a forma, digamos, como o Super-Homem se liga a Clark Kent” (MALCOLM, 2011, n/ p.). Na verdade, aponta Malcolm, o “eu” do texto jornalístico, na grande parte das vezes, não é o mesmo “eu” do repórter, mas uma invenção que não pode ser comparada à realidade. Em outras palavras, Malcolm também apontava que, ao contrário do que acreditaram alguns leitores, não era consequencial sua atitude de escrever um livro sobre a traição que sempre acompanha o jornalismo justamente após ter sido processada por Masson, em decorrência de *Nos arquivos de Freud*.

Ao contrário de todas as demais personagens do jornalista, esta é a exceção à regra que determina que nada pode ser

inventado: no jornalismo, a personagem “eu” é quase pura invenção. [...] O “eu” jornalístico é um narrador superconfiável, um funcionário ao qual se atribuem tarefas essenciais de narração, argumentação e tom, uma criação ad hoc, como o coro numa tragédia grega. É uma figura emblemática, a encarnação da ideia de um observador desapaixonado da vida. No entanto, leitores que admitem facilmente a ideia de que o narrador da ficção não é a mesma pessoa que o autor do livro resistem teimosamente à ideia do “eu” inventado do jornalismo; e até mesmo entre os jornalistas existem aqueles que têm dificuldade de se distinguir do Super-Homem de seus textos (MALCOLM, 2011, n/p.).

Inventada ou não, a primeira pessoa em Malcolm não só aparece para relatar uma história, mas para alargá-la, atitude que não altera o fato de que as perguntas, no texto, são feitas e aprofundadas constantemente pela intimidade do “eu”. Independentemente de suas origens, a vontade de relativizar a linguagem e colocá-la em discussão ao mesmo tempo em que apura a matéria é uma vontade verdadeira e baliza o andamento das narrativas em que a reflexão assume papel importante. São nesses momentos em que acontece a “virada analítica, interpretativa, generalizadora” de que fala Lopate ao qualificar o bom ensaio pessoal.

É esse o caso específico do falso início de número 30, quando Malcolm leva até Salle colagens que tinha composto por prazer pessoal. No encontro anterior, o artista fizera um comentário sobre as diferenças entre as colagens que produzia para usar em seus quadros e as colagens feitas por amadores, assunto no qual a repórter quis se aprofundar a partir de um “exemplo negativo”. O objetivo, explica ela, era tentar traçar melhor os contornos que a criação artística tinha para o pintor pela via oposta: “um exemplo de algo que não fosse arte – talvez pudesse ser instrutivo.” O tom íntimo e reflexivo, sempre movido pela curiosidade, já é visto na abertura do falso início: “Eu costumava visitar o artista David Salle em seu estúdio e tentar aprender o segredo da arte com ele. O que ele estava fazendo em sua arte enigmática, alusiva, agressiva? O que faz um artista quando produz uma obra de arte?” (MALCOLM, 2016, n/p.).

A abordagem, que a repórter julgara inofensiva, encontra então um impasse. Por mais que Malcolm insistisse para que Salle comparasse, sem compaixão, suas colagens às dela no intuito de exemplificar as “diferenças” que o pintor apontara anteriormente, ele relutava em “parecer mesquinho”. Dizendo que Malcolm podia

chamar suas colagens de arte se ela achasse que assim eram, Salle tenta se esquivar do assunto, mas é rodeado pela repórter, que insiste.

Ela compara a resposta do artista ao preceito básico de Marcel Duchamp, sugerindo que a ideia era insuficiente após seu comentário sobre as “diferenças” entre profissionais e amadores. Vencido, Salle se vê na situação de apontar, na comparação das colagens, “princípios simples que qualquer calouro de escola de arte reconheceria”. Enquanto as suas obras seguiriam esses preceitos, mostrados pelo profissional, as de Malcolm ainda exibiriam a ignorância dos amadores. É após esses apontamentos, provocados por ela, que a repórter pode refletir sobre a motivação de sua atitude em primeiro lugar, aquilo que considerara inconscientemente quando decidiu mostrar suas colagens:

Pensando agora nesse incidente, percebo que Salle também tinha visto o que qualquer estudante de primeiro ano de psicologia teria visto: que apesar de todos os meus protestos em contrário, eu havia *sim* levado as colagens para ser elogiada. Todo amador abriga a fantasia de que seu trabalho está apenas esperando para ser descoberto; uma segunda fantasia – que os artistas contemporâneos consolidados devem (também) ser fraudes – é um corolário necessário (MALCOLM, 2016, n/ p, grifos do autor).

O tom pessoal não é apenas flagrante nesse interlúdio de reflexão, como também a própria reflexão só acontece em função da abordagem íntima. Em todo o trecho é clara a franqueza que guia Malcolm e a falta de escrúpulos que tem consigo ao colocar em perspectiva todos os elementos que podem orbitar ao redor de uma entrevista. Ecoando a diferenciação dos “eus” no texto jornalístico e nos escritos autobiográficos, a repórter não perdoa a si mesma ou o que poderia parecer uma má atitude profissional. Pelo contrário, é por essa aproximação que constrói o tom ao mesmo tempo curioso e digressivo, disposto a colocar às claras todos os detalhes do encontro com seu perfilado, aspectos que se atualizam e ganham novas dimensões quando chegam ao texto.

A atitude confessional se relaciona ainda, outra vez, ao que aponta Lopate (2003) quando diz que maus ensaios pessoais geralmente não são pessoais o bastante. Implícita nessa afirmação está não só a capacidade que o ensaísta deve ter para se expor, como também a perícia que a análise com argúcia do “sentido de suas experiências” deve exibir, de modo que a junção das duas coisas faça sentido. De forma

sucinta, mas eficaz na medida certa, é isso que Malcolm faz ao analisar a necessidade de aprovação que sentira internamente ao mostrar suas colagens a um artista célebre. Característica básica da reflexão que funciona, a confissão dispara de imediato uma série de perguntas subjacentes: apesar da falta de escrúpulos com seus entrevistados, repórteres no fundo sempre buscam sua aprovação? Qual a real dimensão de assertividade e insegurança nos modos de um repórter “inescrupuloso”, como era a fama de Malcolm? A cena sobre as colagens nos diz mais sobre Salle ou a repórter?

Em outro nível ainda, o trecho funciona no sentido de aprofundar a dimensão de insegurança e aprovação que a própria carreira de Salle refletia, o que é percebido na leitura sequencial dos falsos inícios. Demandado nos anos 80 e vendo o prestígio se esvaír a partir da década seguinte, o pintor é retratado no perfil como alguém ressentido com o “mundo da arte”, um profissional que se sente traído pelas regras e convenções sociais não escritas do ramo. Salle indica que as mesmas pessoas que o ajudaram a alcançar o sucesso, escrevendo críticas elogiosas à sua obra quando ela ainda era desconhecida do grande público, agora se esforçavam para criticá-lo de forma humilhante, o que o condenava à lenta e dolorosa perda de influência. O que não lhe parecia claro, dizia ele, eram os mecanismos desse mundo que definiam “por que algumas pessoas são basicamente levadas a sério e outras basicamente não são levadas a sério?” Ao levar suas colagens e pedir que Salle as analisasse, Malcolm procura, sem que ele perceba, fazer com que o artista responda a essa mesma pergunta. Essa estratégia, por sua vez, só parece efetiva sob a abordagem pessoal colocada em prática pela repórter.

Percorrer o assunto apurado no texto jornalístico a partir também da reflexão e da primeira pessoa é método que encontra ainda forte presença em toda a reportagem de *A mulher calada*. Da narrativa não ficcional problematizada a partir da produção das biografias analisadas, Malcolm se encontra, em certas ocasiões, questionando o papel que assumia de “crítica” do legado biográfico de Plath. Ao mesmo tempo que tentava traçar a forma pela qual a escritora teve sua vida dissecada por diversos autores, situação em que a afobação e a bisbilhotice podiam ser grandes, a repórter começa a se perguntar em que medida seus esforços não eram, de certa forma, iguais aos dos biógrafos cujas histórias relatava. Mais ainda, nesse questionamento sobre si mesma e

as ferramentas por ela empregadas, despontavam, mas agora num nível íntimo, as contradições da não ficção que a narrativa do livro já discutia em primeiro lugar.

Se a escrita biográfica sobre Plath foi responsável por criar uma espécie de mito ao redor da autora, o que potencializava a obra e seus arredores sempre que um novo relato surgia, também foi grande fonte de amarguras para quase todos os envolvidos, sobretudo Hughes, os filhos do casal e os parentes da escritora. Eleito vilão na maioria dessas narrativas e frequentemente acusado em novos episódios apontados pelos relatos biográficos, o poeta resolvera, desde a morte de Plath, manter um silêncio definitivo sobre a vida pessoal que teve com a ex-mulher, o que com frequência também rendia problemas. Mesmo quando os biógrafos tinham algum intento de relativizar a figura de Hughes e contavam com certo apoio de sua irmã Olwyn, espécie de operadora do espólio de Plath e intercessora oficial entre todos que desejavam falar com o irmão, o resultado dos relatos podia ser considerado danoso pelo poeta, apesar de se esforçarem para seguir na direção contrária.

É esse o caso quando a biógrafa Anne Stevenson, à qual Hughes se comprometera a contribuir de alguma forma, escreve em sua biografia de Plath, *Bitter fame*, que o trágico episódio em que a escritora destrói originais do poeta “não poderia ser perdoado” pelo ex-marido. A conclusão de Stevenson, pensada originalmente como forma de apoiar Hughes, como se a atitude de Plath fosse imperdoável, é rebatida pelo poeta em uma carta à biógrafa. No texto citado por Malcolm, ele não apenas diz que nunca condenou Plath pelo caso, como também explica que a dupla posição de, ao mesmo tempo, se defender sem atacar a ex-esposa era um problema sem solução que o assombrava desde sua morte.

Essa situação ambígua e que só contava com perdedores, segundo explica o escritor, era uma das razões principais pela qual preferira guardar o silêncio total, apesar das consequências ruins que a atitude trazia: “Todas essas reações ferozes contra ela – reações que ela provocava com tanta ferocidade – vindo de pessoas que podem até ter pensado, às vezes, que me defendiam – para mim foram verdadeiras calamidades das quais eu tinha de protegê-la” (MALCOLM, 2012a, n/ p.). Esse tipo de problema exposto nas biografias de Plath e estendíveis para outros relatos biográficos é uma das contradições do formato que fazem Malcolm relativizar a figura de Hughes e tratar sua

união com Plath além do maniqueísmo factual ou da influência dele na obra da escritora. Antes, essa aproximação é feita pelos problemas da linguagem biográfica.

Em um momento específico durante a apuração, porém, Malcolm cede a um impulso contrário a essa abordagem que, logo depois, julga condenável e vergonhoso. Na Inglaterra para entrevistar autores que se aventuraram pela vida de Plath, além de pessoas próximas a ela, a repórter se dá conta de que um dos encontros que marcou não é longe da casa em que Hughes mora – o poeta, que não concedeu nenhuma entrevista a Malcolm, permaneceu vivendo no mesmo lugar até sua morte em 1998. A residência, Court Green, também foi o lugar em que Plath vivera entre 1961 e 1962, logo antes do suicídio no ano seguinte, local citado em várias de suas cartas e onde escreveu grande parte dos poemas de *Ariel*. Para aproveitar a oportunidade, Malcolm pede que o motorista faça um curto desvio no caminho da entrevista marcada em Milverton, de modo que possam passar em Court Green e ver a casa pelo lado de fora. O arrependimento que se formou no momento em que taxista erra o caminho, o que a atrasaria para a entrevista, é intensificado assim que Malcolm finalmente se vê diante da residência.

Fiquei perplexa com a enormidade do meu erro de ter vindo até ali. O que eu estava pensando? O que faria quando chegássemos à casa? Uma coisa era prestar uma visita reverente à casa onde Sylvia Plath morreu; outra era ir xeretar no lugar onde mora Ted Hughes. [...] E então vi um indício de que estavam em casa e de que a minha intrusão podia não passar despercebida. Pendurado numa das árvores do gramado da frente havia um comedouro para pássaros cheio de alpiste, com andorinhas e pintarroxos ingleses esvoaçando a sua volta. Senti ressurgir em mim meu sentimento de ternura por Hughes – pude perceber sua realidade, sua vida, seu dilema, e senti vergonha da minha cumplicidade na perseguição que transformara sua vida num tormento; eu decidira juntar-me à matilha dos caçadores (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Mais uma vez, o tom confessional aponta no sentido da relativização do tema e tem na figura da repórter o percurso pelo qual as contradições expostas na investigação da história são aprofundadas. É pelo sentimento de vergonha e arrependimento, incomuns mesmo quando a primeira pessoa é usada na linguagem jornalística, que ela relaciona à sua a atitude dos biógrafos que investigava no livro. Com o intuito de analisar os processos de produção das biografias de Plath, Malcolm parecia ter

assumido, talvez inconscientemente, o papel de alguém que permanecia a uma distância segura da bisbilhotice e da importunação, dois elementos que marcavam o legado biográfico da escritora. Sua opção por mirar em pessoas que escreveram sobre Plath, e não exatamente naquelas que tiveram importância seminal em sua vida, de certa forma a blindava da roupagem dos biógrafos.

Ao chegar à Court Green e se arrepender no mesmo instante, no entanto, Malcolm se dá conta da impossibilidade de separar as duas coisas. Mais que parecidas e vindas de uma origem comum, a não ficção da biografia e da reportagem compartilham uma atitude irreconciliável com seus personagens, ferramentas e efeitos posteriores, o que surpreende a repórter ao reparar que, sem perceber, “decidira juntar-me à matilha dos caçadores”. Enquanto análise crítica da linguagem biográfica, o esforço de *A mulher calada*, então, passa da tarefa de questionar biografias e biógrafos para a tarefa de questionar todos os aspectos da história, o que envolve Malcolm em primeiro lugar. Mais que íntima, essa abordagem só pode ser feita sob um ponto de vista confessional e crítico, o que novamente reverbera as definições de Lopate.

Apesar da relativização, durante todo o livro, do rótulo de vilão dado a Hughes pelas biografias de Plath, a inspeção pessoal que Malcolm faz ao chegar à Court Green, motivada pelo arrependimento, também é a oportunidade para apontar com clareza para a “ternura” que sente pela história do escritor. Ainda que Hughes fosse culpado de todas as acusações que surgiam contra ele sobre Plath, ter que lidar com estranhos na sua porta pelo resto da vida era produto dos relatos biográficos dos quais Malcolm agora fazia parte. Para além do sentimento de vergonha, essa percepção vem pelo choque da pergunta “o que eu estava pensando?” É como se o narrador “ultraconfiável” da primeira pessoa no jornalismo, como aponta a repórter no posfácio a *O jornalista e o assassino*, vacilasse quando elege como alvo seu próprio relato, permitindo que falhas e manias analisadas nas biografias fossem agora encontradas também no seu texto.

A serviço da primeira pessoa, a franqueza no trecho de *A mulher calada* segue a marca que Malcolm procurou imprimir com destaque nas suas reportagens. Ao detalhar como se sente em relação à apuração, ela coloca todas as cartas da produção jornalística na mesa, joga luz sobre as contradições da prática e assume o lugar ambíguo de alguém que relata e é relatada. A abordagem pessoal dá a esse jogo ainda mais

profundidade e reverbera temas que o leitor pensaria só encontrar, no livro, no embate entre Plath e Hughes. Mas Malcolm se faz presente e opera com intimidade tanto no nível da apuração, quanto no da reflexão. Antes de todo o resto, importa que a repórter pense a si mesma como alguém constantemente desafiada por ambos, situações que só são encaradas, por ela, pela franqueza intensa de um “eu” crítico e relativizador.

Mas ainda que Malcolm opere frequentemente com a primeira pessoa e faça dessa estratégia uma ferramenta para questionar as engrenagens da reportagem, essa atitude oferece ainda uma situação final: quem fala quando Malcolm fala? Com diferentes níveis de pessoalidade assumidos pela autora na narrativa, ora no testemunho e descrição de cenas, ora em interlúdios reflexivos, a questão parece não ter solução unívoca.

Em primeiro lugar, há a Malcolm-jornalista e fiel aos preceitos básicos da profissão, que pode ser cruel nas entrevistas e se posicionar na história ao melhor estilo “mosca na parede”, sem se imiscuir nos acontecimentos. Há também uma Malcolm-analista ou Malcolm-crítica, que parece se afastar da jornalista quando interrompe a narrativa para refletir – e, em alguma medida, criticar a repórter que a guiou até ali. Por outro lado, surge ainda uma Malcolm-autora, a voraz editora que reescreve infinitamente, articula e restringe as duas facetas anteriores para o bom ritmo da narrativa, que sopesa a influência das outras duas e as distribui pelo livro. Por fim, existe a Malcolm-pessoa, ou o ser humano com suas dúvidas e julgamentos pessoais, figura que, em entrevistas, a autora ressaltava ser bastante diferente – ou menos assertiva – da repórter intrépida ou entrevistadora cruel que surge nos livros (MALCOLM, 2012b). Nesse sentido, quando Malcolm diz, no perfil sobre Salle, que “todo amador abriga a fantasia de que seu trabalho está apenas esperando para ser descoberto”, indicar qual dessas faces de Malcolm fala mais alto é tarefa pouco passível de resolução clara, uma vez que cada uma delas tem lugar perene na personagem-autora.

O lugar do autor nesse jogo é explorado por Barthes no famoso “A morte do autor”, em que as mesmas questões são colocadas a Balzac a partir da novela *Sarrasine*. Escreve o romancista do século XIX que um personagem “disfarçado de mulher” em seu íntimo “era mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura”. Se a voz que diz essas palavras é o herói do livro, o próprio Balzac, o “autor” ou a

“sabedoria universal”, no entanto, Barthes aponta que “jamais será possível saber, pela simples razão de que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). Pelo contrário, é característica da linguagem e da “escritura”, seja ela a do jornalismo ou do ensaio, conhecer apenas um sujeito, e não uma pessoa:

Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem, isto é, para exauri-la. [...] Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 2004, pp.60-61, grifos do autor).

De modo que também reverbera as diferentes camadas de reflexão e referências que fazem o ensaio funcionar como constelação de temas e pontos de vista, Barthes afirma que o texto, trabalhado por essas variadas vozes, se constitui como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). O resultado final é uma única voz própria de toda “escritura”, elemento que não se prende a nenhuma das facetas possíveis do autor e age, pelo contrário, causando o apagamento dessa figura – ou sua “morte”.

Nas reportagens de Malcolm, esse embaraço de vozes age da mesma maneira ao juntar todas suas possíveis facetas em uma só voz marcada pela frequente aproximação pessoal do tema. Importa, como dizem Barthes e Aira, refletir ou fazer nascer a figura do escritor enquanto o texto é escrito, fazendo desse movimento simultâneo de escrita e reflexão, no caso da repórter, a base comum para toda reportagem. Em outras palavras, chama Fakazis esse “eu” de “altamente autobiográfico”.

Malcolm, em seus trabalhos, recorre seletivamente aos recursos narrativos fornecidos por suas particularidades autobiográficas, símbolos jornalísticos amplamente disponíveis, literatura, cultura pop e, especialmente, discursos de objetividade para construir uma identidade narrativa altamente autobiográfica dela mesma para seus leitores, dando sentido ao trabalho que está fazendo (instruindo o leitor, na verdade, em como “ler” sua obra) (FAKAZIS, 2002, p. 109).

Definir quem diz que “todo amador abriga a fantasia de que seu trabalho está apenas esperando para ser descoberto”, se uma Malcolm-jornalista ou uma Malcolm-crítica, dessa forma, perde toda importância na medida em que não há distinção entre ambas. Antes, importa notar que essa voz que conduz o leitor na reportagem de Malcolm, seja ela qual for, define-se pelo tipo de reflexão exposta na frase, ao mesmo tempo pessoal e crítica.

3.2 Metalinguagem ou O jornalismo sem defesas

Quando apareceu pela primeira vez ocupando 22 páginas na edição de 13 de março de 1989 da *New Yorker*, antes de ser publicada como livro de mesmo nome no ano seguinte, a primeira parte da matéria chamada *O jornalista e o assassino* causou reações imediatas na imprensa americana e abalou repórteres que se sentiram no dever de defender a profissão nos dias seguintes (FAKAZIS, 2002). Dividida em duas edições da revista, a reportagem sobre a crise de confiança na relação entre repórter e fonte apresentava a história de Joe McGinniss e Jeffrey MacDonald a ser pormenorizada no livro. Já tinha, no entanto, o mesmo famoso parágrafo de abertura. Malcolm não apenas dizia que a atividade jornalística era moralmente indefensável, mas também apontava que, para os entrevistados, “o que dói, o que envenena e algumas vezes o leva a extremos de desejo de vingança, é o engano de que foi vítima” (MALCOLM, 2011, n/ p.).

Para além do problema ético delicado ao qual a matéria dizia respeito, críticos viam na abordagem de Malcolm à profissão, exposta na abertura e aprofundada ao longo do texto, outras três principais incongruências. Em primeiro lugar, a repórter estaria estendendo a todos os colegas a atitude duvidosa específica do caso McGinniss-MacDonald, generalização que não seria apenas descabida, como também desonesta e cruel. Depois, Malcolm, ainda que repórter, seria uma espécie de *outsider* ao falar de um lugar elitista e distante das redações preocupadas com o jornalismo diário e objetivo. Nesses espaços de trabalho vigorariam prazos e interesses distintos dos praticados numa publicação intelectualmente célebre – e por vezes descolada da realidade terrena de outros periódicos, afirmavam – como a *New Yorker*. Por último, a autora teria a hipocrisia como marca fundamental, já que questionava a ética

jornalística ao mesmo tempo em que era processada pelo protagonista de seu livro anterior, que alegava difamação. Preferia se comportar, na vida e em *O jornalista e o assassino*, como se o processo judicial iniciado por Masson em decorrência de *Nos arquivos de Freud* fosse inexistente, ainda que a ação recebesse atenção recorrente da mídia e, na época, ainda não tivesse apontado para a inocência da repórter.

Em um curto editorial na edição de 19 de março de 1989 do *New York Times*, logo após a publicação das duas partes da reportagem, Malcolm é acusada nas três vias. O jornal afirmava que apesar dela “provavelmente se autodenominar uma jornalista”, tratava-se de “um tipo diferente de jornalista”. A deixa servia de convite para o texto apresentar sua argumentação e diferenciar o trabalho da repórter daquilo que se fazia no *Times* ou em qualquer outro jornal:

A diferença é o tempo. Pessoas que escrevem para jornais e revistas têm probidade, inteligência e estilo variáveis. O que nenhuma delas tem é tempo – tempo para trabalhar no que a sra. Malcolm chama de sua “técnica japonesa” para fazer perguntas “como se eu estivesse passando o dia”, tempo para desenvolver, em suma, um engodo. Elas também não se retiram por meses em quatinhos, como a sra. Malcolm descreve o Sr. McGinniss (e ela mesma), pelejando para transmutar detalhes bagunçados em arte. Em vez disso, jornalistas mais mundanos lutam contra o tempo para organizar suas descobertas em um relato noticioso. Eles estão mais preocupados com clareza e rapidez que com arte. Mais que enganar, o repórter arrisca ser enganado por fontes espertas e ansiosas para impor sua versão dos fatos. Jornalismo diário: essa é a distinção entre o trabalho de um repórter com *deadline* e o de um Joe McGinniss gastando quatro anos num livro. Um famoso editor da *The New Yorker*, agora falecido, era conhecido por anotar “ele quem?” próximo a identificações imprecisas. Agrada pensar que, frente à acusação abrangente contra todos os jornalistas feita pela sra. Malcolm, ele tivesse rabiscado “eles quem?” (THE NEW YORK TIMES, 1989, seção 4, p. 26).

A repercussão da reportagem também fez que repórteres em publicações como *Newsweek*, *Los Angeles Times* e *Washington Monthly* afirmassem em textos críticos que, além de generalista, a opinião de Malcolm se enganava nas bases mais primordiais do jornalismo (FAKAZIS, 2002, p.112) – a repórter não só teria ignorado a ética fundamental em que a profissão se sustenta, como também procuraria impor sua visão

iconoclasta a todos os colegas, o que ecoava as críticas ao seu lugar de fala. No mesmo *New York Times*, McGinniss responderia à repórter em um texto no mês seguinte à publicação da matéria na *New Yorker*, oportunidade que usou para se defender das acusações que encontrava na reportagem e atacar Malcolm em sua suposta inexperiência com a produção jornalística próxima ao cotidiano das redações.

No texto de 3 de abril, o repórter e protagonista do livro afirmava que MacDonald, condenado por matar a mulher e as duas filhas pequenas, não era o tipo de fonte que podia ser “traída” por um jornalista que escreve exatamente isso em sua matéria – por mais que esse mesmo jornalista tenha dado a entender, à mesma fonte, que se posicionaria ao seu lado. Como se o sadismo do entrevistado perdoasse o repórter, dizia que era digno não tratar MacDonald “como um coordenador de Harvard sob fogo acadêmico”, mas o assassino de sangue frio que era. Eleger um criminoso desse nível como exemplo de questões éticas no jornalismo seria então desonesto com todas as partes envolvidas – McGinniss, MacDonald e o restante dos jornalistas: “Então não vamos nos enganar. Não vamos, como fez Janet Malcolm – descrevendo todo o jornalismo como ‘moralmente indefensável’ –, ver esse homem como uma abstração, como uma ‘matéria’ digna de reflexões sobre a relação entre jornalista e fonte” (MCGINNISS, 1989, seção A, p. 23). McGinniss terminava o texto expondo sua indignação em ver que uma publicação como a *New Yorker* “tivesse permitido nas suas páginas um ataque tão selvagem não apenas contra mim, mas contra a profissão inteira”. Em edição posterior do seu polêmico livro sobre MacDonald, *Fatal vision*, o repórter ainda iria dedicar um longo posfácio para tentar rebater, uma a uma, as contradições éticas que o livro de Malcolm apontava no caso.

A repercussão de *O jornalista e o assassino* e o consequente combate às suas afirmações – o que não é raro encontrar mesmo após o livro ter se tornado um “truísmo”, como aponta Roiphe –, é fruto da metalinguagem que usa como tema, distende, extrapola, reflete sobre e comenta constantemente. É na análise da própria linguagem de que faz uso, com suas idas e vindas exemplificadas no caso McGinniss-MacDonald, que o livro constrói sua linha narrativa, aponta contradições claras e faz perguntas que nenhum dos lados pode responder com clareza. Nessa dinâmica reflexiva que põe em conjunto, mais uma vez, apuração e reflexão, sobrevêm opiniões fortes e

dúvidas subterrâneas que causaram indignação em repórteres e colocaram a profissão num caminho sem volta. Ainda que o tema da traição jornalística e a ambiguidade na relação com o entrevistado não fosse novidade, parece temerária a atitude de tratá-la com candura semelhante após o debate colocado por Malcolm na forma específica do relato sobre McGinniss-MacDonald.

Com mais força no livro de 1990, a metalinguagem tem lugar destacado nos textos de Malcolm sempre que a autora questiona as engrenagens da não ficção, a apreciação dos fatos numa história, o lugar da interpretação no discurso e o papel do autor nesse jogo. Esses aspectos aparecem, por exemplo, na produção de biografias, na apreciação dos fatos perante a lei, na interpretação que é marca do discurso psicanalítico e na análise de si mesma enquanto escreve e sopesa informações apuradas. Não por acaso, a metalinguagem em Malcolm costuma aparecer próxima à primeira pessoa, influenciá-la e ser por ela influenciada, de modo que a combinação de ambas funcione aliando análise e franqueza na elaboração de novas perguntas que apontam para o lado de dentro.

De maneira diferente da vista em *A mulher calada* ou *The Crime of Sheila McGough*, onde a metalinguagem trabalha os usos da não ficção e sua relação com os fatos de maneira mais ampla, em *O jornalista e o assassino* ela diz respeito especialmente à ética jornalística. Mais ainda – o que causou indignação –, fala sobre os preceitos éticos básicos na realização de qualquer entrevista, atividade talvez mais elementar na construção do relato jornalístico e da qual os conflitos de interesse costumam ser consequência sadia em uma reportagem de qualidade. Se na introdução a *Rastejando até Belém* Didion já aponte que “escritores estão sempre tentando vender alguém”, Malcolm parece indicar que o discurso jornalístico tem em seus repetidos preceitos de objetividade e imparcialidade uma espécie de ferida aberta, de modo que repórteres não raramente podem virar os olhos para essa contradição. O descompasso apresentado na abertura do livro em forma de reflexão ganha materialidade à medida que a autora apresenta os detalhes do caso que considera “uma versão grotescamente ampliada do encontro jornalístico normal” (MALCOLM, 2011, n/ p.).

A intensificação das contradições de que fala Malcolm vem, na história, pelo formato específico de um contrato formal assinado por repórter e fonte, documento que

tentou definir os limites dessa relação. McGinniss, que tinha entrevistado MacDonald para sua coluna um dia antes do julgamento do médico, é convidado por ele a comparecer ao tribunal no dia seguinte e escrever um livro sobre sua história. O jornalista não era o primeiro escritor a receber o convite, mas foi o primeiro a aceitar. A defesa do réu, que seria condenado a três penas de prisão perpétua algum tempo depois, precisava de dinheiro, e seu advogado principal considerava que a participação num livro poderia ajudar MacDonald.

McGinniss, que já era um autor conhecido pelo livro que destrinchava de dentro a campanha publicitária que elegera Richard Nixon, gostou da ideia e exigiu que tivesse um olhar privilegiado da história, melhor que os repórteres comuns assistindo ao julgamento da plateia. Conseguiu o que queria e pelas próximas semanas fez parte da equipe de defesa, que reunia vários advogados e MacDonald em uma casa alugada. Bebeu, comeu e se divertiu com eles durante dias inteiros, além de ter total acesso ao réu e às estratégias traçadas para o processo. No contrato entre as partes, ficava estabelecido que MacDonald receberia 26,5% do adiantamento de US\$ 300 mil que o jornalista conseguira de uma editora, além de 33% dos direitos autorais do livro. Mais importante, o documento ainda estabelecia o comprometimento de MacDonald em não processar McGinniss caso se sentisse difamado, o que vinha nos seguintes termos:

Eu concordo que não farei, nem afirmarei, contra o senhor, o editor ou os seus representantes, ou qualquer pessoa envolvida na produção ou na distribuição do livro, qualquer exigência ou alegação baseada em que qualquer parte do conteúdo do livro seja difamatória a meu respeito, contanto que a integridade essencial da minha biografia seja mantida (MALCOLM, 2011, n/ p.).

A última frase do trecho, “contanto que a integridade essencial da minha biografia seja mantida”, foi a tese central da acusação no processo que MacDonald moveu contra McGinniss oito anos depois, quando *Fatal vision* já tinha sido um sucesso de vendas. Segundo seus advogados, o relato do repórter atacava a “integridade essencial” de MacDonald, de modo que ele seria culpado por “uma espécie de assassinato de alma”. McGinniss, por sua vez, afirmava no processo que era MacDonald que pretendia enganá-lo com a aproximação entre ambos, de forma a cooptar, pouco a pouco, o repórter para a narrativa de que era inocente.

Ter percebido a estratégia desde o início e resistido internamente a ela não o obrigava a comunicar MacDonald que desacreditava de sua versão, dizia McGinniss, muito menos interromper a apuração do livro – fato que podia ser estendido para todo o jornalismo. Em outro nível de complexidade, o repórter afirmava que apesar de ter ficado absolutamente convencido da culpa e crueldade de MacDonald durante o julgamento por assassinato, o período ao seu lado fora do tribunal criara uma simpatia genuína pelo personagem do dia-a-dia. O paradoxo entre a fonte simpática e o assassino inescrupuloso não fora suficiente, ainda segundo McGinniss, para desordenar a realidade da apuração, impasse que só foi resolvido na escrita do livro que condenava definitivamente o entrevistado. O que foi pior, MacDonald, acreditando na solidariedade do repórter até o último momento, participou da campanha publicitária de *Fatal vision* e só soube de seu real teor em uma entrevista para a televisão, quando trechos da publicação foram lidos para ele em primeira mão, com foco em suas reações.

Após um julgamento inicial de McGinniss que terminou sem veredicto, o advogado do jornalista encaminhou uma carta a diversos profissionais da imprensa e publicações alertando sobre a possível ameaça que uma condenação do repórter teria à profissão, mensagem que chegou até Malcolm e despertou inicialmente sua atenção para o caso. Dentre outros apontamentos que tinham por objetivo despertar a solidariedade da categoria, o texto dizia que “a queixa de MacDonald sugere que os repórteres de revistas e jornais, bem como os escritores, podem ser, e serão, processados por escreverem artigos verdadeiros, mas pouco lisonjeiros, se por acaso tiverem agido de modo a indicar uma atitude solidária em relação ao entrevistado” (MALCOLM, 2011, n/ p.).

A atitude inquiridora de Malcolm sobre a ética na profissão tem por base a crítica ao caráter unívoco que a relação repórter-entrevistado costuma assumir oficialmente no cotidiano jornalístico, o que pode ser percebido como hipocrisia. Em manuais de redação e guias de escrita para jornalismo, o impasse pode procurar uma solução com a maior praticidade possível, de modo a tentar responder diretamente o que é permitido ou proibido nessa dinâmica. Não é raro que diretrizes do tipo possam definir, por exemplo, que “toda fonte de informação deve ser tratada com polidez e transparência”, aconselhar que se “evite a proximidade excessiva com *fontes* ou

personagens do noticiário” e orientar que o repórter “deixe claro ao interlocutor que ele está sendo entrevistado e explique qual é o objetivo da reportagem” (FOLHA DE S. PAULO, 2019, n/ p., grifos do autor). Também podem ser listados como “direitos da fonte e do personagem da notícia” durante uma entrevista “ser tratado com respeito e cortesia” e “ter sua versão dos fatos publicada junto da acusação”.

Com mais frequência, esses deveres práticos são associados à ética enquanto aspectos que devem ser cumpridos não só para evitar conflitos, mas para o funcionamento eficaz do jornalismo, como aponta Frost:

Todas as fontes têm um ângulo, algum motivo para concordarem em ser a fonte da matéria. Normalmente isso será óbvio – melhora a imagem pública delas ou a imagem de alguma empresa, clube ou organização em que estão envolvidas. Porém, algumas vezes seus motivos não ficam tão claros e o repórter deve se esforçar para tentar mostrar isso ao consumidor. [...] Um jornalista precisa ser sensível quando apura matérias e quando as escreve para publicação, de modo que o jornalista que está preocupado em evitar ofensas involuntárias geralmente vai se sair melhor que um jornalista que não está. [...] No entanto, o jornalista irá algumas vezes usar a aparência de falsa sensibilidade como uma técnica para cooptar de um modo desonesto e, por consequência, moralmente duvidoso (FROST, 2011, p. 135).

A dinâmica entre as duas partes – ou o “minueto”, como diz Malcolm –, é encarada, segundo definições semelhantes, como espécie de jogo a ser jogado com receio ou diminuído ao máximo. Espera-se que o repórter se comporte de modo que os conflitos de interesse entre ele e a fonte interajam com o mínimo atrito possível, o que resultaria em matérias mais sóbrias, fiéis à realidade e respeitosas para ambos os lados. Um certo tipo de receio saudável ou medo benigno pautariam a relação que teria por base uma concepção ética que, na prática, apresenta maior profundidade e pede por análises mais complexas. É o que diz Sanders ao apontar que esses conflitos podem ser das características principais pelas quais o jornalismo é encarado.

A noção de um “conflito de interesse” só pode surgir em um cenário onde é esperado que repórteres digam a verdade sem medo ou aprovação, seu dever principal sendo mais de produzir notícias que promover versões. Em outras palavras, a noção de que um ‘conflito de interesses’ é um problema moral envolve uma compreensão específica do que é jornalismo (SANDERS, 2004, p. 120).

Em toda a extensão de *O jornalista e o assassino*, os interlúdios de reflexão a que Malcolm se propõe, pautados pela metalinguagem, têm como propósito desordenar noções fixas sobre a relação ética entre repórter e entrevistado. Por mais que opiniões fortes possam sugerir o contrário, no entanto, seu intento não é destruí-las ou subvertê-las numa espécie de moral niilista do jornalismo, mas distendê-las de modo a colocar sobre a mesa nuances normalmente omitidas no jogo entre os dois lados. Se é provável que grande parte dos repórteres já tenha se batido com conflitos éticos na carreira, interessa à Malcolm trazer esses problemas para perto de si.

Condenada pela abertura do livro a responder interlocutores indignados sempre que se dispusesse a falar em público, Malcolm tem nesses mesmos parágrafos iniciais, implicitamente, um compromisso com a dúvida – acordo que se estende por toda a obra. Lembra Dean (2018) que, respondendo ao questionamento raivoso de um jovem sobre a frase em que aponta o fator “moralmente indefensável” da profissão, Malcolm, durante um festival de jornalismo em 2011, disse: “Bem, foi um pouco de retórica, sabe?”

Apesar da aparência de afirmação categórica tanto na abertura, quanto nas demais passagens em que se aprofunda nas contradições éticas do jornalismo via reflexão, o que Malcolm procura é distender conceitos por meio do forte questionamento, o que ecoa o jogo retórico. A digressão interessa apenas na medida em que problematiza o assunto, desarruma noções cristalizadas na linguagem utilizada e cerca o tema com novas perguntas. Dizer que o jornalismo é moralmente indefensável, nesse sentido, não carrega tanto uma acusação quanto uma exploração – “se é de fato indefensável, como conviver com isso?” aparece como uma das perguntas que o livro arrisca responder subterraneamente. Para além do compromisso com a dúvida, ainda, aparece nesse percurso uma despreocupação com respostas definitivas, o que outra vez reverbera fatores básicos do ensaísmo.

Quando a reflexão encontra a metalinguagem em Malcolm, por sua vez, a análise tem por marca um súbito desvelamento, o que a autora faz intercalando passagens representativas na história. É o que acontece quando, em *O jornalista e o assassino*, ela revela os detalhes do contrato firmado entre MacDonald e McGinniss, dizendo que as porcentagens de participação no livro e o compromisso de que o entrevistado não processaria seu entrevistador por calúnia tinha por particularidade a

“reificação das esperanças e boas intenções que os escritores e seus personagens costumam trocar entre si no início do empreendimento comum” (MALCOLM, 2011, n/ p.).

Ainda que “fique entendido” que o personagem não moverá uma ação contra o autor, nem recorrerá a outro escritor se já se comprometeu com um primeiro, a autora lembra que situações do tipo, que interrompem uma sequência de entrevistas, podem ocorrer sempre que a relação de interesse entre ambos é quebrada. Isso acontece, com mais frequência, pela força da história, reflete ela. Se o repórter está preocupado em manter o entrevistado falando, este está sempre “esforçando-se por manter o escritor *escutando*” (MALCOLM, 2011, grifos do autor). O desvelamento da prática vem com mais detalhes na análise metalinguística logo adiante, quando a força do relato do entrevistado ganha lugar central na relação de confiança com o entrevistador.

O entrevistado é Scheherazade. Vive no temor de ser considerado desinteressante e muitas das coisas estranhas que os entrevistados dizem aos escritores – coisas de uma crueza quase suicida – são ditas em virtude da desesperada necessidade de manter presa a atenção do escritor. No encontro entre MacDonald e McGinniss – o encontro entre um homem acusado de crimes terríveis e um jornalista que ele tenta manter escutando os seus protestos de inocência – temos uma versão grotescamente ampliada do encontro jornalístico normal. Embora os crimes dos quais o entrevistado normal se diz inocente – vaidade, hipocrisia, pomposidade, inanidade, mediocridade – sejam menos graves do que aqueles de que MacDonald era acusado, o resultado tende a ser o mesmo: assim como a história de MacDonald, em última instância, não conseguiu prender McGinniss – cuja atenção logo deslocou-se para a história retoricamente superior da promotória –, a maioria das histórias contadas aos jornalistas não consegue atingir o seu objetivo. O escritor acaba cansando-se da história autolaudatória do entrevistado e a substitui por uma história própria. A história do entrevistado e do escritor é uma história de Scheherazade que acaba mal: em quase nenhum caso o entrevistado consegue, por assim dizer, salvar-se (MALCOLM, 2011, n/ p.).

O interlúdio reflexivo recompõe o lugar de McGinniss e MacDonald na narrativa a partir da comparação com Scheherazade e o tema da salvação pela qualidade de uma história contada, o que também inclui a eficácia dessa performance. A relação entre entrevistador e entrevistado assume o posto de uma negociação clara da qual ambos podem se ausentar quando considerarem que a outra parte não basta na sua tarefa de falar ou escutar. Se McGinniss resolveu adotar a versão que condenava seu

personagem, afirma Malcolm, é só porque ela parecia mais interessante que a contrária, atitude que raramente seria impedida pelos preceitos éticos da profissão. Nesse sentido, a análise aponta para um constante jogo de atenção, de modo que tentativas de silenciar essa dinâmica ou mesmo traduzi-la nos termos claros de um contrato, como foi feito pelos personagens da história, costuma ser insuficiente.

O desvelo empreendido no trecho é ainda sentido em aspectos interiores da própria narrativa, já que Malcolm também está escrevendo uma reportagem e, no relato desse percurso de apuração, encontra impasses semelhantes aos que destrincha e comenta no caso narrado – situação que reverbera a metalinguagem. Isso acontece quando, logo no começo do livro, a repórter relata seu insucesso ao entrevistar McGinniss. Apesar de ter concedido uma primeira conversa à jornalista, o que seria o passo inicial numa série de outros encontros, o repórter resolve comunicá-la dois dias depois que não queria levar o projeto adiante, mas apenas “deixar isso tudo para trás”. O que fica claro com a análise posterior de Malcolm, o jogo de interesses tinha chegado num impasse óbvio: o entrevistado considerara que não havia salvação para si mesmo na dinâmica, que sua exposição não valia a pena, que seu “conto de Scheherazade”, por mais que interessasse à jornalista, tinha peso maior que a escuta oferecida pela entrevistadora.

O movimento entre análise metalinguística e apuração problematizada é responsável por uma exploração marcada pelo entrelaçamento, na qual os temas do livro são com frequência refletidos nas ações da autora. Mais que arriscar respostas para esses conflitos, o resultado é uma atitude que, por um lado, “traz para seu texto o ‘conhecimento médio’ que cerca a profissão e suas premissas cristalizadas sobre o que um jornalista é e faz”, de modo a se basear na “maioria das metáforas dominantes, reconhecendo os laços de realidade aos quais o jornalista está preso” (FAKAZIS, 2002). Por outro lado, no entanto, é a análise crítica desses preceitos que produz a metalinguagem.

No entanto, ela [Malcolm] simultaneamente aborda e problematiza os limites entre fato e ficção, arte e realidade, conto e reportagem, objetividade e subjetividade que estão inscritos tão definitivamente no discurso dominante do jornalismo. No processo, ela emerge como uma profissional que reconhece a obrigação do jornalismo com a verdade, mas que se rebela contra a tirania da objetividade (FAKAZIS, 2002, p. 109).

De modo também semelhante à McGinniss quando não encontra em MacDonald um personagem cuja versão da história parece a mais interessante a contar, Malcolm tem no seu próprio encontro com o assassino uma reverberação desse tema – o que rende outro interlúdio de reflexão. Como fonte principal para *Fatal vision* e um dos protagonistas em *O jornalista e o assassino*, MacDonald, ainda que fosse um assassino cruel, não era na prática uma figura desconcertante ou que causasse grande interesse pelos seus trejeitos. Pelo contrário, dilema que McGinniss também enfrentou, demonstrava no dia-a-dia uma platitude temperamental que em nada remetia ao criminoso que os promotores acusavam. Fora da roupagem de assassino inescrupuloso dada pelos jornais e revistas, combinava melhor com a de um ex-médico do exército americano que dificilmente renderia um bom perfil jornalístico.

Nesse ponto, a atitude de Malcolm em relação à entrevista pode ecoar os princípios de rumor e balbucio apontados por Barthes como formas assumidas pela linguagem. Enquanto relação amistosa na qual o entrevistado fala e o entrevistador escuta, a entrevista é encarada como espécie de rumor – “barulho daquilo que está funcionando bem” – quando não oferece problemas, confrontos e constrangimentos, ou quando o repórter prefere diminuir ou ignorar esses mesmos embates. Como “barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho”, a entrevista tomada como rumor apontaria para uma prática com poucos ou quaisquer problemas de linguagem, lugar em que aquilo que diz o entrevistado é recebido pelo entrevistador num fluxo contínuo, sem atritos, como uma “música dos sentidos” (BARTHES, 2004, pp. 94-95).

Na via oposta, o que Malcolm procura o tempo todo é o balbucio, ou “um ruído de linguagem comparável à sequência de barulhos pelos quais um motor dá a entender que está mal regulado” (BARTHES, 2004, p. 93). Como “anulação por acréscimo”, o balbucio aparece na tentativa de acrescentar ao já dito, corrigir informações, voltar atrás ou dar um aspecto diferenciado ao enunciado original, o que Barthes vê como “rateação” ou um “medo de que a marcha venha a parar”. Na entrevista, o balbucio acontece na medida em que entrevistado e entrevistador encontram incongruências nas suas funções de falar ou ouvir, quando os conflitos de interesse são tamanhos que a conversa se interrompe num impasse. As atitudes de ambos são postas em xeque e a

desconfiança mútua arrisca a continuação da conversa, situação para a qual não há solução definida.

Tanto na apuração do caso McGinniss-MacDonald, quanto nas reflexões que surgem ao longo do livro, Malcolm parece nos dizer que a relação entre repórter e fonte é principalmente balbúcio. Mais ainda, que a prática da reportagem não pode virar os olhos para característica tão fundamental. Pelo contrário, deve aceitá-la, jogar com ela, trazê-la para perto de si.

Se no jogo de atenção entre fonte e repórter está em disputa um relato, essa narrativa depende sobretudo da persona que o entrevistado assume nessa conversa, faceta que é recriada no momento da escrita. Em comparação com os personagens literários, diz Malcolm, as pessoas de carne e osso “parecem relativamente desinteressantes, porque muito mais complexas, ambíguas, imprevisíveis e particulares”. Em seu lugar, nos livros as personagens aparecem “com traços muito mais grosseiros”, de modo que “a vividez sobrenatural que elas demonstram deriva da sua fixidez e consistência nada ambíguas” (MALCOLM, 2011, n/ p.). Mas ainda que esse processo seja conhecido, ele não encontra grandes saídas com personagens que não têm muito a oferecer ao escritor. Malcolm relaciona essa dinâmica a uma afeição que repórteres podem sentir por suas fontes e reflete sobre a forma pela qual MacDonald sempre preferiu ficar longe disso:

Tal como ele [McGinniss], eu havia sido premiada com uma personagem pela qual eu não tinha a menor afeição e da qual, conseqüentemente, seria difícil extrair uma personagem literária. Já observei que MacDonald não era um dos “naturais” da não ficção que, como Perry Smith e Joe Gould, fazem grande parte do trabalho do escritor para ele, mediante a sua própria e especial autoinvenção. Mas omiti um elemento crucial da transformação da vida em literatura que os mestres do gênero não ficcional conseguem fazer. Trata-se da identificação com a personagem e da afeição por ela da parte do escritor, sem o que a transformação não pode ocorrer. Os Joe Goulds e Perry Smiths da vida tendem a ser chatos prolixos e malucos patéticos; só na literatura, depois de incorporados pelo escritor, eles realizam a ambição de serem as figuras de fantástico interesse para as quais na realidade eles apenas acenam grotescamente. MacDonald não tinha esse tipo de ambição. Ele insistia, e continua insistindo, na sua própria mediocridade (MALCOLM, 2011, n/ p.).

Essa relação que destaca o interesse mútuo em jogo entre entrevistador e entrevistado fica ainda mais clara quando trabalhada na ficção, sobretudo a ficção que dialoga com a escrita não ficcional. Em “O monstro”, conto de Sérgio Sant’Anna escrito como uma entrevista “ping-pong” em matéria de revista, um assassino responde a perguntas de um repórter policial, de modo a apresentar o enredo do crime ao mesmo tempo em que se constrói como personagem profundo, sedutor e incompreendido.

O discurso direto da entrevista “ping-pong”, a apresentação do texto como matéria de revista e, principalmente, a liberdade de criação possibilitada pela ficção dá ao protagonista as condições ideais para performar diante do entrevistador e se apresentar como espécie de entrevistado ideal. Essa configuração garante, como afirma Malcolm, uma “vividez sobrenatural” típica da ficção, situação em que o protagonista, ainda que desenvolva complexidades naturais às “pessoas de carne e osso”, enquadra-se à estrutura de uma história que quer seduzir. Ainda que o discurso do personagem possa conter ambiguidades, não há dúvida de que sua persona tem de ser minimamente interessante e destinada a exercer a função que a narrativa procura lhe dar – a “fixidez e consistência nada ambíguas” de que fala Malcolm.

Quando fala, o protagonista de “O monstro” não costuma apresentar inconsistências discursivas, prolixidades desinteressantes ou descompassos variados que afetem seu lugar claro na história. Pelo contrário, é capaz de diversas declarações surpreendentes que só aprofundam sua força narrativa, o que vai na contramão da mediocridade de MacDonald e se comporta diferentemente, à força da ficção, do carisma dos “Joe Goulds e Perry Smiths da vida”. Nesse sentido, a “autoinvenção” apontada por Malcolm acontece subordinada à Sant’Anna e proporciona passagens em que a performance do protagonista é sobretudo destinada ao leitor, o que fica claro quando o personagem tenta explicar o que o levou a estuprar e matar sua vítima:

FLAGRANTE: Como assim?

ANTENOR: Eu tinha o tempo todo a sensação de que buscávamos algo que, passando exacerbadamente pelo sexo, só poderia ser alcançado ultrapassando-o, transcendendo os limites da experiência física (SANT’ANNA, 2010, p. 48).

Ao inserir MacDonald, McGinniss ou qualquer outro entrevistado na narrativa, Malcolm lida com a mesma situação performática que esses personagens demonstram diante da repórter e deve se bater com a faceta que assumem no texto. O que a autora

aponta no trecho sobre a dicotomia entre personagens de ficção e não ficção é que, se McGinniss e MacDonald, Plath e Hughes ou Salle e ela mesma surgem de determinada maneira nas reportagens que escreve, é porque esse retrato obedece aos limites não ficcionais e sua fixação no texto, com todas as contradições que o processo apresenta para personagens e autores.

Em outras palavras, os preceitos éticos envolvidos nessa relação, por mais que sigam estratégias definidas para resolver conflitos e balizar a profissão, nunca serão suficientes enquanto houver tentativas de verter a realidade em texto. O que se mostra necessário, no entanto, é tratar esse processo com transparência e sem receio. Na leitura de Fakazis, Malcolm indica esse elemento já que “os métodos da objetividade – aqueles que são planejados para manter a subjetividade do repórter longe – são ineficazes para produzir histórias verdadeiras ou retoricamente persuasivas, além de danosas, porque o envolvimento subjetivo é o que dá à narrativa vida e paixão” (FAKAZIS, 2002, p. 110).

De maneira mais direta, esse mesmo impasse é encarado sem cerimônia em *A mulher calada*, quando Malcolm se pergunta o que sabia, de verdadeiro e confiável, sobre um casal que estava entrevistando. A questão, feita como monólogo interior, lembra a dupla perspectiva comum no ensaio pessoal teorizado por Lopate e abre espaço para que a autora reflita sobre os fatos que uma biografia resolve apurar. Sobretudo, está presente a perene questão sobre representação no texto, o que inclui a autora e sua falibilidade.

Meu vislumbre dessa mulher e seu marido, vivendo tão perto da margem e militando contra a guerra química e bacteriológica, revelou-me pouco mais do que acabei de escrever, e me deixou com uma sensação de culpa pela impudência de meu relato jornalístico sobre aquela visita. O que eu sabia sobre eles? Meu relato deve ser impróprio e equivocado! E o biógrafo comete o mesmo pecado quando se propõe a esclarecer o mistério que é uma vida a partir de “dados” que não são menos escassos [...] (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

O que Malcolm sabe sobre o casal em questão é sem dúvida importante para a narrativa, mas ainda mais essencial parece ser o lugar desconhecido em que autores trabalham ao escrever sobre qualquer história real. A autoridade e as falhas desse discurso, tema da análise de biografias em *A mulher calada*, é no trecho encarado pela

autora de forma contrária aos preceitos jornalísticos comuns que advogam objetividade e informações claras, sem espaço para dúvidas. Para uma repórter se perguntar, durante a reportagem, “o que eu sabia sobre eles?” – quando “eles” indica fontes das informações que apura – deve encarar esse texto com problemas semelhantes ao das biografias de Plath analisadas. Uma dimensão intransponível e desconhecida entre ele e seus entrevistados, ou entre o texto e seu autor, parece pairar sobre as dinâmicas da não ficção de acordo com a análise de Malcolm. Essa mesma dimensão, ao contrário do discurso base no jornalismo, é o que torna a não ficção digna de interesse.

Nesses questionamentos sobre a linguagem jornalística, Malcolm prefere não só permanecer fazendo perguntas, como também se inclinar para uma abordagem menos heterodoxa, dogmática ou fixa na relação com seus entrevistados – além da sua própria dinâmica, enquanto repórter, com a reportagem que escreve. Sua interação com McGinniss e MacDonald não é exatamente a de uma entrevistadora comum, mas de alguém disposta a encarar com subjetividade pensante esse encontro e trazê-lo para o texto com um olhar crítico que, caso ausente, causa desinteresse à autora.

Não é a manutenção do paradigma ético o que a preocupa nesse percurso, nem o receio de quebrar alguma regra jornalística por descuido, mas justamente embaralhar essas fronteiras para observar melhor seu funcionamento. Como aponta Fakazis (2002, p. 110), “isso está claro em passagens que demonstram como imaginação e paixão, embora contrário ao discurso dominante do jornalismo, são vitais para a não ficção bem-sucedida”. O resultado viria na forma de uma postura que “rejeita a metáfora do espelho que tem sido central no jornalismo, argumentando que bons escritores de não ficção não refletem (são incapazes) o mundo sobre o qual estão escrevendo; ao invés disso, eles o transformam.”

É sobretudo pela reflexão que Malcolm transforma seu relato jornalístico, potencializa suas arestas e faz florescer uma metalinguagem problematizadora. A relação com os fatos da história, apurados, sopesados, rechecados e escritos, pode tentar seguir com exatidão minuciosa a recomposição dos eventos e alcançar um nível de sucesso nessa empreitada, mas não interessa se não incluir também uma porção mínima de extrapolação, de transformação. Isso fica claro quando Malcolm reflete sobre a precisão de Sheila McGough, num comentário que também aponta para o discurso

jornalístico em maior escala. Acusada de cumplicidade em fraudes financeiras comandadas por um conhecido contraventor, a advogada tenta se defender da forma mais óbvia e menos eficaz possível tanto no tribunal, quanto nas entrevistas com a repórter: explicando com detalhes mínimos e enfadonhos aquilo que considerava a verdade. Por mais que McGough estivesse certa, e o livro diz que é provável que estivesse, seu maior problema estava na apresentação prolixa dessas informações:

Se nós falarmos a verdade por completo, o que não tem sentido – o que, na verdade, é bastante inocente –, nós rapidamente vamos perder a atenção dos nossos ouvintes. A pessoa que insiste em falar a verdade por completo, que dolorosamente solete cada detalhe de uma ação e interrompa a esposa para dizer que era terça-feira, não quarta-feira, e que o atirador usava um Borsalino, não um fedora, não é reconhecido por sua honestidade, mas é evitado por sua exaustividade (MALCOLM, 1999, n/ p.).

Não surpreende que, por afirmações como essa, as críticas ao jornalismo que marcam *O jornalista e o assassino* e o processo de difamação movido pelo protagonista de *Nos arquivos de Freud*, Malcolm pudesse ser vista com ceticismo pelos colegas, como se mentisse ou fizesse “algo errado” em suas reportagens, ao invés de se ater aos fatos (MALCOLM, 2012b). A reflexão, no entanto, não aponta exatamente para a invenção, mas, ainda reverberando Fakazis, uma transformação que pode conviver com o relato jornalístico – por mais que essa convivência também gere impasses.

3.3 A verdade agravada

No posfácio escrito para *A mulher calada* logo depois de sua primeira edição, um erro de apuração cometido durante a escrita do livro não só é indicado e corrigido por Malcolm em um texto inteiramente dedicado a ele, como também – e com maior destaque – tem seu percurso enganoso explicitado pela repórter. No pós-escrito, ela conta que Hughes, com quem não conseguira falar diretamente enquanto escrevia, enviou-lhe uma mensagem após o lançamento do livro para questionar uma afirmação feita no texto. O poeta apontava, categoricamente, que Malcolm se enganara ao dizer que ele comprara uma casa à beira-mar com o dinheiro da publicação de Plath nos EUA pouco depois de seu suicídio, ainda que a mãe da autora, Aurelia, fosse contra.

Para ter suposto isso, Malcolm se baseara principalmente em uma frase escrita por Aurelia em carta mantida entre os originais de Plath na Biblioteca Lilly, ligada à Universidade de Indiana, onde esteve pesquisando seus arquivos. A frase, lida e relida no documento original, foi anotada em seu caderno de apuração: “Ted [ilegível] comprou a casa”.

Mesmo com uma palavra não decodificada pela repórter, os aspectos práticos apontavam para a dedução que faria em seguida, já que Plath tinha de fato sido publicada em solo americano nos anos a que as missivas correspondiam. Além disso, em cartas anteriores que constavam no mesmo arquivo, Malcolm encontrara em sua pesquisa para o livro uma correspondência em que Hughes pergunta a opinião de Aurelia sobre a publicação de Plath nos EUA. Nessa mesma mensagem, ele também citava seu interesse na casa à beira-mar, ainda que não tivesse dinheiro no momento, de modo que a edição da ex-mulher, dizia no texto a Aurelia, viria também para tornar a compra possível. Como resposta em carta de volta, Hughes recebera da ex-sogra protestos vigorosos contra a publicação, ainda que, ao fim do texto, ela dissesse que a decisão final seria sempre dele, guardião dos direitos. Em suma, Aurelia acreditava que popularizar *A redoma de vidro*, livro que Hughes queria levar aos EUA – e no qual Plath narra seu sofrimento psicológico – era mais um modo de fetichizar a morte e o sofrimento da filha, razão de seu posicionamento.

A partir de três elementos centrais, Malcolm julgara que Hughes ignorou a vontade de Aurelia, lançou Plath nos EUA e comprou a propriedade que desejava: o fato da publicação americana ter acontecido, o contexto apresentado nas cartas mantidas no arquivo e, sobretudo, a fatídica frase encontrada na missiva. O poeta, no entanto, dizia à Malcolm, após o lançamento de *A mulher calada*, que respeitou o pedido da ex-sogra. Explicava ele que a publicação de Plath nos EUA só aconteceu porque fora avisado de um mecanismo na lei americana envolvendo direitos autorais – autores americanos que publicassem no estrangeiro, mas não nos Estados Unidos, deixavam de ser protegidos pela lei de *copyright* ianque sete anos após sua morte.

Era essa a situação de Plath, que se radicara no Reino Unido até sua morte em 1963, publicando seus livros por lá. Caso Hughes não se apresasse em produzir uma edição – já estavam em 1970 –, Plath seria publicada de toda forma em solo americano

por alguma editora oportunista, de modo que parecia mais vantajoso que fossem os guardiões originais a fazê-lo, concluíra o ex-marido. O detalhamento da situação e a concordância de Aurelia após essas explicações, dizia Hughes no contato com Malcolm, estavam em cartas que os dois trocaram na época, mas que haviam se perdido. Ele ainda afirmava que mesmo após a publicação de *A redoma de vidro* nos EUA em tempo hábil para a manutenção dos direitos sobre a obra, não tinha comprado a casa à beira-mar e não sabia explicar a frase, escrita por Aurelia, dizendo o contrário.

Convencida dos apontamentos feitos por Hughes, mas ainda incomodada pela existência da frase, Malcolm termina o posfácio resolvendo esse enigma no dia seguinte, ao contatar a mesma Biblioteca Lilly.

Na manhã seguinte acordei com um daqueles palpites de que a ficção policial se alimenta regularmente. Telefonei outra vez para a Biblioteca Lilly e pedi à bibliotecária o favor de ler para mim a anotação de Aurelia Plath na carta de Hughes de 24 de março de 1970. Estava particularmente interessada numa palavra que considerara ilegível quando fizera minhas anotações na biblioteca, em 1991. Imaginei que talvez a bibliotecária conseguisse ler. Ela disse que ia tentar. Quando chegou à frase em questão guardou um angustiante silêncio enquanto se esforçava para decifrar o que estava escrito. Em seguida leu, como eu estava certa de que faria: “Ted *jamais* comprou a casa” (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Ainda que corrija o erro no posfácio, Malcolm não o corrige na porção principal do livro, de modo que, em todas as edições de *A mulher calada* que continuam a sair, a afirmação de que Hughes comprou a casa ainda continua lá. O que há como correção, ainda hoje, é o pós-escrito, e o leitor que o ignora tomará a informação do texto principal como verdadeira.

A atitude perante confronto com o erro, se cotejada com os tradicionais preceitos jornalísticos de objetividade, exatidão e constante atualização dos fatos, parece duplamente contraditória. Primeiro, porque não corrige a informação no texto principal. Depois, porque trata esse mesmo erro não com uma curta nota de rodapé, ou mesmo a simples supressão da informação incorreta, métodos sóbrios, que buscam o mínimo alarde. Pelo contrário, o posfácio aparenta a vontade de chamar a atenção para a informação incorreta, embora as falhas do tipo sejam normalmente encaradas como motivo de vergonha pelo discurso jornalístico. Some-se ainda o fato da razão maior do

erro exposto por Malcolm ser uma única palavra mal compreendida, responsável por enganar alguém cuja checagem correta de documentos é fundamento básico da profissão.

Enquanto apresenta as explicações de Hughes em formato narrativo, descrevendo a troca de mensagens entre os dois, Malcolm também diz, no posfácio, que seu erro de apuração era “uma ilustração, e muito contundente, da impossibilidade de se ter pleno controle sobre o processo e do problema fundamental da narração onisciente na não ficção” (MALCOLM, 2012a, n/ p.). Descrevendo o caminho até o erro, Malcolm sugere que juntou partes de uma narrativa fragmentada em arquivos, cartas, diários, anotações e relatos durante todo seu trabalho para formar uma percepção que ignorou a palavra ilegível e julgou como verdadeira, ou sem suspeitas, uma dedução incorreta.

A isso, como explica, também se somou uma percepção difundida de que Hughes tinha em sua “frieza” uma característica definidora, além de que teria grande culpa na destruição emocional da ex-mulher, posando como grande vilão da história – perspectiva que costuma estar presente com força nas leituras sobre a vida e obra de Plath. Mais ainda, fica claro que a informação falsa poderia facilmente ser verdadeira a julgar pelo que os fatos ao redor da história original apontavam, percurso que a autora faz questão de ressaltar.

Mas a intenção desse posfácio não é pedir desculpas, reparar uma falta cometida contra alguém prejudicado no livro ou mesmo honrar o texto jornalístico com a pretensão de retidão e perene atualização que costumam defini-lo. Pelo contrário, o trajeto feito até se chegar ao “jamais” ilegível e as contradições que surgem desse engano em sua relação com a verdade e a linguagem jornalística são o próprio objetivo de Malcolm nesse texto de fechamento, no livro inteiro e, sem exageros, em parte fundamental de sua obra.

Nunca interessa justificar, *tout court*, o erro cometido, mas justamente alargá-lo, distendê-lo, dar espaço para suas arestas e, finalmente, relativizar seus preceitos. Por mais que a reportagem, na autora, siga sobretudo os caminhos básicos da apuração jornalística que se ocupa dos fatos, sua verificação e checagem, uma certa desconfiança quanto a esse mesmo processo lhe é bem-vinda. Se, nas palavras de Aira, “costuma-se dizer que a chave das boas maneiras à mesa é não ter fome; as boas maneiras do ensaísta

dependem de ele não ter muito afinco na busca da verdade” (In: PIRES, 2018, p. 240), Malcolm segue fórmula parecida. Mais que na busca da verdade, seu afinco está no mergulho em suas contradições.

É principalmente por conta do tema de *A mulher calada* que essa incursão pelo tratamento dos fatos na não ficção fica em evidência. Mais do que uma grande reportagem sobre as biografias e os biógrafos de Sylvia Plath, o livro se interessa pelas dificuldades nesse percurso e as negociações práticas nas quais a noção de verdade está em disputa. Por mais que alguns biógrafos tivessem o intento e a boa vontade necessários para escrever sobre Plath, são exploradas as ocasiões em que cada um deles esbarrava em impasses práticos, ora na relação com os familiares, ora no legado de Plath, ora no embate entre ela e o ex-marido.

Esses fatores podiam depender tanto de aspectos mais básicos, como a cooperação que o biógrafo teve de suas fontes, até outros menos óbvios, como a indução inconsciente que uma figura pode assumir na mente do autor, por conta do seu legado, da sua fama, das suas atitudes. Se a verdade se vê fragilizada nessas situações com maior clareza, a palavra descoberta na frase de Aurelia, antes ilegível, é a prova do quão rasteiro e complexo é o tratamento dos fatos em uma narrativa não ficcional – o quão perto eles estão de ser desvirtuados ou alterados pelo mínimo esforço possível, seja ele consciente ou não. Existem inseguranças e incertezas claras nesse jogo, algo que nenhuma das partes pode assegurar e cujo alcance definitivo é impossível. A única atitude louvável, diz o método de Malcolm, é tratar esses fatores com franqueza e questioná-los o tempo todo, como faz no posfácio.

A desconfiança de Malcolm quanto ao aspecto “onisciente” da não ficção se liga com maior força a um dos conceitos-chave no processo de profissionalização do jornalismo no século XX, a objetividade. Após o histórico de uma imprensa que, nos séculos anteriores, foi marcada ora por opiniões fortes e proselitismo, ora pelo apreço engessado aos fatos – o que não significava exatamente clareza –, a consolidação da objetividade enquanto método foi responsável por transformar a linguagem jornalística já nas primeiras décadas do século XX (WARD, 2004).

Em vez do simples empirismo aplicado aos jornais já no fim do século XIX, vários dos quais tinham como mote “apenas fatos puros”, entrava em jogo uma forma

de trabalhar apuração e texto que se definia pelo afastamento da opinião e pela capacidade do repórter em organizar as informações de forma clara, equilibrada e sem meias palavras. Dúvidas, hipóteses e opiniões, ainda que calcadas em fatos, saíam de cena e agora eram associadas a um amadorismo não apenas pouco confiável, como eticamente duvidoso. Animava o conceito a noção de que o jornalismo podia ser trabalhado com maior proximidade do discurso científico, área de onde a neutralidade também foi tomada como inspiração (IGGERS, 1999, p. 103).

Mais ainda, a consolidação da objetividade tinha como justificativa uma missão sagrada com o interesse público, ideia que o jornalismo começava a incluir em seu discurso com mais frequência. É o que diz Ward ao detalhar o período na imprensa americana:

Associações, locais e nacionais, elaboraram códigos de ética que definiram que jornalistas servem o público ao seguir princípios de verdade, objetividade e independência editorial. Jornalistas fizeram esses códigos para assegurar às pessoas que eles colocavam o interesse público em primeiro lugar, na frente de seus próprios interesses. A objetividade nas notícias demandava muito mais dos repórteres que um empirismo informal e ativo. Era um empirismo disciplinado, objetividade com O maiúsculo, pedindo pela eliminação da interpretação e perspectiva do repórter. [...] A objetividade foi operacionalizada nas redações por meio de regras de construção de matérias, como a atribuição cuidadosa de todas opiniões, além de igual peso ou “equilíbrio” a visões contrárias (WARD, 2004, p. 78).

Era principalmente por meio da objetividade que o jornalismo procurava, e procura ainda hoje, trabalhar a verdade das coisas e dar aos fatos um tratamento exato. De acordo com Berry, é a objetividade que funciona validando o discurso jornalístico, de modo que, sem ela, uma importante fronteira é ultrapassada: “sem a objetividade na apuração, como então um evento pode se definir como notícia uma vez que assumimos que notícias são diferentes de fofoca e opinião?” (BERRY, 2008 p. 111). A verdade que se mostra pela objetividade do discurso, portanto, viria também como um valor ético aplicado ao jornalismo, algo que se basearia num rigor metodológico claro e que teria por base a aproximação calcada na neutralidade.

Essa relação entre objetividade e verdade, no entanto, é problemática desde sua constituição e falha em reconhecer o discurso jornalístico como uma construção múltipla de atores com interesses, justificativas e atitudes diferentes, o que nunca

aponta para uma única verdade estabelecida e consolidada (IGGERS, 1999). Embora a apuração de fatos brutos, como aqueles indicados nas clássicas perguntas que balizam uma notícia – quem, o quê, quando, onde, como, por que – possam apelar para uma comunicação factual e direta, o contexto que envolve a produção dessas notícias não pode ser ignorado. É esse contexto que, segundo Iggers, está no cerne da interpretação de verdade, uma vez que “o contexto que falta em uma proposição factual é a parte que identifica o ponto de vista (subjetividade) de onde o objeto se mostra; a assertividade do fato guarda a verdade da proposição no próprio objeto” (IGGERS, 1999, p. 105). Dessa forma, encarar fatos como interpretações em um contexto mais amplo, aponta ainda Iggers, reforça a ideia de que a verdade envolvida no discurso jornalístico é sempre uma construção que devemos tratar com cuidado.

O jornalismo objetivo pode ser irresponsável. As práticas da objetividade jornalística restringem severamente a responsabilidade do repórter com a veracidade da informação que transmite se a informação é provida por uma fonte autorizada. Na prática, a latitude em que jornalistas devem buscar e apresentar opiniões ou evidências contraditórias pode variar, mas dentro de interpretações estritas de objetividade ela é normalmente bem limitada (IGGERS, 1999, p. 106).

No cerne dessa discussão está o problema de que a pretensão de verdade no discurso jornalístico é responsável por limitar o escopo da linguagem e apresentá-la univocamente, noção que foi abalada por autores que relativizaram as forças envolvidas nesse empreendimento, pensamento presente nas escolas pós-modernista e pós-estruturalista na segunda metade do século XX. Falar sobre um tema é sobretudo escolher falar sobre esse tema e não falar sobre todos os outros, colocando-se enquanto agente de engrenagens que nunca apontam apenas para simples relatos factuais, seja no jornalismo, na ciência ou outro discurso que se pretenda neutro e objetivo.

Identificando duas formas de verdade na não ficção, uma focada na precisão e outra no significado, Heyne (1987) afirma que se a primeira envolve uma busca factual na apuração de eventos cujo objetivo é a larga concordância, a segunda “cobre praticamente tudo que alguém faz com os fatos aos quais foi dado um molde preciso antes”. Inseparáveis, fato e significado funcionam determinando os limites da linguagem: “raramente há meio conveniente para distinguir um fato de seu significado,

porque fatos são modelos verbais que já participam das infinitas conotações da linguagem. Mais ainda, fatos podem ser tão diversos, complexos e controversos quanto significados” (HEYNE, 1987, p. 486).

Mesmo assim, ainda segundo Heyne, quando somos confrontados com uma narrativa que se apresenta como factual, mas que traz diálogos e eventos dos quais podemos duvidar, “nossa resposta normalmente é desafiar o texto e determinar seu valor, não apenas levantar as mãos e se render”. Esse jogo de tensões entre fato, significado e verdade dependeria principalmente da forma que o autor procura dar profundidade a essas questões no texto: “Para avaliar uma complexa narrativa não ficcional, é essencial entender as exatas pretensões de verdade que são feitas e ver como elas se encaixam nas intenções gerais do autor” (HEYNE, 1987 p. 488).

No posfácio de *A mulher calada*, Malcolm não apenas reafirma esse ponto de vista, como também o expande ao introduzir o elemento do erro. Ainda que suas intenções fossem boas, que quisesse ter decifrado a palavra ilegível de imediato e não ter se enganado na apuração, mantendo essa mesma atitude em todo o livro, os percursos da verdade no discurso não ficcional também são afetados por falhas, descompassos e ruídos que podem escapar a todos os agentes. Ler o posfácio, cuja missão principal é destrinchar o nascimento da informação desencontrada, é também se perguntar sobre os casos em que não há quem os corrija, como fez Hughes. Mais ainda, é também imaginar quais outros erros parecidos estão presentes no livro, sem que Malcolm ou outra pessoa os tenha identificado. De certa forma, o posfácio age confrontando a objetividade ao apontar que o livro terminado há pouco é tão problemático quanto as biografias que analisa, por mais que seus intuitos fossem diferentes.

Ainda no posfácio, Malcolm adiciona uma camada psicológica ao erro, relacionando-a com a apuração do texto, ao reconhecer o lugar a que o engano a levava – aquele em que podia finalmente reconhecer, com clareza, um Hughes vilão e, sem medo de errar, julgá-lo inconscientemente. No texto principal do livro, ao dizer (erroneamente) que o poeta comprara a casa, ela afirma que a descoberta dessa informação a partir da frase na carta de Aurelia “permitiu ver Hughes pela primeira vez com a devida frieza: é evidente que ele trocara seu direito à privacidade por uma propriedade imobiliária” (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Se Malcolm já dizia no mesmo parágrafo que “uma das condições desagradáveis, mas obrigatórias impostas a todo aquele que decida a escrever sobre Sylvia Plath é endurecer seu coração contra Ted Hughes”, a descoberta da frase vinha em socorro dessa atitude. Por mais que a repórter relativize o lugar de vítima e vilão de Plath e Hughes durante todo o livro, a força do episódio não podia ser ignorada na percepção interna dos personagens que escolheu falar a respeito.

Quando é posto dessa forma no texto principal de *A mulher calada*, o tema rende ainda uma pequena reflexão sobre a crueldade no jornalismo. Relata Malcolm que Olwyn Hughes, espécie de relações públicas do irmão, escrevera um texto para a *New York Review of Books* em setembro de 1976 para reclamar do que fora publicado na mesma revista, semanas antes pelo escritor Karl Miller, a respeito de Plath e Hughes. Dizia Olwyn que Miller “trata a família de Sylvia Plath como personagens de alguma obra de ficção”, além de que “ao escrever sobre Sylvia, parte de cuja obra atinge com crueldade e licença poética os que lhe eram mais próximos, os jornalistas se sintam autorizados a fazer o mesmo”. Malcolm vê nesses apontamentos a oportunidade perfeita para aprofundar a relação vítima-vilão que a desequilibrara com a crença de que Hughes comprara a casa à beira-mar, ignorando os pedidos de Aurelia para que deixasse *A redoma de vidro* sem edição nos EUA.

É claro que sim. A liberdade de ser cruel é um dos privilégios incontestes do jornalismo, e tratar as pessoas como se fossem personagens de romances vagabundos é uma de suas convenções mais amplamente difundidas. Na sra. Plath, em Ted Hughes e em Olwyn Hughes, o jornalismo encontrou e ainda encontra três alvos extremamente atraentes para sua tendência ao sadismo e reducionismo (MALCOLM, 2012, n/p.).

A “liberdade de ser cruel”, parece apontar Malcolm no trecho que ainda ganhará fundo no posfácio, é também o motor de um certo “sadismo e reducionismo”, este último inseparável do ideal de objetividade. O maniqueísmo ao qual as biografias analisadas sempre caíam – e do qual o leitor desatento poderia acreditar que Malcolm estava totalmente imune – decorre não raramente de uma suposta objetividade que é reducionista e, por vezes, acredita lidar com a verdade factual. “Ser cruel”, nesse caso, também pode funcionar reduzindo, o que parece ser o caso de grande parte dos textos produzidos por pessoas que pretendiam “revelar a verdade” sobre Plath e Hughes. Era

desse tipo de abordagem que Hughes se ressentia e contra a qual se armava nas vezes em que empreendimentos biográficos tinham início, ainda que eles parecessem inofensivos ou “aliados” ao seu lado da história, caso da biografia *Bitter fame*.

No decorrer de *A mulher calada*, é claro o posicionamento cético de Malcolm à imagem legada de Plath como vítima incontornável e, de certa maneira, é possível enxergar o livro como um esforço de complexificação dessa imagem. É de se perguntar, dessa forma, por que Malcolm teria “se deixado levar”, para além dos fatos técnicos que motivaram o erro, a dar como certo, tão prontamente, um indício da “frieza” de Hughes. Tomando essa atitude, a repórter parecia se enganar logo onde todos os biógrafos pró-Plath também mergulhariam com prazer, encontrando outra falta na personalidade do poeta e contribuindo para a “bisbilhotice” que animava os escritos sobre o casal desde sempre.

Uma das respostas possíveis está na mesma *New York Review of Books*, onde Arendt comentou, em texto de 1971, o escândalo dos *Pentagon Papers*, que então abalara a confiança no governo americano. Os documentos produzidos pelo Departamento de Defesa dos EUA e vazados por um de seus empregados na década de 1970 detalhavam as estratégias que o governo americano adotou para esconder, fabricar e alterar fatos relativos à Guerra do Vietnã, mirando o público interno – assunto a que a filósofa se dedica em *Lying in politics: Reflections on the Pentagon Papers*. Ao analisar a forma como esses fatos foram manipulados oficialmente, a autora tem por base o exame epistemológico da verdade e seu funcionamento nos discursos oficiais. No cerne de seu argumento está o caráter atrativo que toda mentira carrega, além da inerente contingência de toda verdade.

Em mais de uma ocasião, observa Arendt, os arquivos ultrassecretos deixavam claro que a prioridade americana passara a ser diferente de vencer a guerra, libertar o país asiático da influência comunista ou reafirmar seu poder bélico no contexto da Guerra Fria. Ainda que a vitória não fosse alcançada, o objetivo principal era agora evitar a humilhação das tropas e, principalmente, impedir que a sociedade americana soubesse dos reveses reais da campanha. O conflito, nesses termos, se resumia aos EUA pela imagem que o país imprimia ao mundo, mais que a própria realidade e contexto das batalhas. Para isso, contou com os chamados “problem-solvers” (ou solucionadores

de problemas), funcionários do Exército, estudiosos e burocratas que tentavam “se livrar dos fatos” a partir da “confiança de que isso era possível por conta da contingência desses mesmos fatos” (ARENDT, 1971).

Diz Arendt que o tipo de pensamento que dá espaço para o engano começa justamente quando “as escolhas são forçadas em dilemas mutuamente excludentes; a realidade nunca se apresenta a nós com nada tão claro quanto premissas lógicas”. A enganação americana, dessa forma, era bem-sucedida porque “mentiras são frequentemente mais plausíveis”, de modo que “a falsidade deliberada lida com fatos contingentes, ou matérias que não carregam nenhuma verdade inerente a elas, nenhuma necessidade de ser como são”. Principalmente, a eficácia do engano, nesses casos, estaria em sua atração ou carisma para quem é enganado:

É essa fragilidade que faz o engano ser até certo ponto tão fácil e tentador. Ele nunca entra em conflito com a razão, porque as coisas poderiam ser realmente como o mentiroso diz que foram; mentiras são frequentemente mais plausíveis, mais atraentes para a razão que a realidade, já que o mentiroso tem a grande vantagem de saber anteriormente o que o público espera ouvir. Ele preparou sua história para o consumo do público com um cuidado especial para fazê-la confiável, enquanto a realidade tem o hábito desconcertante de nos confrontar com o inesperado que não estamos preparados (ARENDT, 1971, n/ p.).

Guardadas as devidas proporções – Malcolm não tinha o intento mesquinho do governo americano ao se enganar – parece possível traçar uma linha entre a teorização de Arendt e a atitude da repórter no engano com Hughes. Ao relacionar vítima e vilão nos escritos biográficos sobre Plath e aprofundar o tema a partir do posfácio, Malcolm aponta para a mesma atratividade da enganação de que fala Arendt. Nesse caso, o engano foi operado não apenas pelas dificuldades práticas da apuração, como também pelo cenário sedutor em que Hughes era frio e calculista, como apontavam os relatos mais infames sobre o casal. “Descobrir” de forma tão clara esse indício na carta de Aurelia era, em certa medida, uma forma irresistível de se acercar dos personagens no texto e, finalmente, sentir a maldade tão apontada em Hughes pelos biógrafos que analisava. De alguma forma, é como se a própria consciência da repórter tivesse agido como um “problem-solver” ao deduzir como certo o que era enganoso, para além dos fatos técnicos que motivaram o erro explicitado ao fim do livro.

Com destaque claro no mesmo posfácio também se mostra a contingência de que fala Arendt no tratamento e apresentação dos fatos. Com os detalhamentos de Malcolm e as explicações de Hughes, todas bem delineadas no pós-escrito, ainda permanece clara, no entanto, a noção de que a dedução enganada era perfeitamente passível de ser verdadeira. Por mais que Hughes afirmasse sua fidelidade à vontade de Aurelia e dissesse que jamais teria publicado *A redoma de vidro* nos EUA não fosse o imbróglio jurídico dos direitos autorais, a sensação é que a dedução de Malcolm só não é real por azar, capricho, coincidência ou – por que não? – algum outro engano ignorado. É nesse estreito limiar entre aquilo que poderia ter sido – ou que foi, mas não contou com o registro dos escritores – que mora o tema de *A mulher calada*, discussão que se atualiza e ganha novas latitudes no posfácio, se estendendo para o campo mais abrangente da não ficção.

De certa forma, o mesmo raciocínio de Arendt pode ser aplicado ao fenômeno que embalou o legado de Plath desde sua morte e ajudou a construir o mito ao redor de sua vida e obra. A bisbilhotice e o fetichismo ao redor da escritora, dessa forma, devem muito à decisão que prefere uma vida com traições, brigas e culpados – procurando esses indícios o tempo todo – a um percurso de poucas emoções, que não justificasse o ávido interesse em primeiro lugar. Nesse sentido, Greenberg (2021) define *A mulher calada* não como uma “história sobre Sylvia Plath”, mas “uma reflexão sobre o modo pelo qual falsidades se tornam ‘fatos’ porque as pessoas as apreciam mais que a realidade”. Em outras palavras, uma história de uma “vítima indefesa ou de um gênio maldito” é mais tentadora que “a realidade humana de motivos contraditórios, lealdades confusas e impulsos ocultos que formam o verdadeiro tema de Malcolm”.

É também Arendt que em “Verdade e política” aponta a natureza escorregadia entre verdade factual, verdade racional e opinião, formas que se nutrem umas das outras e funcionam distendendo as fronteiras da mentira. Se fatos são mais frágeis que axiomas, descobertas e teorias, isso ocorre porque eles estão “no campo das ocupações dos homens, em sempiterna mudança, em cujo fluxo não há nada mais permanente do que a permanência, reconhecidamente relativa, da estrutura da mente humana” (ARENDT, 2016, n/ p.). Se a verdade factual podia apontar que Hughes não comprou

a casa à beira-mar, é a estrutura do pensamento que faz alterar esses preceitos em uma ordem frágil, às vezes suficiente para enganar.

Quando posta em perspectiva, a postura de Malcolm em relação à verdade se liga ao ensaísmo e reflete conceitos-chave do gênero sobretudo em dois níveis: na atitude questionadora e sem pretensão definitiva ao que é factual e certo, pretendendo relativizar esses conceitos, e, mais diretamente, na escolha desse assunto como tema de seus próprios interlúdios reflexivos. Ainda que as digressões sobre o tópico possam variar em constância e tamanho, um tecido de desconfiança em relação à verdade está sempre presente no contexto de livros como *A mulher calada*, *The Crime of Sheila McGough* e *Anatomia de um julgamento*. Nestes dois últimos, sai de cena a figura do biógrafo para a entrada do juiz de direito e do tribunal, onde os fatos em jogo na disputa de narrativas são responsáveis por condenar as duas protagonistas.

Antes de Aira e as “boas maneiras do ensaísta” na falta de afínco definitivo pela verdade, Montaigne já demarcava com clareza nos *Ensaaios* sua relação com o tema. A atitude do escritor, que pode ser verificada tanto no texto de introdução, quanto na passagem de “Sobre os canibais” em que diz ter se esquecido de uma das três coisas que falaria, aponta para o distanciamento de um discurso engessado e absoluto. Interessa a Montaigne sobretudo pensar a respeito daquilo que o atinge, sejam esses fatos dados como verdadeiros, falsos, incompletos, esquecidos, exagerados, desconhecidos ou lembrados com pouca precisão. Não à toa, em “Sobre a força da imaginação”, diz que “há autores que procuram principalmente tornar conhecidos os fatos; eu, se pudesse, visaria antes a deduzir deles as consequências que porventura comporem” (MONTAIGNE, 2000, p. 113).

Com o repertório clássico que com frequência se apoia para dar corpo às suas considerações, no mesmo ensaio Montaigne elenca uma série de relatos históricos em que a indução inconsciente, o que chama de imaginação, foi decisiva para a resolução de problemas. Os casos relatados, como o próprio autor reconhece, têm fontes variadas e poderiam não corresponder por completo à realidade dos fatos. Isso não é suficiente, no entanto, para impedir a reflexão sobre elas, o que diz em trecho que relativiza a verdade e marca a atitude do ensaísta em relação ao historiador, filósofo ou teólogo:

Nos exemplos que aqui reproduzo, tirados do que li, ouvi, fiz, ou disse, evito alterar ou omitir os mais ínfimos e inúteis

pormenores. Conscientemente não mudo uma vírgula; por ignorância não sei. A propósito, ponho-me a pensar às vezes como um teólogo, um filósofo e outros, gente de muita consciência e grande prudência, podem escrever história. Como podem controlar fatos que assentam apenas na crença popular, responder pelo pensamento de personagens que não conhecem e aceitar como dinheiro de contado suas conjeturas, quando hesitariam em testemunhar sob juramento diante da justiça a realidade de atos de que participaram vários indivíduos ainda que se verificassem na sua presença? (MONTAIGNE, 2000, p. 113).

Próxima de Malcolm, a frase “conscientemente não mudo uma vírgula; por ignorância, não sei”, se cerca da situação encontrada no posfácio de *A mulher calada*. O que Montaigne aponta no trecho e Malcolm transpõe para a reportagem é que as informações duvidosas e contradições da linguagem não são empecilhos a priori num texto que tem como uma das bases a reflexão – pelo contrário, são elas que costumam desarrumar a narrativa e dar espaço para o comentário. Ignorar essas situações é jogar contra a própria ideia de elaboração, além de forçar uma precisão que é limitante nesse tipo de texto. Aceitá-las parece fundamental para compreender a complexidade que marca cada uma dessas questões e cercá-las aos poucos para vislumbrar respostas, atitude que traz a marca do ensaísmo.

De outra maneira, a verdade também é tema de interlúdios de reflexão em *A mulher calada* quando Malcolm aproveita a citação de uma das biografias de Plath analisadas (*Bitter fame*, de Anne Stevenson), para demarcar os descaminhos que acompanham o tratamento dos fatos na não ficção. No trecho pinçado, Stevenson “elucida” uma das brigas entre Plath e Hughes quando eram casados e da qual a poeta dá conta nos seus diários publicados, conflito motivado pelos ciúmes despertados quando viu o marido caminhando com outra mulher no campus. De acordo com a biógrafa, a reação de Plath não apenas foi “exagerada”, como enganada, uma vez que “na verdade, a moça era uma das alunas de Hughes da Universidade de Massachusetts que por acaso vinha atravessando o *campus* na mesma hora que ele, a caminho de seu encontro com Sylvia; ele só a encontrara minutos antes de serem vistos por Sylvia” (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Como aponta Malcolm anteriormente, Stevenson teve seu livro encampado por Olwyn Hughes, que agia no interesse do irmão ao mesmo tempo em que fornecia à

biógrafa acesso ao poeta, a ponto do resultado ser chamado de “obra de coautoria” pela autora de *Bitter fame*. Essa configuração, que fez o livro ser questionado fortemente, desperta uma desconfiança que Malcolm vê realizada nesse trecho categórico, em que fatos disputados são aparentemente elucidados de forma sucinta, sem espaço para dúvidas. Especulando sobre as condições pelas quais o livro foi escrito, a repórter questiona se as afirmações de Stevenson nesse caso específico merecem crédito, uma vez que sua fonte para elas “deve ser Hughes”. Isso permite pensar que um elemento de incerteza paira constantemente em situações do gênero colocadas pela biógrafa, uma vez que Plath, falecida, tem para se defender apenas os relatos órfãos de seus diários. Malcolm então estende esse problema, comum nos escritos biográficos sobre pessoas vivas ou mortas, para as obras de não ficção em geral. Empurrada pelas complicações surgidas na narrativa, a autora tem as condições ideais para elaborar.

As questões suscitadas por este trecho só fazem sublinhar a insegurança epistemológica que assola a todo momento e em toda parte o leitor de biografias e autobiografias (bem como de história e jornalismo). Numa obra de não ficção, quase nunca ficamos conhecendo a verdade do que aconteceu. O ideal do relato sem mediação só é regularmente atingido na criação ficcional, em que o escritor faz um relato fiel do que ocorre a sua imaginação. Quando Henry James conta, em *The golden bowl*, que o Príncipe e Charlotte estão dormindo juntos, não temos qualquer razão para duvidar do que diz, ou perguntar se Maggie não estará tendo uma “reação exagerada” ao que vê. O relato de James é verdadeiro. Os fatos da literatura imaginativa são tão sólidos quanto a pedra chutada pelo dr. Johnson. Devemos sempre aceitar a palavra do romancista, do dramaturgo e do poeta, assim como podemos quase sempre duvidar da palavra do biógrafo, do autobiógrafo, do historiador ou do jornalista. Na literatura imaginativa, somos poupados do exame de hipóteses alternativas – que simplesmente não existem. As coisas são apresentadas da maneira como elas *são*. É só na não ficção que permanecem dúvidas quanto ao que realmente aconteceu e às reações e sentimentos das pessoas (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Metalinguagem, digressão, argumentação: os elementos vistos aqui são encontrados com raridade no jornalismo e apontam para uma visada que considera a escrita da reportagem nos seus diversos problemas. Se “é só na não ficção que

permanecem dúvidas”, a autora relaciona esse cenário à ficção e coloca em perspectiva os modos como a verdade é encarada nos dois formatos.

A atitude de comentar a situação encontrada pela via da reflexão, no entanto, é uma escolha consciente que reconfigura a narrativa e tem influência forte na condução dos problemas posteriores. Após esse comentário, Malcolm irá até o fim do capítulo conjecturando os possíveis motivos de Hughes para publicar os diários da ex-mulher. São nesses escritos em que o poeta é mais estigmatizado e onde a autora de *Ariel* faz afirmações conflituosas, como aquela tratada no trecho de Stevenson sobre o encontro no campus.

A reflexão encontrada no trecho funciona ainda de maneira interna, um degrau abaixo da superfície narrativa. Ao colocar em xeque as limitações da não ficção a partir de *Bitter fame*, Malcolm também está apontando, mais uma vez, para complicações semelhantes presentes em *A mulher calada*, obra que, ainda que se proponha a analisar criticamente os processos de produção nessa linguagem, não deixa de pertencer ao gênero não ficcional e ter os mesmos impasses. Essa constante interpelação da linguagem, como visto no trecho, soa ao mesmo tempo como um aviso e uma provocação ao leitor. É como se, mostrando as cartas com que joga, a autora dissesse que é preciso se resguardar na leitura desses textos, da mesma forma que são essas as mesmas condições que o tornam complexo, ramificado, cheio de entradas e becos sem saída. A diferença aqui, mais uma vez, é que Malcolm prefere expor essas contradições a diminuí-las ou fingir que não existem.

Atitude parecida acontece em mais um momento reflexivo, quando Malcolm analisa o livro *The haunting of Sylvia Plath*, de Jacqueline Rose, e sua atitude “pós-estruturalista” em relação à dicotomia Plath-Hughes. Apesar de ter escrito um livro “brilhante”, segundo Malcolm, Rose afirmava que não se importava com o que de fato aconteceu entre o casal. Mais ainda, que a escolha de um lado da história no momento da escrita era uma atitude “imperiosa”, mas “impossível”:

“Torna imperioso para cada um de nós”, sim. Mas “nos impossibilita”, não. Na falta de alguma certeza “falsa e nociva”, é humanamente impossível escrever sobre qualquer assunto. [...] Se Jacqueline Rose não tivesse conseguido de fato escolher um dos lados, seu livro não teria sido escrito; ele não valeria o trabalho que deu para escrever. O ato de escrever não pode ocorrer num estado de ausência de desejo. A pose

de equanimidade, a farsa do equilíbrio, a adoção de uma postura de distanciamento nunca pode ser mais que um ardil retórico; se fossem genuínas, se o escritor realmente não se importasse com a maneira como as coisas acabam acontecendo, não se incomodaria em representá-las (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Para Malcolm – que afirma logo em seguida, com todas as letras, ter escolhido o lado “dos irmãos Hughes” – esse “desejo” presente na escrita e que, segundo a repórter, Rose vê como espécie de desprezo, não é limitador. Mesmo que os percursos da verdade sejam escorregadios, pressupor uma ausência total deles, na não ficção, é também deixar de lado um de seus motores. Tão inocente quanto supor a representação absoluta da verdade no texto, aponta o trecho, é pressupor uma total ausência da vontade de quem escreve, ainda que o faça acreditando que nenhuma verdade é melhor que alguma verdade, o que também viria numa “farsa do equilíbrio”.

Como diz Malcolm, o livro de Rose tinha um lado muito bem delineado – o de Plath – e isso não era suficiente para apagar seu brilhantismo ou diminuí-lo. Faltaria ao discurso da biógrafa, nesse sentido, um pouco mais que o desprezo final pelos fatos concretos, de onde Malcolm, mais uma vez, não se imiscui no jogo da não ficção: “minha simpatia está com os irmãos Hughes, e assim, como um advogado apresentando uma defesa que sabe ser fraca mas ainda assim considera justa por alguma razão obscura, eu me encouroço para resistir aos atrativos da testemunha mais forte e plausível da oposição” (MALCOLM, 2012a, n/ p.). É ao tomar a verdade na escrita não ficcional como um aspecto potencializador, não como limitação, que Malcolm tem a possibilidade de entrar por investigações como a vista no trecho e no posfácio de *A mulher calada*, destrinchando os aspectos da forma que utiliza com franca curiosidade.

4. Limites

4.1 Procura-se Janet Malcolm

Quando faleceu aos 86 anos em junho de 2021, vítima de um câncer no pulmão, Janet Malcolm foi lembrada em obituários, textos de memórias e apreciações da obra como uma repórter aguçada e implacável, dotada de expertise única. Para o *New York Times*, Katharine Q. Seelye destacou sua “certeza moral provocativa” e “julgamentos provocantes”, cravando que “o que fosse que Malcolm escrevesse, seu tema verdadeiro era frequentemente o processo de escrita em si mesmo”. Na *New York Review of Books*, Michael Greenberg apontou algo parecido ao dizer que a diferença entre realidade e representação pela não ficção, ou “entre quem somos e como acreditamos que somos vistos” era algo que Malcolm considerava ser “necessário para viver”. Na mesma revista, Elaine Blair lembrou “41 inícios falsos” para indicar que, caso pretendesse ser um perfil convencional, o texto teria sido editado drasticamente a fim de apresentar uma “progressão infalível”, ali para reforçar a autoridade do autor. No lugar disso, o resultado era que “a própria estrutura do ensaio de Malcolm convida o leitor a duvidar e chama a atenção para a subjetividade e a contingência da escrita de perfis”. Na publicação em que seus textos mais famosos apareceram durante a carreira, a *New Yorker*, o editor David Remnick escreveu que “suas considerações – sobre psicanálise, biografia e o próprio jornalismo – são todas exemplo de uma mente rara e totalmente livre trabalhando”.

Entre oito livros de não ficção, quatro antologias de matérias e um volume com suas colagens fotográficas, Malcolm deixou 13 publicações que formam uma sólida base de interesses, dúvidas, incômodos e métodos praticados pela autora. Em especial, deixou reportagens que seguem mecanismo singular de escrita e parecem não ter descendente direto, como afirma Pires (2021): “Repórter com instinto de ensaísta, que navegava com a mesma desenvoltura entre ideias e pessoas, deixou uma invenção inimitável chamada Janet Malcolm”. Em mais de 60 anos de carreira, Malcolm tinha encontrado mais que o tom acertado entre apuração e reflexão que possibilitava, ao mesmo tempo, a implacabilidade que a fez famosa e a “mente totalmente livre trabalhando”. Tinha encontrado, sobretudo, um tom próprio e de difícil classificação entre seus pares.

A aparente orfandade que deixam as reportagens de Malcolm faz surgir desconfiças e perguntas sobre a ligação possível entre jornalismo e ensaio, sua praticabilidade e limites. Faz sentido pensar essa mistura para além de Malcolm ou é especificamente nela que a combinação viável se apresenta? É descabido tentar entrever possibilidades para a investigação presente no ensaio se imiscuir com mais frequência no jornalismo narrativo? O jornalismo já tem um pouco de ensaio, ou o ensaio de jornalismo? Esse encontro, em Malcolm, se relaciona de alguma forma com tendências atuais no jornalismo? Em jogo, estão não só novas potencialidades a serem alcançadas por jornalismo e ensaio – combinação aqui entendida pela sua realização possível, e não sistemática – mas uma compreensão da obra de Malcolm que alargue o escopo e vaze para outros autores, jornalistas e ensaístas.

Mais ainda, está em jogo uma única pergunta: como o jornalismo, sobretudo o jornalismo narrativo ou literário, pode experimentar? Se Malcolm nunca se enxergou como uma pioneira do estilo, alguém preocupada em alargar conceitos e destruir tabus, sua obra aponta para formatos que não têm medo de atravessar limites. A famosa falta de escrúpulos com personagens e consigo mesma se estende com ainda mais força para o texto, lugar em que a última de suas preocupações é definir o que escreve, se reportagem, perfil, *essay*, resenha, memória ou qualquer outro. O compromisso, mais uma vez, é sempre com o pensamento trabalhando.

4.2 Jornalismo vs. ensaio e o lugar da crônica

À primeira vista, jornalismo e ensaio parecem não só estranhos, como opostos. No primeiro, tentam resistir, ainda que danificados, conceitos cristalizados de objetividade, verdade dos fatos e neutralidade que guiam o cotidiano das redações. Esses fatores, como visto em Berry (2008) e Ward (In: VOS, 2018), são evocados com frequência para definir a linguagem utilizada e reverberam preceitos éticos que balizam a profissão. Neles, estão também limitações formais que frequentemente, mesmo em textos com maior liberdade narrativa, reduzem as realizações possíveis e não deixam espaço para a reflexão e a dúvida. Bom jornalismo, nesse sentido, é o jornalismo que define, informa e dá respostas diretas sobre a realidade do mundo.

De certa forma, essas características não podem estar mais distanciadas do ensaísmo, tanto nas definições de Adorno, Bense e Aira, quanto nos ensaios de Montaigne, Hazlitt e Lopate. Ainda que ambas as linguagens tenham por base a clareza que defina informações e ofereça bons argumentos, aspectos que se afastam da obscuridade e prezam por certo nível de transparência, o percurso de ambos evoca disparidade. Nas palavras dos três teóricos, a sinuosidade do ensaio, marcado pela crítica constante e sua “falta de fome” por respostas únicas, é um dos poucos elementos no ensaísmo que podem defini-lo com maior eficácia. Como uma espécie de “não gênero”, incapaz de se adequar a definições exatas, o caminho mais fácil para tentar entendê-lo seria, justamente, pelo desapego aos limites, pela afinidade com o pensamento livre de amarras formais.

A atitude indomável do ensaio parece se contrapor de imediato ao bom-mocismo do jornalismo pelo confronto desses elementos, mas principalmente pelos preceitos éticos que a profissão gosta de trazer à tona. Reportar com sinuosidade e margem para interpretações, dúvidas e digressões com nenhuma surpresa poderia ser atitude taxada de antiética entre jornalistas preocupados com a transparência cristalina do que se entrega ao leitor. Ao oferecer algo diferente de uma apuração perfeita, onde o encadeamento sóbrio dos fatos tem lugar principal, um tipo nocivo de subjetividade mancharia o resultado do texto e daria espaço para vieses percebidos com desconfiança. Em certa medida, reação negativa como essa tiveram matérias afilehadas ao Novo

Jornalismo nas décadas de 60 e 70 (WEINGARTEN, 2005), caso ainda mais grave na recepção de *O jornalista e o assassino*, que juntou à reflexão na reportagem o tema espinhoso da quebrantada ética jornalística. Nos dois casos, tratavam-se de textos perigosos ao jornalismo pelo lugar assumido por quem os escreve.

Traçar formas em que o jornalismo pode se unir ao ensaio parece tarefa não só fadada ao fracasso pela clara incongruência entre ambos, como impossível pela falta de sistematização que marca o ensaísmo. Mais cuidadosa é a atitude de cercar as duas linguagens a partir das combinações possíveis em autores cujo trabalho incentiva pensar essa mistura e, principalmente, experimentar com o resultado. Em sentido mais estrito, por outro lado, não é exagerado assumir que essa reverberação é mais flagrante sobretudo quando a reflexão assume a narrativa em interlúdios e o pensamento pode aparecer entre a apuração e a composição de cenas na reportagem – como faz Malcolm. Mas a atitude crítica das digressões e sua presença, por si só, bastaria para aproximar jornalismo e ensaio?

O elo perdido entre ambos, para além da reflexão, pode estar em outro gênero de definição por vezes complexa, formato que ganhou contornos próprios no Brasil: a crônica. Tendo os jornais como habitat, esse texto curto de não ficção une o comentário à narração, foca-se em temas recentes, que podem inclusive ser abordados em reportagens na mesma publicação, e tem uma estrutura despreocupada com a linha reta dos fatos na história. O objetivo, antes, está em estabelecer uma cumplicidade com o leitor que se regozija em acompanhar, mais uma vez, a mente de um autor pelo texto – sua passagem por introspecção e observação numa história íntima, sua capacidade última de ser interessante, sincero e simples num percurso pequeno, mas cheio de curvas.

Na classificação de Eulalio (In: PIRES, 2018, p. 200), a crônica é ainda herdeira direta do *familiar essay*, estilo que teve seu auge de popularidade na Inglaterra do início do século XIX e se desenvolveu nos jornais a partir de nomes como Lamb e Hazlitt – tendo seu início traçado desde o século anterior nos periódicos de Addison, Steele e Johnson. Ao contrário do ensaísmo crítico, que sustenta uma visão apurada e analítica sobre um tema específico, ou o ensaio pessoal, que tem na vida do autor seu roteiro, o *familiar essay* tem como característica o comentário informal, frequentemente humorado e recheado de reflexões pessoais sobre “prazeres do cotidiano” observados

pelo autor (ROCHE In: CHEVALIER, p. 578). Normalmente curtos, esses textos têm na escolha dos temas, que não pressupõem conhecimentos prévios, e no roteiro, que privilegia o tom casual da investigação, uma relação de proximidade com o leitor, que é “constantemente encorajado a reconhecer afinidade, a se separar de um grupo e se aliar a outro”.

É a cumplicidade fundante encontrada na crônica que Candido cristalizou ao dizer que ela se assemelha a uma conversa “aparentemente fiada” entre duas pessoas ao rés do chão. Boa crônica é aquela que tem todas as características de uma boa conversa, percurso que se assemelhe a uma troca ao nível do solo, ocasião capaz de unir intimidade, franqueza e curiosidade de igual para igual com o leitor. O cronista não fala de um lugar privilegiado, mais alto ou claramente diferente de quem lê, mas tem a vontade primeira de fazer do texto esse encontro entre companheiros – ainda que os temas escolhidos possam ser duros. Ao contrário da reportagem clássica, que poderia ser sua vizinha de página, a crônica não busca uma relação hierarquizante com o leitor, algo entre quem sabe e fala, e quem não sabe e ouve.

Diz Candido no clássico “A vida ao rés do chão” (In: ANDRADE et al., 1984, pp. 20-21) que a crônica “pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada”, podendo parecer “uma divagação livre, uma cadeia de associações totalmente sem necessidade” – isto, especificamente, aponta ao comentar “Ser brotinho”, crônica de Paulo Mendes Campos. Se na crônica “tudo é vida, tudo é motivo de experiência e reflexão”, é porque “são raros os momentos de utilização da crônica como militância, isto é, participação decidida na realidade com o intuito de mudá-la”. Ao comentar, no mesmo texto, uma das mais celebradas crônicas brasileiras, “Última crônica”, de Fernando Sabino, afirma que “suas reflexões, a maestria com que constrói a cena e todo o ritmo emocionado sob a superfície do humor lírico constituem ao mesmo tempo uma pequena e desprezível teoria da crônica”. Quando teoriza sobre o gênero “menor”, Candido afirma que:

[A crônica] Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado

e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. [...] deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo, para virar uma conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade no tratamento de problemas (CANDIDO In: ANDRADE et al. 1984, pp. 13-17).

Relação parecida faz ainda Arrigucci Jr. ao dizer que “a crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa o tom menor do bate papo entre amigos para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 55). Nessas definições, a crônica aparece como texto estranho à sisudez do jornal que ocupa, lugar em que acontecimentos recentes da vida pública, comportamento, memórias, relato pessoal e mesmo temas políticos ou querelas sociais – mas não só – ganhavam contornos próprios, “menores” e marcados pela voz íntima do cronista.

Como apontam as palavras usadas por Candido e Arrigucci Jr., a exploração da crônica, como no ensaio, se aproximaria de um “ziguezague” e, no “tom menor”, se distanciaria da argumentação fixa. Mais ainda, há um certo fluxo que acompanha a escrita da crônica, um ritmo que Candido identifica com a “divagação livre”, coisa que o autor encontra ainda no nome da coluna em que José de Alencar manteve suas crônicas no *Correio Mercantil* em meados do século XIX, chamada “Ao correr da pena”. Ainda que o gênero mudasse bastante até se consolidar com força um século depois em nomes como Rubem Braga e Rachel de Queiroz, a mesma aparente divagação, ou aparente conversa fiada, é mantida.

A boa crônica, nesse sentido, só se constrói de fato no momento da escrita, com os instrumentos que se tem à mão, num percurso de pensamento que prioriza a simplicidade, usa referências variadas e se guia pela intuição de quem escreve, na hora em que escreve. Daí que também venha, não raramente, a célebre peleja do cronista em busca de assunto para preencher sua coluna, ocasião em que a frustração pela falta de tema, explicitada no texto, é motivo para divagações bem conduzidas sobre quase nada. Na folclórica frase de Manuel Bandeira, Rubem Braga era sempre bom, mas “quando não tem assunto então é ótimo” (FERREIRA DOS SANTOS, 2007, n/ p.).

É pelo ritmo do texto e abordagem do tema que crônica e ensaio podem se aproximar e oferecer modos para se pensar a reportagem (em confusão fortuita que reflete a dos termos “ensaio” e *essay*, o termo *crónica*, em espanhol, aponta para um gênero jornalístico que seria melhor traduzido como “reportagem” – ainda que uma reportagem mais próxima ao jornalismo narrativo, com forte observação e maiores liberdades reflexivas). Em especial se destaca, na toada da crônica e do ensaio, a aptidão de ambos para um texto que joga nos limites da conversa, de modo que sua substância seja comunicada sem pretensões a uma hierarquia do conhecimento. Pelo contrário, como já apontava a palavra inicial de Montaigne nos *Ensaio*s, mira-se a cumplicidade que esses escritos, vistos sem cerimônias, trazem pela aproximação clara com o leitor num diálogo. Como afirma Pires, “marcados que são pela disposição à conversa, tanto o ensaísta quanto o cronista pressupõem, é claro, um solo comum a seus interlocutores”. É essa dinâmica que permite ainda o foco “numa lenta redefinição de fronteiras entre intelectuais e disciplinas e no enfraquecimento de conhecimento altamente hierarquizado e compartimentado” (PIRES, 2015, p. 194).

A reflexão volta outra vez à tona ao fim do percurso com a crônica quando o tratamento dos temas eleitos por esses formatos é levado à Malcolm. Nas digressões da repórter, o trajeto considera o leitor de igual para igual, nunca o ignora no jogo da escrita de não ficção e se define pela franqueza e intimidade da relação estabelecida entre ambos. Embora essa cumplicidade não seja a mesma da crônica, que difere da reportagem no método empregado, o ritmo de ambas pode encontrar eco quando elegem a sinceridade como base comum. Nesse caso, o leitor nunca é visto com condescendência, mas como um semelhante.

De forma mais clara, esse tratamento, em Malcolm, pode ser visto no modo como a repórter escolhe apresentar suas reportagens. Tal como nas matérias mais celebradas do Novo Jornalismo, a descrição de cenas e diálogos funciona não raramente como motor narrativo das histórias. Seu texto, no entanto, com frequência subverte a lógica ao apresentar essas mesmas cenas não como cenários dados, em que o repórter aparece para observar e porventura fazer considerações, mas como resultado de um percurso empreendido pela autora – percurso que se assemelha a um relato de apuração e processo de escrita.

Em outras palavras, é como se Malcolm não escrevesse sobre Plath em *A mulher calada*, mas sobre como escreveu este livro, chamado *A mulher calada*, em primeiro lugar. Em alguma medida, o cerne narrativo está em saber se a repórter conseguirá ou não chegar aos lugares que precisa, falar com as pessoas que deseja, ter acesso aos documentos que procura e, enfim, escrever a reportagem que vislumbra. Nesse sentido, essas perguntas atuam, num grau prático e detalhado, como parte do problema maior posto ininterruptamente nas reportagens da autora, em que investigar o modo de se narrar a matéria não ficcional é a chave.

Essa lógica aparece com força no perfil “A garota do Zeitgeist”, em que Malcolm percorre o mundo artístico de Nova York para escrever sobre a então editora da revista *Artforum*, Ingrid Sischy. Em todo o texto, destaca-se a perambulação da repórter por ateliês, restaurantes e exposições para que as tendências artísticas na cidade, suas valorações e desprezos que na *Artforum* ganham forma definida, sejam melhor compreendidas. A desconfiança com essa tarefa é o que a autora expressa após uma dupla de artistas, Komar e Melamid, usar uma frase de Tchékhov, escritor que Malcolm conhecia bem:

Você pegou essa de Tchékhov, penso. Não estou mais encantada pelo par. Acho a performance deles cansativa, calculada. Olho para Sischy, que está se divertindo, que acha que eles são “ótimos”, e penso de novo sobre a questão da autenticidade que reverbera pelo mundo da arte dos anos 1980. O sentimento de desconfiança que Komar e Melamid agora despertam em mim é aquele que tem sido repetidamente expressado, dentro e fora do mundo da arte, sobre a obra de Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Robert Longo, Cindy Sherman e as outras novas estrelas que ganharam destaque nos últimos cinco anos (MALCOLM, 2016, n/ p.).

A espécie de peleja da repórter ao redor dos significados e valores apreciados pelo mundo artístico funcionam reforçando a proximidade com o leitor, como se Malcolm mostrasse que não sabe muito mais sobre o assunto que eles, ao menos inicialmente. Nessa atitude reside a cumplicidade que a faz conversar com quem lê e, mais uma vez, costuma não ignorar nenhum elemento durante esse processo inquisitivo, íntimo e franco.

Aliada à reflexão, esse tipo de abordagem potencializa a reportagem e torna a aproximação com o ensaio uma hipótese possível. Muito diferente de destruir o sentido de um e outro formato, o que sugere a natureza díspar de ambos em primeiro lugar, em Malcolm esses ecos oferecem a chance da reportagem dar mais um passo, descer outra camada, experimentar com maior força. De certa forma, é como se a reação enervada contra *O jornalista e o assassino* ou outros textos de Malcolm acontecesse não só pela natureza de suas opiniões, como também pelo fato delas terem lugar da maneira como o fazem – maneira essa que tem no ensaio muito de sua força.

4.3 Jornalismo narrativo, uma camada abaixo

Quando se fala em jornalismo narrativo, as diversas definições possíveis já transparecem na variedade de nomes atribuídos a esse modo específico de se reportar, o que ainda se estende, em perspectiva mais abrangente, para a escrita de não ficção. O periódico *Literary Journalism Studies*, que reúne pesquisadores sobre o tema em diversas frentes, lista algumas dessas denominações na sua página de “missão”: jornalismo literário; reportagem literária; Novo Jornalismo; *nuevo periodismo*; reportagem-literatura; não ficção literária; não ficção narrativa; não ficção criativa. Vistos mais de perto, todos esses termos oferecem desde visadas específicas dentro do gênero – pode-se argumentar, com facilidade, que Novo Jornalismo não é exatamente o mesmo que *nuevo periodismo* –, até formas generalistas para caracterizá-lo – entre “jornalismo narrativo” e “jornalismo literário” não parece haver grandes diferenças práticas, a não ser pelo termo empregado.

Ao afirmar que “não há uma definição única do gênero”, a publicação lista uma série de descrições que foram felizes nessa tarefa ao longo do tempo e servem para balizar a noção, como na ocasião em que Wolfe chamou o jornalismo narrativo de “jornalismo que se lê como romance... ou conto” (LITERARY JOURNALISM STUDIES, 2016). Para Pedro Rosa Mendes, ainda na mesma publicação, a “reportagem-literatura é um compromisso com a realidade, com o olho do romancista e a disciplina do jornalista”. Há ainda espaço para “jornalismo marcado por descrição vívida, um olhar de romancista para a forma e uma reportagem de testemunha ocular

que revela verdades ocultas”. Ao dizer que esse gênero narrativo está “localizado na interseção entre literatura e jornalismo”, *Literary Journalism Studies* oferece ainda a ideia de que:

[...] há consequências no mundo fenomênico, provocados pela agência natural ou humana, que resultam na necessidade de contar histórias com o jornalismo como base, empoderadas pela técnica literária e sensibilidade estética. Em última análise, a ênfase é na estética da experiência (INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR LITERARY JOURNALISM STUDIES, 2016, p. 178).

Com uma tradição que remonta ao século XIX e ganha diferentes latitudes já nas primeiras décadas do século XX (ROGGENKAMP, 2005), não é exagerado dizer que foi com o Novo Jornalismo que o jornalismo narrativo obteve sua forma mais famosa, sistematizada, reproduzível e teorizada (WEINGARTEN, 2005). Nos quatro elementos de Wolfe, elencados na introdução da coletânea-bíblia do gênero, estavam, ao mesmo tempo, uma teorização necessária para as mudanças que a não ficção sofria no contexto americano da época e um guia passo a passo para repórteres que quisessem fazer o mesmo. Se o romance estava morto e ao futuro se direcionava o “jornalismo que se lê como romance”, a mudança acontecia em especial nos termos e matérias reunidos por Wolfe em *O novo jornalismo*.

No mesmo período, de certa maneira é possível ver ainda a força do formato, misturando jornalismo e técnicas narrativas, no desenvolvimento da linguagem do filme documentário a partir da segunda metade do século XX. Com reverberações do que acontecia na reportagem e seus então renovados modos de trabalhar a objetividade, elementos que colocavam em dúvida esse aspecto discursivo também surgiram com força em produções que se perguntavam sobre a representação do real. Foi essa a premissa pela qual se desenvolveu o chamado *cinéma vérité* que, no Brasil, ganhou contornos próprios pela obra de diretores como Eduardo Coutinho. Egresso do telejornalismo, o realizador tem em comum com o jornalismo narrativo, por exemplo, a atitude de se colocar com frequência em seu método principal, a entrevista, para desenvolver um encontro que não se pretende objetivo, neutro ou simplificado.

Ainda que tivesse seus dias de glória nos anos 60 e 70 nas revistas americanas, o jornalismo narrativo nunca desapareceu do espectro de publicações que investem em

grandes reportagens, com longos períodos de apuração e escrita. Nos EUA, os exemplos atuais estão em revistas como *New Yorker*, *The Atlantic* e *New York Times Magazine*; na América Latina, o formato é forte em *piauí*, *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, *El Malpensante*, entre outras. Com quase meio século desde a teorização de Wolfe, no entanto, não é surpresa apontar que os exemplos de jornalismo narrativo vistos hoje em dia podem diferir bastante do que se fazia em *Esquire* e *New York* em meados do século XX. Essa diferença é destacada por Boynton em seu *The new New Journalism*, coletânea de longas reportagens dos anos 2000 que adotam o tom narrativo.

Segundo o autor, saiu de cena a vontade inicial pela experimentação com a linguagem – obsessão de Wolfe e outros na década de 1960 a partir de jogos de frases, palavras, onomatopeias e demais aspectos da estrutura do texto – para a incursão por temas sociais problemáticos, matérias com foco em racismo, gênero, desigualdade, direitos humanos e outros. Ao reunir 19 repórteres na coletânea, Boynton pontua essas diferenças já na introdução, reconhecendo a influência de Wolfe nesse processo, com sua posterior superação.

Ao contrário dos Novos Jornalistas, essa nova geração experimenta mais com *a maneira* que alguém obtém a matéria. Para esse fim, eles desenvolveram estratégias inovadoras de imersão (Ted Conover trabalhou como um carcereiro para *Newjack* e viveu como um andarilho para *Rolling Nowhere*) e estenderam o tempo que passavam apurando (Leon Dash acompanhou os personagens em *Rosa Lee* por cinco anos; Adrian LeBlanc reportou para *Random Family* por quase uma década; O livro *A civil action* de Jonathan Harr demorou quase o mesmo). Enquanto alguns são estilistas literários dignos de nota (Richard Bem Cramer e Michael Lewis, por exemplo), suas inovações mais significativas envolveram experimentos com o ato de reportar, mais que com a linguagem ou formas que usam para contar suas histórias (BOYNTON, 2005, n/ p, grifos do autor).

Ainda que, segundo Boynton, a orientação dos temas e a “maneira” utilizada na apuração tenha se atualizado com as décadas, o núcleo narrativo dessas matérias parece ter ficado largamente inalterado. Dos conceitos mais difundidos na técnica do jornalismo narrativo, as cenas fartamente descritas por um repórter que tem nessas observações o recheio do texto não perderam seu lugar como motor da reportagem. Nessa linha, uma das técnicas mais utilizadas é a do lide-cena, em que a porção inicial

do texto jornalístico, considerada de importância seminal, é reservada à descrição de uma cena forte, sucinta e emblemática do problema que a reportagem irá tratar com profundidade. O artifício, mais obviamente, serve para entregar um chamativo resultado da apuração já no início, de forma a fisgar o leitor e deixar claro que o texto em questão não é uma reportagem comum – técnica também vista com frequência em exemplos de videojornalismo, podcasts jornalísticos e livros-reportagem. A estratégia, ainda que eficaz se bem executada, não deixa de demonstrar um certo lugar-comum: de 11 reportagens em uma única edição aleatória de *piauí* (abril de 2021), sete começavam com a fórmula – outros dois textos de não ficção, ainda que não fossem reportagens, também usavam o lide-cena como abertura.

Como forma mais celebrada do jornalismo narrativo, em que a reportagem tem especial preocupação com a narração dos fatos e seu encadeamento numa história sedutora, as técnicas da ficção parecem ser a solução lógica para repórteres que não querem escrever longas matérias de forma tradicional. O uso do lide-cena, nesse sentido, evoca problemas que incomodam a ficção desde sempre: como manter um leitor atento e seduzido por textos tão longos? Sem a força de uma reportagem que se “lê como romance” e prefira a aridez de um texto engessado pela objetividade, essa tarefa, no jornalismo de longo formato, pode soar impossível. Cabe perguntar, no entanto, se as técnicas da ficção constituem a única saída possível para reportagens que pretendam experimentar com a forma.

Na estima pela reflexão, no ritmo íntimo do texto e em seu jogo com a dúvida, Malcolm parece responder a essa pergunta pela aproximação com a não ficção do ensaio, ao invés da ficção do romance. Faz isso, no entanto, sem se distanciar do uso de cenas e demais elementos tradicionais do jornalismo narrativo, usando-os em aliança com a digressão suscitada pela apuração. Contribuem nessa dinâmica seu interesse por pensar o texto enquanto é escrito, a disposição em afirmar sua posição no jogo com personagens e o eterno questionamento da verdade não ficcional, método que oferece caminhos bastante inexplorados no jornalismo narrativo.

Se a herança do Novo Jornalismo ou o apreço pelas técnicas ficcionais podem ser vistos como certa “maldição” na reportagem, como se não fosse viável sair de sua sombra sempre que o objetivo fosse experimentar, a atitude de Malcolm indica uma

das alternativas possíveis. Em jogo está não só uma maneira de trazer a reflexão para dentro da reportagem, como também um modo diferenciado de se compreender o papel desse gênero não ficcional, do repórter e de sua aproximação do texto. Longe de ser reproduzido com força, como no caso do Novo Jornalismo teorizado por Wolfe, esse formato que estende as bordas da linguagem jornalística parece ter encontrado em Malcolm uma delimitação bastante singular, de difícil emulação em contextos maiores ou mais frequentes, o que não deixa de envolver a pouca liberdade normalmente destinada por publicações para projetos que miram a experimentação.

Essa espécie de camada subterrânea do jornalismo narrativo, que em Malcolm encontrou um dos formatos possíveis, não tem receita unívoca e se atualiza de formas diferentes em cada repórter que se aventura a escrever grandes reportagens com narrativa forte. É esse o caso visto nos textos de John Jeremiah Sullivan, repórter e ensaísta americano que tem nos trabalhos mais celebrados um modelo que, aponta Pires (2015, p. 8), “metaboliza de forma original reportagem, o que chamaríamos ‘crônica’ e o raciocínio ensaístico clássico, com resultado híbrido o suficiente para não pertencer inteiramente a nenhuma das práticas que lhe dá origem”.

Lançado em 2011, *Pulphed: O outro lado da América*, reúne textos escritos por Sullivan em publicações tão diferentes quanto *GQ*, *Paris Review*, *Harper's Magazine*, *The Oxford American* e *Ecotone*. Refletem a miscelânea na obra do autor as classificações mais adequadas para cada um deles: há espaço para a reportagem de “Upon this rock”, o perfil de “Getting down to what is really real”, o memorialismo de “Mr. Lytle: an essay”, o ensaio pessoal de “Feet in smoke” e o ensaísmo – focado na área da música – de “Michael” e “The final comeback of Axl Rose”. Nenhum desses textos, no entanto, pertence indiscutivelmente a esses gêneros e são melhor compreendidos, como indica Pires, num potente intercâmbio que embaralha definições possíveis.

Ao colocar Sullivan numa mesma categoria em que também estão as reportagens feitas por David Foster Wallace, Gabriel Mac (que anteriormente assinava como Mac McClelland) e George Saunders, Sigg afirma que esses escritores experimentam principalmente ao fazer uso de “um modo de discurso estetizado”, o que “diferentemente do Novo Jornalismo, no entanto, não reivindica representar a realidade em si mesma”. Por outro lado, o que essas matérias fazem é “exibir uma acurada

percepção da separação entre língua e realidade”, de modo a ser uma “contribuição consciente para uma conversa coletiva sobre a realidade” (SIGG In: DOW & MAGUIRE). Em Sullivan, a habilidade de mesclar gêneros com maestria e exceder o relato jornalístico mais comum parece dizer que a reportagem, sozinha, ainda que recheada das características do Novo Jornalismo, não é adequada para sua abordagem dos temas – para sua forma de trabalhar “língua e realidade”, nos termos apontados por Sigg.

Isso é visível em “Upon this rock”, em que o repórter comparece ao maior festival de rock cristão dos EUA para a *GQ*, fazendo uso de uma série de elementos que escapam à reportagem tradicional. De maneira singular, o texto se inicia antes da matéria começar claramente, ocasião em que Sullivan relata sua tentativa frustrada de viajar até o evento acompanhado de um dos milhares de participantes – suas postagens oferecendo caronas no fórum do festival são entendidas rapidamente como tentativas de aliciamento infantil, o que só fica claro quando o repórter percebe que o público da festa é em sua maioria pré-adolescente. Prestes a desistir, Sullivan relata suas negociações com o editor da revista, o aluguel improvisado de um desengonçado *motorhome*, a viagem preocupada de quem é inexperiente com veículos enormes e um quase acidente com o carro quando finalmente chega ao evento. O relato das preliminares não serve apenas para preparar terreno à ação do festival, mas funciona expondo uma certa “cozinha da reportagem” e oferecendo oportunidades para pequenas reflexões. Elas aumentam quando o repórter passa as primeiras horas no local e se torna companheiro de um grupo de cristãos que se afirmam “loucos por Jesus”:

Eu suspeito que em algum nível – o consciente, eu diria – eu não queria perceber o que percebi enquanto andávamos. Mas eu estive em muitos grandes eventos públicos neste país nos últimos cinco anos, escrevendo sobre esportes ou qualquer coisa, e algo que todos eles tinham em comum era essa estranha hostilidade que homens americanos, em particular, parecem carregar com eles na maior parte do tempo. Chame de uma generalização risível, tudo bem, mas se você passou tardes suficientes em saguões de estádio, você sente, algo mais escuro que o machismo. Algo um pouco ressentido e um pouco sarcástico, pronto para que coisas ruins aconteçam. Não havia isso aqui. Apenas não havia. Eu procurei e não consegui encontrar. Nos três dias que passei no Creation não vi uma briga, não ouvi uma palavra dita com raiva, não me senti nenhuma vez meio intimidado e na verdade conheci várias pessoas excepcionalmente gentis. Sim, eles eram todos da mesma raça, todos acreditavam na mesma coisa e não

estavam bebendo, mas também eram cem mil (SULLIVAN, 2011, n/ p.).

Reflexão semelhante é feita quando Sullivan tenta uma espécie de tipologia comportamental entre o rock cristão e a banda cristã de rock, além de como isso se reflete musicalmente. Com mais força, o texto toma rumos diversos da reportagem tradicional quando o repórter, instado pelo frenesi jovem a que assistia, interrompe o relato dos fatos no festival para contar, durante longo trecho, sua experiência cristã na adolescência. Ao fazer a transposição clara da reportagem para o ensaio pessoal, Sullivan arrisca uma explicação possível para casos como o seu na sociedade americana – o do ateu infantil e contestador que ao fim da adolescência é atraído pelo “conhecimento” de grupos jovens versados nas escrituras e, após algum tempo cooptado fervorosamente, descobre no início da vida adulta que não tem fé alguma e se afasta para sempre da religião. No seu caso, quando volta do relato adolescente para o festival e arrisca mais repostas, o problema está no fato de admitir “amar Jesus Cristo”, ou a figura histórica de alguém que “estetizou a fraqueza” e “era o cara mais bonito de todos”.

Como na crônica e no ensaio, “Upon this rock” parece correr num fluxo contínuo e indefinido que junta elementos da anedota e da reflexão ao relato da reportagem, o que acontece sem cerimônia ou pretensão a uma forma definida. Embora Sullivan tenha atenção com os fatos que apura – nada sugere exatamente que está jogando com a noção de verdade e mentira, nem que deseja propor uma discussão sobre isso, como faz Malcolm mais claramente –, seu grande interesse é a combinação entre as formas de narrar que faz uso e os *insights* que tem no caminho. Ainda que o tema do festival cristão e a abordagem em primeira pessoa marquem a reportagem e deem a ela sua face mais imediata, é o jogo reflexivo e a habilidade do repórter em ir e vir nas técnicas de narração que garantem as características centrais do texto.

É essa atitude que faz não só Sullivan, como outros praticantes de “um certo tipo experimental de jornalismo literário contemporâneo” – Wallace, Mac e Saunders entre eles – estarem preocupados com a forma representacional do texto, segundo Sigg: “esses textos estão interessados nas maneiras exatas que humanos – escritores, seus temas e seus leitores – representam comumente, em última instância, a realidade em

dizer, agir, explorar e pensar (SIGG In: DOW & MAGUIRE, p. 505). Como em Malcolm, são reportagens que falam da própria forma e, diferente do Novo Jornalismo ou práticas mais celebradas de jornalismo narrativo, parecem se localizar uma camada abaixo na discussão sobre o texto.

4.4 Narrativa, tempo e veracidade

Quando se volta à discussão que procura definir os contornos do jornalismo narrativo, assume importância a tarefa de questionar a função que o verbo “narrar” desempenha no mesmo problema. Se toda reportagem narra uma história, seja ela apresentada com mais ou menos artifícios que fogem da linguagem tradicional da imprensa, o consenso é que, quando se fala em jornalismo narrativo, essas características constituam o ponto principal do texto e possam se sobrepor a outras. Mais destacado que os possíveis “furos” ou descobertas que a apuração possa trazer, a atenção se volta principalmente ao ordenamento da narrativa, a habilidade que o repórter tem em apresentar os acontecimentos, desenvolver a história de forma sedutora e entregar ao leitor um texto que se distingue pela qualidade literária.

Em última instância, o sucesso da missão de encontrar uma ave possivelmente extinta, história narrada por Mac em “Can the ivory-billed woodpecker be found in Cuba?”, não define o êxito da matéria. Com longos períodos de espera em zonas de mata fechada e dezenas de frustrações no contato com moradores e serviços, é possível classificar o texto como pouco adequado ao formato da notícia comum ou mesmo da reportagem tradicional. O cenário é outro quando o repórter resolve fazer dessa frustração – com o pássaro procurado, o machismo de seus companheiros e as condições gerais de trabalho – o seu objeto principal de discussão. Nada disso constituiria um exemplo célebre de jornalismo narrativo recente, no entanto, não fosse a habilidade do autor ao narrar o que presencia e o que pensa.

Em Malcolm, se o ato de narrar se alia ao método crítico do ensaio, o ordenamento dos acontecimentos num roteiro carismático, em que se destaca a qualidade literária, acontece também pelo emprego de dois elementos próprios: o tempo e a veracidade. De diferentes modos, ambos agem no sentido de oferecer à

narrativa a complexidade que a autora pretende ao questionar o formato da reportagem e o lugar da objetividade no discurso jornalístico, além de encaminhar a perene questão não ficcional de dar forma textual à realidade.

Como apontado nas críticas que acompanharam o lançamento de *O jornalista e o assassino*, exemplo mais específico no editorial do *New York Times* dedicado ao livro, Malcolm quase sempre trabalhou, ao menos nas reportagens que escreveu, com prazos alongados de apuração e escrita. O costume, que reflete a política das publicações em que colaborou, permitiu que a repórter tivesse mais tempo de se aprofundar em seus temas, personagens e documentos, o que influencia o ritmo da narrativa e chegou a provocar o desprezo de alguns colegas. Os diversos encontros com fontes e a análise alongada de materiais, desde os “meses” que definiram a reportagem inaugural de “The one-way mirror”, contribuem para uma abordagem minuciosa e multifacetada, na qual a repórter tem a oportunidade de ver seu objeto em diferentes situações, por períodos que podem superar os anos de apuração. Seguindo a lógica apontada pelo editorial, a situação contribui para um formato de melhor acabamento, onde a equação diz que quanto maior o tempo oferecido, mais exatidão e clareza no texto final.

A perspectiva temporal está presente em Malcolm no ato de narrar, no entanto, menos pelo tempo que dispõe para apurar do que pela organização dos acontecimentos. Em livros como *Anatomia de um julgamento*, *The crime of Sheila McGough* e o próprio *O jornalista e o assassino*, essa ordem não segue exatamente uma cronologia linear, com os fatos na linha em que aconteceram, mas, antes, acompanha o ritmo próprio da autora, que os organiza em constante intercalação, refletindo sua experiência dos acontecimentos. Nos três livros, Malcolm não espera chegar até as últimas páginas para anunciar o que seria o “fim da história”, ou o resultado dos julgamentos, o que faz sempre sem grandes rodeios e, em alguns casos, já bem cedo na narrativa. Também no início constam as formas pelas quais Malcolm soube dos temas que irá apurar pelo resto do texto, seja por meio de cartas ou matérias de jornal. O ato inaugural sugere uma busca quase sempre em recapitulação, entre a apuração do passado e a movimentação da autora no presente – com ocasionais delações sobre o que encontrará no futuro.

De forma semelhante, Malcolm vai e volta nos núcleos temporais de cada história, sobretudo nas diferentes sessões de tribunal que cada uma delas oferece. No

caso de *O jornalista e o assassino*, por exemplo, são sempre retomados em alternância o julgamento que decide pela condenação de MacDonald no assassinato da família, ocorrido em 1979, e aquele que versa sobre a má fé no livro de McGinniss a respeito do crime, ocorrido oito anos depois. O mesmo acontece em *Anatomia de um julgamento*, onde se alternam sessões sobre a guarda da filha de Mazoltuv Borukhova, cronologicamente num ponto anterior da narrativa, e sua culpa no assassinato do ex-marido, mais tarde. Em *The Crime of Sheila McGough*, no qual a protagonista é ela própria uma advogada, os julgamentos ainda se sobrepõem entre aqueles nos quais esteve trabalhando e aquele em que era ré, situações sempre intercaladas no texto, o que pode confundir o leitor desatento. Amparada pelos registros oficiais das sessões, Malcolm não apenas descreve os resultados e cita trechos dos episódios, mas os utiliza para criar cenas que não presenciou e trabalhar dramaticamente as informações que encontra em arquivos.

Essa variação temporal com frequência tem os julgamentos como plano de fundo, mas se estende para diversos pontos da narrativa em que Malcolm se sente à vontade para ir e voltar. Em uma passagem de *O jornalista e o assassino*, por exemplo, essa estratégia fica clara na demarcação que a autora faz, indicando o intervalo de anos entre uma coisa e outra:

Oito anos depois, no processo de MacDonald contra McGinniss, a contenção de MacDonald foi que a “integridade essencial” da sua biografia não fora mantida no livro de McGinniss, e que este era culpado de uma espécie de assassinato da alma, pelo qual teria que prestar contas. Aparentemente, o juiz federal designado para o caso, William Rea, também ouviu a música do Commendatore nessa queixa e, na sua recusa à moção de McGinniss por um julgamento sumário, concordou com a visão moralista que o queixoso tinha da questão. Mas tudo isso ainda estava a vários anos de distância no futuro. No verão de 1979, MacDonald e McGinniss eram Damon e Pítias. Do mesmo modo que muitos escritores e entrevistados, eles cobriram os complicados negócios que tinham em comum com o manto da amizade – neste caso, uma amizade de um modelo particularmente americano, cujos emblemas de intimidade são ver esportes na televisão, beber cerveja, correr e classificar as mulheres segundo as aparências (MALCOLM, 2011, n/ p.).

O trecho seguirá detalhando a convivência festiva entre MacDonald e McGinniss durante o julgamento pelo crime de assassinato, sessão ocorrida em 1979. Antes que o livro chegue ao excerto em questão, no entanto, Malcolm detalha como ficou sabendo do caso em 1987 e descreve a entrevista malsucedida com o jornalista acusado, realizada no mesmo ano. A narrativa se intercala ainda entre esses e outros pontos temporais, com espaço para episódios dos dois protagonistas antes de se conhecerem, além de cartas que trocaram enquanto durou a amizade. A narrativa ganha corpo ainda quando Malcolm descreve o que seria o “presente”, ou seu ritmo de apuração para escrever o livro, detalhando suas visitas aos advogados e outros membros do julgamento após a decisão final, o que se desenvolve com mais potência na segunda metade do texto.

A escolha de Malcolm em ignorar um roteiro cronológico tradicional e preferir histórias que circundam pontos centrais entre períodos diversos, saltando por eles sem receio de que o caso contado se torne menos claro ou coeso, por si só imprime uma ordem à narrativa e organiza o tempo de forma difusa e permeável. Essa maneira de lidar com o ritmo dos acontecimentos reflete o modo pelo qual as informações são obtidas durante a apuração, com frequência contradizendo-se, encaixando-se com rudeza e deixando espaços abertos, sem nunca constituir um todo perfeito.

A tarefa de polir esses fragmentos e encaixá-los em uma narrativa cronologicamente coesa, que constitui uma das bases do discurso jornalístico tradicional, ganha outra significação quando Malcolm, mantendo a clareza, prefere expor esse processo. Mais ainda, fica evidente o caráter intricado e intimamente complexo de praticamente qualquer reportagem, sobretudo aquelas com desdobramentos legais e arquivos pujantes, quando o repórter resolve trabalhá-las a fundo. Destacada, mais uma vez, está a forma imperfeita de lidar com a realidade quando a tarefa é vertê-la em texto.

É só na medida em que a narrativa imprime uma ordem aos acontecimentos e os dispõe de forma inteligível que a experiência humana pode ser concatenada num fluxo temporal, afirma Ricoeur (1994). Em outras palavras, são as narrativas, sejam elas históricas ou ficcionais, que criam a forma humana de compreender o tempo – conceito por si só abstrato o suficiente para que sua existência possa ser colocada à

prova desde as primeiras manifestações da filosofia ocidental. Retomado por Ricoeur em contraposição à reflexão de Aristóteles sobre o mesmo tema, é Santo Agostinho que sintetiza o problema na famosa dúvida: “O que é afinal o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais.” (SANTO AGOSTINHO apud RICOEUR, 1994, p. 23) Grosso modo, se a natureza escorregadia do presente atesta que sua natureza “não tem extensão”, se o passado já não existe e o futuro ainda não é, é só na forma da narrativa que o vislumbre dos fatos consegue assumir uma forma temporal que baliza a percepção humana de mundo, segundo Ricoeur:

Um pressuposto domina todos os outros, a saber, que o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência da verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como será frequentemente repetido nesta obra: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p. 15).

São nesses termos que a escrita da história deve à ficção muito de sua consistência, primeiro tomando de empréstimo suas “técnicas de composição” e depois operando na função representativa da imaginação histórica. É a partir disso que “nós aprendemos a ver uma dada série de eventos como trágica, cômica e assim por diante”, de modo que “um livro sobre História pode ser lido como romance” (RICOEUR apud. SIMMS, 2003, p. 97). Dessa forma, o tempo deixa de ser uma série infinita de pontos únicos, representados por um perene presente, e passa a ser tomado como “tempo humano”, fenomenológico, baseado em narrativas – sejam elas históricas ou ficcionais. Como Ricoeur também considera toda narrativa um produto mimético da ação humana, há um “círculo hermenêutico” entre ambas, de modo que se as narrativas imitam a vida, pode-se explorar a vida a partir de narrativas (SIMMS, 2003, p. 98).

A intriga, ou o enredo propriamente dito, assume uma função mediadora que liga acontecimentos individuais, soltos no tempo, a “uma história considerada como um todo”, de modo que seu dever é extrair uma narrativa “sensata” de uma grande quantidade de fatos e incidentes desorganizados (RICOEUR, 1994, p. 103). Essa “totalidade inteligível” deve se constituir, no entanto, como algo maior e mais bem acabado que uma simples enumeração de eventos, de modo que o “tema” da história

possa estar claro o tempo todo e, dessa tessitura operada pela intriga, seja possível extrair “de uma simples sucessão uma configuração” (idem). Visto de outro modo, aponta ainda Ricoeur que a mesma tessitura da intriga opera refletindo paradoxos temporais ao combinar, em porções variáveis, uma dimensão cronológica e outra não cronológica. Enquanto a primeira caracteriza a história e sua constituição por unidades de acontecimentos variados, a segunda opera na configuração desses episódios e age ao “considerar junto” uma totalidade temporal (RICOEUR, 1994, p. 104).

É a dimensão episódica da narrativa que “puxa” o tempo da história para uma representação linear baseada num eterno “então-e-então”, o que anima aquilo que é contado numa direção específica. Ao mesmo tempo efeito de acontecimentos anteriores e causa de eventos posteriores, os episódios na narrativa são encadeados numa cadeia que costuma assumir naturalmente a ordem da “flecha do tempo”: “Primeiro o ‘então-e-então’ com o qual respondemos à questão ‘e depois?’ sugere que as frases da ação estão numa relação de exterioridade”. A lógica aponta para um “e assim por diante”, que costuma ser a mesma “ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos” (RICOEUR, 1994, p. 105).

A prática da recapitulação e da lembrança correlata de acontecimentos no decorrer da narrativa, no entanto, oferece uma possibilidade disruptiva que abala a linearidade temporal e funciona invertendo essa ordem – o que também pode ser estendido aos momentos em que se vislumbra o futuro da história. O ritmo marcado do “então-e-então” dá lugar a incursões que penetram a regularidade encadeada dos episódios de forma imprevista e se liga à prática de “re-narrar”. É essa aproximação da narrativa que produz uma nova leitura temporal, como afirma Ricoeur:

Finalmente, a retomada da história narrada, governada como totalidade pelo seu modo de acabar, constitui uma alternativa à representação do tempo como se escoando do passado em direção ao futuro, segundo a metáfora bem conhecida da “flecha do tempo”. É como se a recapitulação invertesse a ordem dita “natural” do tempo. Lendo o fim no começo e o começo no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo às avessas, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação nas suas consequências terminais (RICOEUR, 1994, p. 106).

É nesse sentido que o jornalismo narrativo de Malcolm configura a ordem de apresentação dos acontecimentos ao seu modo e trabalha com a intercalação de

episódios num ritmo que não raramente suspende a linearidade temporal. Para a repórter, narrar é, em particular, saltar entre essas cadeias de eventos e oferecer uma visada que preza pelo caráter escorregadio da informação, mais ainda que dar forma “literária” ao texto da reportagem. Se, na definição de Wolfe, o jornalismo narrativo é aquele que se lê como romance, para Malcolm ele é, antes, uma maneira sempre complexa, multifacetada e problemática de dar forma à realidade, sobretudo quando se fala da ordem das informações trabalhadas.

Relação semelhante é encontrada quando se analisa o princípio de veracidade no texto da autora, algo que está sempre em disputa entre ela, seus personagens, os arquivos que consulta e sua própria mente crítica. Malcolm não procura enganar o leitor, nem jogar com sua boa-fé no relato que faz, mas encontra situações em que, como no episódio de Hughes e a casa à beira-mar, os problemas parecem escapar de sua alçada, ainda que busque apurá-los com eficácia.

Em *The crime of Sheila McGough*, a complicada rede criminoso de um contraventor e sua relação confusa com a protagonista, sua advogada e posterior comparsa – ao menos segundo a promotoria – dá margem para tamanhos imbróglios, bifurcações e interpretações que a autora faz dessa indefinição factual o tema da reportagem. Mais que “resolver” o caso, ou fazer um relato que procure aparar as arestas da história em uma interpretação que defina culpados, a atitude de Malcolm aponta que a dificuldade intrínseca em acompanhar cada aspecto da ação, vários deles definidores, é suficiente para que seja colocada à prova a própria estrutura jurídica – e, por extensão, a reportagem que deseja descrevê-la. Não por acaso, a autora declara sua simpatia à McGough, ainda que tenha preguiça de ouvi-la tentando provar, com todos os milhares de detalhes tediosos, que é inocente.

É esse turbilhão de informações, provas, arquivos, testemunhos, encontros, telefonemas, cartas, entrevistas, diálogos descritos e outros tantos fatores capazes de “comprovar” a verdade que faz, no livro, a veracidade do caso ser testada o tempo todo. Embora essas informações possam ser trabalhadas com a maior clareza possível por Malcolm, existe uma perene impressão de que seus esforços podem não bastar, que algo esteja ficando para trás, que tenha sido ignorado por engano ou apenas esquecido. Se a tarefa do repórter não é a explicação completa do que apura, mas a melhor

organização possível das informações que obtém, *The crime of Sheila McGough* faz dessa frustração sua investigação principal.

É Derrida quem chama a atenção para o problema da veracidade narrativa ao se propor a uma “história da mentira”, ou uma investigação que tentasse, em estágio inicial, supor como se desenrolaria uma tarefa que traçasse o roteiro do mentir. Impõe-se primeiro, nesse percurso, diferenciar erro e mentira, o que acontece pela natureza intencional dos relatos em questão.

Designa-se por mentira somente aquilo que é contado com a intenção de enganar, ao passo que constitui um erro o relato falso contado na crença genuína, por parte de quem os enuncia, de que fosse verdadeiro: “Mentir é querer enganar os outros, às vezes até dizendo a verdade. Pode-se dizer o falso sem mentir, mas pode-se dizer o verdadeiro no intuito de enganar, ou seja, mentindo. Mas não mente quem acredita naquilo que diz, mesmo que isto seja falso (DERRIDA, 1996, p. 8). Da mesma forma, embora a ficção pressuponha uma invenção, nem por isso é possível considerá-la como uma prática mentirosa por excelência.

É por conta dessa diferenciação que a definição exata de uma situação mentirosa, ou apontar se alguém se enganava ou desejava enganar, parece coisa impossível. Como afirma Derrida, a alegação de que se tratava de erro, e não de mentira, pode sempre ser invocada pelos acusados. Em contraposição à mentira, por sua vez, não está a ideia de verdade, nem de realidade, mas a de “veracidade ou veridicidade, o dizer verdadeiro, o querer-dizer verdadeiro” (DERRIDA, 1996, p. 15). Dessa forma, mentir também seria sempre mentir a si mesmo, saber a verdade e preferir ocultá-la ou usá-la para enganar.

Sobretudo, a mentira e o erro estão atrelados, ainda segundo o autor, à “performatividade” inerente aos objetos de uma narrativa, o que avaliza interpretações variadas sobre um mesmo tema. É essa chancela ou justificativa dos objetos que, numa recapitulação histórica, por exemplo, é capaz de produzir uma “verdade cujo poder se impõe às vezes para sempre”:

Por outro lado, os objetos em questão, aqueles a respeito dos quais teríamos de nos pronunciar, não constituem realidades naturais *em si*. Dependem de interpretações, mas também de interpretações performativas. Não estou falando aqui do ato de linguagem performativo pelo qual, ao confessar uma

culpabilidade, um chefe de Estado produz um acontecimento e provoca uma reinterpretação de todas as linguagens de seus predecessores. Não se trata disso. Quero salientar, antes de tudo, a performatividade operante nos próprios *objetos* das declarações: a legitimidade de um Estado supostamente soberano, a posição de uma fronteira, a identificação ou atestação de uma responsabilidade são atos performativos. Quando os performativos têm sucesso, produzem uma verdade cujo poder se impõe às vezes para sempre: a posição de uma fronteira, a instauração de um Estado são sempre violências performativas que, se as condições da comunidade internacional o permitem, criam o direito, duravelmente ou não, onde não existia ou deixara de existir, onde não era ou deixara de ser forte. [...] Para o melhor e o pior, a dimensão performativa *faz a verdade*, como diz Agostinho. Imprime, portanto, sua dimensão irredutivelmente histórica à veracidade tanto quanto à mentira (DERRIDA, 1996, p. 21, grifos do autor).

Seguindo o raciocínio de Derrida, a veracidade de uma narrativa depende de um ato performativo que também extrapola o enunciador e se apoia em objetos que estão sempre em um jogo de interpretação. É exatamente nesse sentido que Malcolm monta a reportagem de *The crime of Sheila McGough* indicando as bifurcações, ou esses objetos, como quem mede todos os possíveis resultados que essa análise pode ter na produção de uma “verdade” sobre o caso, reconhecendo o problema. Da mesma forma, em *A mulher calada*, o movimento entre diversas biografias ou versões verossímeis da vida de Plath dá o tom de uma eterna busca pela veracidade possível na figura biográfica, o que sempre parece escapar por brechas que não só remetem ao autor, mas ao processo performativo dessa verdade. O roteiro pelo qual um episódio da vida de Plath pode ter passado até chegar aos relatos escritos, cumprindo todos os tipos de descaminhos, é o que interessa quando o problema é visto sob esse ângulo.

Essa relação é potencializada ainda quando Derrida aponta o poder da mídia ao se perguntar como é possível calcular as proporções da mentira e do erro quando “o poder capitalístico-tecnológico da mídia, no caso um jornal internacional, é capaz de produzir efeitos de verdade, ou de *contre-verité*, mundial, por vezes persistentes e indelévels, sobre os mais graves assuntos da história da humanidade” (DERRIDA, 1996, p. 24). A indagação, feita na década de 90, ganha contornos enormes quando trazida para o problema da desinformação atual no jornalismo, potencializado por recentes tecnologias de comunicação (FARKAS & SCHOU, 2020).

Encarado como ameaça maior, o cenário fez que grande parte dos esforços midiáticos recentes mirem em combater a desinformação, reafirmar a relevância do jornalismo profissional e restabelecer um lugar verdadeiro, verificável e seguro das informações divulgadas. Nesse sentido, redes de apoio entre veículos, parcerias com governos, campanhas de conscientização contra a divulgação de notícias falsas e iniciativas legislativas contra as *fake news* têm sido de ocorrência comum, sobretudo quando se considera um cenário de solução imediata impossível.

Tanto o *fact-checking*, quanto o jornalismo de dados, reações ao problema, apontam para estratégias que se apropriam da verdade por um tipo de “neutralidade renovada”. No primeiro caso, falas de autoridades, documentos públicos, dados, correntes on-line, imagens vazadas e outros são cotejados em um formato que pretende ação pragmática, limpa, direta – compara-se a foto falsa com a verdadeira, compara-se os números errados com os corretos, compara-se a verdade com a mentira, sempre lado a lado. Assim, preza-se pela compartimentação constante, de modo que as informações são analisadas uma a uma. No segundo caso, o foco no conteúdo estatístico é também uma forma de se distanciar de qualquer subjetividade do repórter – agora também transformado em programador –, de modo que haja menor espaço para acusações em um cenário cujos dados são sempre o protagonista. Em ambas as iniciativas, o remédio para o jornalismo é mais jornalismo, ou o remédio para a objetividade é mais objetividade.

Esses esforços se alinham ao recente conceito de pós-verdade (FARKAS & SCHOU, 2020), ideia que trabalha na fresta, cada vez menor, da diferença entre fatos comprovados – “comprovados por quem?” é a eterna pergunta – e os chamados “fatos alternativos”, o que pode misturar opinião, desinformação, crença religiosa, negacionismo, preconceito, ódio às instituições, entre outros. É a constante atualização e alteração desses fatos em uma rede infinita de criadores e compartilhadores de conteúdo que cria as condições ideais para a desinformação que Derrida apontava poder atacar “os mais graves assuntos da história da humanidade” com a ajuda do poder capitalístico-tecnológico.

Não há dúvida de que, ao explorar os descaminhos da veracidade numa reportagem, Malcolm não trabalhe em reforço à desinformação, mas traga o problema para perto de si e o ataque com as ferramentas que tem. Essa atitude altera com força a

forma pela qual seu jornalismo se faz “narrativo” em primeiro lugar, uma vez que a narração de um caso é também a narração de um método e seus possíveis problemas. Nesse sentido, há na reportagem novas áreas a serem exploradas pela autora e leitores, de modo que a narratividade presente na denominação de “jornalismo narrativo” aparece aqui expressa para além do enredo e seus possíveis desdobramentos, o que dá mais camadas ao termo.

4.5 Para o que seria uma reportagem crítica

Em uma das cenas mais emblemáticas de *A mulher calada*, a biógrafa Jacqueline Rose, durante entrevista, mostra a Malcolm uma carta que Hughes a enviara. Num erro de cálculo, no entanto, deixa que a repórter veja um trecho que não deveria exhibir. A escritora, ao perceber a falha, se apressa em fazer o possível para sensibilizar a repórter e não se envolver em mais problemas legais que já tinha acumulado no tratamento com os irmãos Hughes: “[...] acontece que você viu uma frase a mais. Acho que isso é uma área complicada do ponto de vista ético. E peço a você para não citar essa frase.” Malcolm descreve o instante e seu consequente constrangimento como “um desses momentos de uma sessão de análise em que o ar fica repentinamente carregado de eletricidade e o que dispara a fagulha é algum gesto pequeno, casual e irrefletido de um dos interlocutores”. O exame da cena é feito no formato epistolar, em uma carta escrita pela repórter à Rose, o que abre o capítulo em questão:

Quando recapitulei mais tarde esse momento, em termos freudianos, pareceu-me que havia duas questões em jogo: a questão dos segredos e do conhecimento proibido e uma espécie de rivalidade entre irmãs (a imagem de duas mulheres disputando alguma coisa – um homem?). Além disso, esse momento suscitou a questão do lugar da moral no discurso pós-estruturalista. Valorizamos a dúvida e aceitamos a ansiedade da incerteza – mas também temos noções muito definidas do que seja certo ou errado. Você achou imediatamente errado me “dar” o que lhe tinha sido “dado” por Ted Hughes. Quando me pediu para não citar a frase que eu não devia ter visto, usou a palavra “eticamente”. Mas será que a própria noção de ética não implica um padrão, uma norma, um cânone de comportamento aceitável? E não haverá alguma incoerência entre a sua posição como teórica literária

pós-estruturalista e sua atenção para com as exigências da vida no mundo enquanto pessoa dotada de escrúpulos morais? [...] Depois de ter visto a frase, poderei deixar de tê-la visto? (MALCOLM, 2012a, n/ p.).

Malcolm não envia a carta, o que não impede de reproduzi-la por inteiro no livro e a classificar como pertencente ao “gênero das cartas não remetidas”. Também reproduz, após pedir permissão à Hughes, o trecho a mais que Rose lhe mostrara, o que evita quaisquer problemas legais, como temia a biógrafa. Mas além do mergulho íntimo e metalinguístico que o impasse na entrevista produz e que é atualizado na carta jamais enviada – sensação de disputa por Hughes; problemas éticos por ver o que não deveria –, chama a atenção a noção que a repórter tem do que considera o “discurso pós-estruturalista” e sua relação com a dúvida.

Ao apresentar Rose como uma teórica pós-estruturalista, ou uma biógrafa que também é professora universitária, feminista e que não tem medo de teorizar sobre Plath nesse âmbito, Malcolm (2012a, n/ p.) afirma que “nos termos da teoria pós-estruturalista, Jacqueline Rose defende a suspensão de toda e qualquer certeza quanto ao que aconteceu e, com ela, do julgamento e da atribuição de culpas”. Ainda na carta, chega a fazer uma relação em que pode ser encontrada alguma ingenuidade, talvez de propósito: o fato de “valorizar a dúvida e aceitar a ansiedade da incerteza”, o que pertenceria à teoria pós-estruturalista, seria incongruente com os “escrúpulos morais” que Rose tem ao pedir que não cite o trecho visto por engano, já que essa noção ética implicaria um “padrão de comportamento aceitável”. Em outras palavras, é como se Rose não pudesse ter implicações morais no mesmo nível que o restante do mundo, porque valoriza a dúvida e a incerteza dos discursos, sejam eles quais forem.

A deixa de Malcolm sobre Rose se torna incontornável quando são levados em conta os métodos da própria repórter tanto em *A mulher calada*, quanto em grande parte de seus livros e reportagens. Como visto no posfácio ao volume, nos interlúdios reflexivos que questionam a verdade na não ficção e na própria frase que termina a carta não remetida (“Depois de ter visto a frase, poderei deixar de tê-la visto?”), a repórter trabalha a certeza do relato jornalístico como elemento frágil, cambiável, informe e sujeito às mais variadas intempéries. Antes de relatar, com todos os artifícios possíveis, a própria reprodução da carta não remetida já indica a intenção de raciocinar

sobre esse problema fundamental ao mesmo tempo em que a reportagem é escrita. Tal como na sua definição de teoria pós-estruturalista, a incerteza – ou inconstância – do discurso é a palavra-chave.

Uma das formas de compreender o jornalismo feito por Malcolm a partir desses elementos, além do lugar que ele ocupa em relação a outros repórteres e técnicas de reportagem, é sua ligação possível com uma atitude que valoriza a inspeção de conceitos formais estabelecidos, o constante desafio aos discursos que prezam por um conhecimento compartimentado e o forte interesse pelo que habita as frestas do texto – em resumo, a atitude crítica. Segundo Malpas (2005, p. 4), esse posicionamento, que costuma marcar a modernidade tardia, “procura com frequência alcançar o que escapa de processos de definição e celebra o que resiste ou perturba”. São textos em que as ideias de ironia, perturbação, diferença, descontinuidade, jogo, paródia e simulação costumam estar presentes em prol de uma possível desorganização dos formatos.

Com frequência, o foco desse posicionamento crítico, afirma o autor, é “a própria definição de realidade”, o que mira “os tipos de mundo que são criados o tempo todo no texto, além de quem ou o quê podemos acreditar”. Se uma espécie de “metaficção historiográfica” é o que nasce dessa aproximação com o texto, a inspeção constante da própria escrita proporciona uma nova relação com a verdade trabalhada, alterando suas implicações mais ou menos imediatas. Em outras palavras, um texto que demanda, tanto do autor quanto do leitor, uma visão ampliada da narrativa, dos processos de escrita e de seu “status”, seja ele de ficção ou não ficção, como caracteriza Malpas:

Um modo autoconsciente de escrever, uma escrita que “meta-ficcionalmente” comenta e investiga seu próprio status como ficção, assim como questiona nossas ideias na relação entre ficção, realidade e verdade. Seu foco na história cria problemas sobre a possibilidade de acessar um “verdadeiro” passado como um modo de desnaturalizar ideias correntes e instituições (MALPAS, 2005, p. 26).

Essa desarrumação formal e conceitual vem de um ceticismo às narrativas totalizantes que ajudaram o jornalismo a se consolidar como profissão cercada de preceitos éticos objetivos a partir do fim do século XIX e início do XX (HARTSOCK, 2016). É a constante tensão entre a forma narrativa da não ficção e seu tratamento da realidade que, na crítica ao jornalismo, possibilita a visão nuançada de problemas que

encontram materialidade no texto impresso do jornal e da revista. Para Malpas, é característica dessa abordagem problematizadora, justamente, “fazer uma crítica imanente das estruturas cotidianas do realismo” (MALPAS, 2005, p. 30), de modo que a crítica também passe pela linguagem e se considere, tanto quanto seu tema, como alvo a ser endereçado.

Em outras palavras, interessa desafiar normas culturais a partir do contexto em que estão inseridas, num movimento de dentro para fora que exponha “as contradições que contêm, o que reprimem, recusam a reconhecer ou tornam irrepresentável” (MALPAS, 2005, p. 30), investigando essas próprias categorias e regras em primeiro lugar. Nesse sentido, é claro o esforço contínuo de desconstrução do texto pelo próprio texto, uma vontade de tornar visível a tessitura do discurso e atentar para o lugar nele assumido pela verdade. Trata-se de não tomar acontecimentos históricos como fatos em si mesmos, mas constatar que “seus significados são gerados pelas formas que são descritos e ligados para formar uma narrativa histórica, e que as ressonâncias produzidas por essa narrativa dependem do reconhecimento pelo público do emprego de artifícios narrativos familiares” (MALPAS, 2005 p. 98).

Na lógica dos meios de comunicação e seu estudo em relação às estruturas de poder narrativo, afirma Resende que durante tempo considerável a área preferiu crer na “asepsia de um processo que se realizaria em sentido de mão única” e ignorar as “dominâncias tecidas na ordem lógica dos produtores”. Diante do conteúdo, ao público ou massa caberia “sofrer os efeitos” e crer num processo em que “salvando-se dos ruídos, fosse possível produzir a ‘boa’ comunicação” (RESENDE, 2009, p. 33). A tarefa do repórter que deseja de alguma forma questionar a falta de atritos num processo de “boa comunicação” tocaria invariavelmente na autoridade do relato, diz ainda:

Levar o leitor à dimensão da farsa, certamente, exige coragem por parte do jornalista, pois este tira de si a sua própria condição de sujeito deificado. Ele perde a aura que uma ordem epistemológica condutista lhe empresta de ser quem transmitirá o saber absoluto ao outro, para ver-se na condição de comum, do humano que lhe é pertinente. [...] O que ocorre, nesse aspecto, é uma desconstrução do lugar da verdade. Verdade que, vale dizer, se está em algum lugar, nunca é no fato, mas em quem o vê como verdade (RESENDE, 2009, p. 37).

Em última instância, quando se volta à Malcolm, afirmar o aspecto moralmente indefensável do jornalismo é danificar – pecado mortal na visão dos profissionais ofendidos – a sua “ordem epistemológica condutista” e ir de encontro aos “ruídos” do processo. O que pode ser encarado como impulso iconoclasta, gratuito e desonesto, no entanto, também deve ser entendido como espécie de “corte na própria carne” cujo resultado, ainda nas definições de Resende, “é uma desconstrução do lugar de verdade” que só dá profundidade ao discurso. Como aponta Hartsock ao comentar o que chama de “jornalismo narra-descriptivo”, o objetivo nesses textos é “a tentativa de tornar não familiar o que é familiar para alcançar uma nova, mas estranha relação, ou um estranhamento com os pressupostos simbólicos, culturais e individuais, que tomamos como garantidos” (HARTSOCK, 2016, p. 40).

É essa postura que faz Sigg (2020) agrupar as reportagens de Sullivan, Wallace, Mac e Saunders. Afirma ele que apesar do clichê nos estudos de jornalismo narrativo pregando a incredulidade na representação do real, a questão tem permanecido “largamente intocada”. Sobretudo, o cenário confuso se explicaria pelo cerne do jornalismo narrativo em primeiro lugar: de um lado, esse tipo de reportagem trabalharia com um “mundo crescentemente alienado e objetificado” da representação realista, e do outro “uma subjetividade solipsista das memórias mais pessoais”.

A novidade nesses autores elencados, no entanto, estaria em uma experimentação que “questiona os limites da dicotomia subjetividade/objetividade” (SIGG, 2020, p. 498). A subjetividade característica do repórter nos exemplos tradicionais de jornalismo narrativo estaria agora não apenas à serviço da “ubiquidade da diferença”, mas trabalharia com as ideias de conhecimento e linguagem. Na chave experimental de representação realista dessas reportagens, elas “entendem a comunicação como uma revelação da diferença, mais que uma troca de significado” (ibidem).

Esse percurso se desenha de maneiras diferentes em cada um dos autores analisados, mas tem na reflexão presente no texto um potente aliado que não raramente costuma dar o tom da narrativa. Ao mesmo tempo, essas reportagens podem ser encaradas tanto como uma reação a antigas formas de realismo, quanto reflexões que investigam a atualidade com ferramentas de retórica e argumentação, diz Sigg (2020, p. 499). Se é mérito do Novo Jornalismo o questionamento das versões autoritárias do

real apresentadas pela reportagem objetiva, elementos expressos ainda na chamada ética profissional, as características do jornalismo narrativo podem ser elencadas em dois tipos, aponta Sigg ao citar Eason.

Na primeira delas, a “realista”, a função dominante é apresentar uma interpretação. Na segunda, que Eason chama de “modernista”, o intuito é “mostrar como a interpretação é construída”, o que apontaria para um “ímpeto fenomenológico” que “é revelado no questionamento multifacetado da comunicação, incluindo aquela entre escritor e leitor” (EASON apud. SIGG, 2020, p. 501). Os autores associados ao Novo Jornalismo, no entanto, ainda não “localizariam os obstáculos para a produção de significados que pensadores como Derrida apontaram no próprio estilo e linguagem”, pondera Sigg.

No lugar disso, a abordagem das reportagens analisadas pelo autor nos quatro escritores elencados se preocuparia com a tessitura da realidade no texto, num eterno jogo com as definições mais básicas do discurso jornalístico. Em outras palavras, “esses textos estão interessados no próprio modo específico em que humanos – escritores, seus temas e leitores – enfim representam conjuntamente a realidade ao falar, agir, explorar e pensar.” A dimensão traz ainda um paralelo entre experiência corporal e significado no texto:

Nesses textos, esses escritores expõem suas experiências da realidade como profundamente mediadas. Eles encontram significado tanto no estágio mais primitivo das suas respostas corporais à realidade material, quanto na mera existência de conversas entre eles mesmos, seus temas e leitores sobre o significado da realidade. Enquanto desnudam as contradições inerentes nas suas próprias percepções da realidade, além do caráter comunal, discursivo e instável do significado, seus textos são produtos autorreflexivos preocupados com a produção da realidade e de si mesmo pela constante interação física e linguística, e não pela interpretação definitiva (SIGG, 2020, p. 502).

Pela natureza escorregadia, ousada e pouco convencional desse tipo de inspeção reflexiva em reportagens, é difícil definir qualquer um dos quatro autores analisados por Sigg como apenas jornalistas. Sobretudo nos casos de Wallace, cujos exemplos de reportagem são limitados, e Saunders, mais conhecido pela ficção de *Lincoln no limbo* e também representado na reportagem em pouquíssimos casos – como em “Buddha

boy” – a natureza multifacetada desses autores já aparece aí. Não é de se estranhar, também, que tanto “Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer” – reportagem mais famosa de Wallace – quanto “Buddha boy” possam aparecer em coletâneas com “essays” no título e ter seus status de jornalismo narrativo tranquilamente questionados. Por outro lado, embora tenham carreiras mais sólidas como repórteres, Sullivan e Mac têm em seus textos exemplos de narrativas não ficcionais que vão além do jornalismo narrativo tradicional ao incluir o que escapa do discurso celebrado pelo Novo Jornalismo. Em todos esses exemplos, o interesse nunca está apenas no que é relatado, mas no processo de construção da narrativa em si mesma, o que reverbera os temas de Malcolm.

Ainda assim, quando colocada ao lado do quarteto, Malcolm parece ter poucas características que conseguem ligá-la de imediato a qualquer um deles, o que também pode ser estendido para os quatro autores entre si. Esse aspecto singular com que cada um dos cinco constrói o texto aponta para a dificuldade da conceituação rigorosa do que seria uma reportagem calcada em ideais críticos, ou uma reportagem que experimentasse em seu diálogo com formas, conceitos e temas controversos na não ficção. Ao contrário dos quatro passos detalhados por Wolfe na produção narrativa do Novo Jornalismo, é possível que uma iniciativa do tipo mirando a reprodução das técnicas de Malcolm, Sullivan, Wallace, Saunders e Mac resultasse em pouco ou nenhum conteúdo aproveitável para quem se aventurasse a imitá-las.

Uma característica geral além das já elencadas, no entanto, se sobressai em todos eles: a vontade de experimentar com o texto não ficcional. Como numa testagem dos limites possíveis, essas reportagens estão nas fronteiras do gênero em uma série de instâncias e não têm receio de embaralhar definições, relativizar o lugar do autor e minar costumes praticados no jornalismo narrativo. Nenhuma tem um ponto de partida ou chegada definido, não deseja provar teorias formais, apontar melhores técnicas narrativas ou mesmo se satisfazer com a sedução do leitor numa história carismática e bem escrita, recheada de cenas detalhadas, reviravoltas, revelações e suspense. Ainda mais, é possível afirmar que esses textos, apesar de usarem seus artifícios, carregam um certo desdém pelas técnicas do romance realista retomadas no Novo Jornalismo,

como se, sem a complexificação que os trazem para esse lugar indeterminado, as tentativas de experimentar perdessem o interesse.

Na carta escrita e não remetida por Malcolm, a constatação de que Rose “valoriza a dúvida” é também um caminho inevitável para analisar o trabalho da própria repórter durante toda a carreira, de modo que, em seu caso, a experimentação venha principalmente a partir da relação com a incerteza. Se nessa atitude de experimentar há espaço para propostas tão díspares quanto a de *O jornalista e o assassino* e “Upon this rock”, é porque ela se atualiza singularmente em cada autor e parece ter possibilidades tão infinitas quanto há formas de se experimentar.

CONCLUSÃO

Ao analisar o percurso de Malcolm ao longo da carreira e considerar que suas reportagens representam uma forma específica e criticamente forte de jornalismo narrativo, cabe reforçar a pergunta: o que Malcolm diz para a produção jornalística atual? Como repórter que teve em suas matérias a oportunidade alargada de investigar assuntos controversos, apontando para a própria linguagem utilizada, sua trajetória pode facilmente ser entendida como ponto fora da curva, desprendida da realidade – como acusou o *New York Times* no editorial contra *O jornalista e o assassino*. Ainda que sua crítica à profissão tenha se tornado um “truísmo” ao longo dos anos, no entanto, seus desdobramentos parecem ainda mais fortes quando colocados em perspectiva com as discussões que cercam o jornalismo atualmente, além das tendências observadas quando o assunto é a reportagem. Nesse sentido, a relação deve abarcar o contexto jornalístico dos últimos anos e só pode ter respostas especulativas.

Quebrantado pela falência do esquema baseado em publicidade e assinaturas desde a massificação da internet a partir dos anos 2000, é verificável que jornais, revistas, sites, canais de TV, emissoras de rádio e demais veículos jornalísticos têm tido dificuldades para encontrar um modelo de negócios que seja ao mesmo tempo robusto e adequado às novas tecnologias (SULIVAN, 2020). Com a pouca resistência financeira de iniciativas menores e regionais de jornalismo, a tendência tem sido a diminuição desses espaços e a sobrevivência de redes já consolidadas – ainda que, em muitos casos, com menor estrutura. O fenômeno, de ocorrência na mídia em grande parte do mundo, costuma ser ligado a três causas maiores. Em primeiro lugar, observa-

se a fuga de capital publicitário para as redes sociais, que tiveram crescimento exponencial desde seu surgimento e têm hoje a maior fatia no chamado “mercado de atenção”, ou o tempo que se gasta on-line. Depois, está a oferta de conteúdo ilimitado e gratuito que oferece a internet, o que também compete com a mídia tradicional ao dividir o tempo de atenção, além de possibilitar o surgimento de formas não ortodoxas de se informar. Por fim, está a aparição de um sentimento antimídia que questiona o jornalismo tradicional baseado em premissas variadas, do obscurantismo à necessidade de mídias alternativas.

Nesse último aspecto, mais sensível, a discussão sobre *fake news* e desinformação ganhou corpo com rapidez a partir dos anos 2010 e se tornou quase inseparável de qualquer debate sobre jornalismo nos tempos atuais (FARKAS e SCHOU, 2020). Não parece exagero considerar que o problema, que lida especificamente com os ataques à credibilidade do discurso, sua relevância para os processos democráticos e a relação frágil com a rapidez tecnológica, tem se constituído a maior ameaça ao jornalismo praticado nas últimas décadas, sobretudo quando combinado à decadência do modelo tradicional de negócios. Ainda que seja em grande parte impossível imaginar sociedades democráticas no futuro em que o papel do jornalismo profissional seja inexistente ou completamente derrotado pela desinformação e ataques digitais, não é difícil reconhecer na atualidade exemplos em que sua influência tenha sido alvejada sistematicamente, o que deixou feridas aparentes.

Como analogia às ideias de pensadores do século XX que tiveram na crítica sua principal marca, talvez seja possível encarar Malcolm como uma desconstrutora do discurso jornalístico cuja atitude, semelhante à desses pensadores, não tem volta. O caminho, feito pela via da prática da reportagem, e não da teorização intelectual, pode ser encarado como um duro ataque vindo de dentro, das próprias redações que se acostumaram a receber investidas acadêmicas com um desprezo separatista. Se de um lado podiam ficar os intelectuais cujo trabalho é, justamente, criticar discursos como o midiático, de outro estavam jornalistas preocupados com a técnica diária da reportagem, divisão que ainda hoje parece clara. Em alguma medida, é como se Malcolm tivesse conseguido embaralhar essas fronteiras, transformar crítica em reportagem e trilhar um caminho cujos paralelos são raros no jornalismo. E só porque

esse “ataque” veio de dentro e não das universidades, pode-se dizer que ele continua a causar indignação.

No cenário jornalístico atual, assombrado pela falta de credibilidade e pelos ataques sistemáticos, celebrar a posição de Malcolm e pretender que abordagens críticas semelhantes sejam mais comuns em reportagens parece um contrassenso. O resultado, seguindo esse raciocínio, seria um enfraquecimento ainda maior do discurso, o que remeteria a mais desinformação e falta de credibilidade. A espiral só não segue esse caminho, no entanto, porque ao mesmo tempo em que parece esdrúxulo desejar que mais reportagens atuais “soem” como as críticas de Malcolm – como se essa fórmula pudesse “salvar o jornalismo” – dizer que a abordagem da autora é capaz de destruir a prática é no mínimo exagerado. Sem recorrer a nenhum dos extremos, é melhor compreender a repórter como alguém que, mostrando as entranhas e contradições nessa atividade, ofereceu de maneira bastante original, e nada complacente, uma forma de compreendê-la. Forma essa que agiu complexificando a linguagem e, longe de enfraquecer o jornalismo, deu a ele contornos renovados pela crítica provocativa.

Se a atitude de Malcolm tem força, é porque sua análise tenta sempre considerar a reportagem como algo a ser explorado em sua totalidade. Em outras palavras, é como se nesses textos já estivessem contidos, de alguma forma, os problemas de credibilidade que a linguagem jornalística enfrenta atualmente, ainda que o esforço tradicional na imprensa preze por escondê-los. Colocar as contradições da apuração em evidência e observar de que modo a incerteza do discurso age no texto é em alguma medida endereçar, com ritmo próprio, questões de descrédito. Ainda que as reportagens da autora não conversem diretamente com problemas de desinformação e tecnologia, tratar o jornalismo como algo problemático por excelência, sempre em busca de uma complicada veracidade, parece atitude que traz luz renovada à discussão contemporânea sobre a área e seus problemas.

Faz sentido pensar em Malcolm nos dias de hoje, ainda, quando o foco é o ensaio e suas reverberações possíveis na reportagem, sobretudo no jornalismo narrativo. A aproximação desse formato jornalístico com a não ficção do ensaio em lugar da ficção do romance, o que se traduz no uso da reflexão, do comentário, da

digressão, da análise e do percurso raciocinante do texto, aponta para uma mente livre que trabalha e tem nessa função sua principal característica. No caso da repórter, essa abordagem se atualiza na decisão de tratar as complicações da verdade na narrativa, na franqueza de uma primeira pessoa que está sempre se investigando e na opção de deixar os processos que utiliza às claras, de forma a apresentar a escrita da reportagem como uma obra em construção, cujas estruturas podem ser vistas e analisadas pelo leitor. Essas maneiras específicas de trabalhar a reportagem, que em Malcolm ganharam solidez ao longo da carreira, não são, no entanto, as únicas possíveis para se pensar um jornalismo narrativo que tenha na reflexão uma grande aliada. Antes, essas formas de reportagem, como também são assumidas nos autores apontados por Sigg, funcionam dando pistas de itinerários possíveis e oferecendo ritmos diferentes de marcha pelo texto e pelo pensamento do repórter.

No embaralhamento dessas fronteiras entre ensaio e reportagem parece existir outro embaralhamento, ainda maior, da não ficção consigo mesma. Se nos textos de Malcolm e Sullivan há reportagem, ensaio, memória, crônica, biografia, resenha, opinião, narrativa histórica e outros é porque, nesses autores, esses modos não ficcionais conversam entre si e agem na produção de um texto quase sempre único, de classificação tão escorregadia quanto a do gênero ensaístico. Essas intercalações de gênero funcionam se combinando e recombinaando, nesses textos, sem receio de experimentar, sem problema prévio com noções cristalizadas de objetividade e neutralidade, sem medo de que possam soar como outra coisa que não uma reportagem, classificação que pode ser questionada em última instância. Aí, também, essa indefinição cujo amálgama está na vontade comum de observação crítica da realidade lembra o próprio ensaísmo, em que o compromisso primeiro é com o percurso do pensamento. Embaralhar a não ficção, nesse sentido, também é dar as condições para que a reflexão nasça e floresça em um texto que também é uma perscrutação por si mesmo e suas diferentes definições possíveis.

Pensar um tipo de jornalismo narrativo que se atualize pela reflexão e a sinuosidade do ensaio pode parecer ingênuo quando se retomam urgências consideradas pelos veículos jornalísticos atuais, além dos espaços reduzidos em que esse tipo de reportagem já costuma aparecer em geral. Corre-se o risco, mais uma vez,

de ser pego “fora da realidade” ou bastante afastado das discussões jornalísticas contemporâneas. Ao mesmo tempo, no entanto, essa pode ser uma forma renovada, ou ao menos bastante inexplorada, de pensar o jornalismo narrativo para além dos formatos em que já foi estabelecido, sobretudo na relação com a ficção. Da mesma maneira, um estilo mais crítico, reflexivo e franco de reportagem pode agir dando ainda mais matizes ao papel do jornalismo profissional no século XXI e, se não vai oferecer uma resposta definitiva para a necessidade de recuperação do lugar de verdade pelo discurso jornalístico, ao menos pode indicar outras formas de se encarar os fazeres da profissão. É aí que a reportagem de Malcolm sempre pode ter algo a dizer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, C. D. et al. **Para gostar de ler**: Volume 5 – Crônicas. São Paulo: Ática, 1984.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016, *ebook*.

_____. Lying in politics: Reflections on the Pentagon Papers. **The New York Review of Books**, 1971. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/1971/11/18/lying-in-politics-reflections-on-the-pentagon-pape/>>. Acesso em: 15 de dez. de 2021.

ARRIGUCCI JÚNIOR., Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAILLY, J. **O ensaio e a anedota**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017.

BARRENTO, J. **O gênero intranquilo**: Anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2004.

BERRY, D. **Journalism, ethics and society**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2008.

BLAIR, E. Janet Malcolm's subtle comedy. **The New York Review of Books**, 2021. Disponível em: < <https://www.nybooks.com/daily/2021/06/30/janet-malcolms-subtle-comedy/>>. Acesso em: 16 de dez. de 2021.

BOYNTON, R. **The new New Journalism**: Conversations with America's best nonfiction writers on their craft. Nova York: Vintage Books, 2005.

_____. Who's afraid of Janet Malcolm. **Robert S. Boynton**, 1992.

Disponível em:

<https://www.robertboynton.com/articleDisplay.php?article_id=1534>. Acesso em: 14 de dez. de 2021.

CAPOTE, T. **A sangue frio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHEVALIER, T (org.). **Encyclopedia of the essay**. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

DEAN, M. **Afiadas**: As mulheres que fizeram da opinião uma arte. São Paulo: Todavia, 2018, *ebook*.

DERRIDA, J. História da mentira: Prolegômenos. **Estudos avançados**, v. 10, n. 27, 1996, pp. 7-39.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM & EAUM, 2013.

_____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDION, J. **Rastejando até Belém**. São Paulo: Todavia, 2021, *ebook*.

DILLON, B. **Essayism**. Londres: Fitzcarraldo Editions, 2017, *ebook*.

_____. **Suppose a sentence**. Nova York: New York Review of Books, 2020.

DOW, W. E & MAGUIRE, R. S (org.). **The Routledge companion to American literary journalism**. Nova York: Routledge, 2020.

FAKAZIS, E. **Janet Malcolm**: Constructing a journalist's identity. Bloomington: 2002, 205p. Tese (Doutorado em Filosofia) – School of Journalism, University of Indiana.

FARKAS, J. & SCHOU, J. **Post-truth, fake news and democracy**: Mapping the politics of falsehood. Nova York: Routledge, 2020.

FERREIRA DOS SANTOS, J (org.). **As cem melhores crônicas brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, *ebook*.

FOLHA DE S. PAULO. Manual de redação: Conduta. **Folha de S. Paulo**, 2019. Disponível em <temas.folha.uol.com.br/folha-projeto-editorial/manual-de-redacao-conduta/conduta.shtml>. Acesso em: 15 de dez. de 2021.

FROST, C. **Journalism, ethics and regulation**. Essex: Pearson Education Limited, 2011.

GREENBERG, M. Janet Malcolm (1934-2021). **The New York Review of Books**, 2021. Disponível em:
<<https://www.nybooks.com/articles/2021/07/22/janet-malcolm-1934-2021/>>.
Acesso em: 15 de dez. de 2021.

HARTSOCK, J. C. **Literary journalism and the aesthetic of experience**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016.

HAZLITT, W. **“O prazer da pintura” e outros ensaios**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

HELLMANN, J. **Fables of fact**: The New Journalism as new fiction. Chicago: University of Illinois Press, 1981.

HEYNE, E. Toward a theory of literary Nonfiction. **Modern fiction studies**, v.33, n. 3, Outono 1987, pp. 479-490.

IGGERS, J. **Good news, bad news**: Journalism, ethics and the public interest. Boulder: Westview Press, 1999.

INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR LITERARY JOURNALISM STUDIES. Mission Statement. **Literary Journalism Studies**, v. 8, n. 2, Outono 2016, p. 178.

KLAUS, C. & STUCKEY-FRENCH, N (org.). **Essayists on the essay: Montaigne to our time**. Iowa City: University of Iowa Press, 2012.

LANGER, Ulrich (org.). **The Cambridge Companion to Montaigne**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LAZAR, D. O gênero queer. **Serrote** v. 35-36, p. 16-23, nov. 2020.

LOPATE, P. **Getting personal: Selected writings**. Nova York: Basic Books, 2003.

_____. **To show and to tell: The craft of literary nonfiction**. Nova York: Free Press, 2013, *ebook*.

MAILER, N. **O super-homem vai ao supermercado: De Kennedy ao cerco de Chicago, reportagens clássicas sobre convenções presidenciais nos Estados Unidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MALCOLM, J. **41 Inícios falsos: Ensaios sobre artistas e escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, *ebook*.

_____. **A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, *ebook*.

_____. **Anatomia de um julgamento: Ifigênia em Forest Hills**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, *ebook*.

_____. An interview with Janet Malcolm. Entrevista concedida a Daphne Beal. **The Believer**, 2004. Disponível em <<https://believermag.com/an-interview-with-janet-malcolm>>. Acesso em: 14 de dez. de 2021.

_____. Children's books for Christmas. **The New Yorker**, v. 17 dec, p. 210-240, dez. 1966.

_____. Children's books for Christmas. **The New Yorker**, v. 14 dec, p. 208-236, dez. 1968.

_____. **In the Freud archives**. Londres: Granta Publications, 1997, *ebook*.

_____. **Nobody's looking at you: Essays**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2019, *ebook*.

_____. **O jornalista e o assassino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, *ebook*.

_____. **Psychoanalysis: The impossible profession**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1981.

_____. **Reading Chekov: A critical journey**. Nova York: Random House, 2002, *ebook*.

_____. **The crime of Sheila McGough**. Nova York: Vintage Books, 1999, *ebook*.

_____. **The purloined clinic: Selected writings**. Nova York: Vintage Books, 1992, *ebook*.

_____. **Two lives: Gertrude and Alice**. New Heaven & London: Yale University Press, 2007.

MALPAS, S. **The postmodern**. Nova York: Routledge, 2005.

MCCLELLAND, M. Can the ivory-billed woodpecker be found in Cuba? **Audubon**. Disponível em: <<https://www.audubon.org/magazine/may-june-2016/can-ivory-billed-woodpecker-be-found-cuba>>. Acesso em: 16 de dez. de 2021.

MCGINNISS, J. My critic's cloudy vision. **The New York Times**, Nova York, 3 de abr. de 1989. Seção A, p. 23.

MCPHEE, J. **Draft n. 4: Essays about the writing process**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.

MONTAIGNE, M. **Ensaaios**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. **Os ensaios**. São Paulo: Penguin Companhia, 2010, *ebook*.

PIAUÍ. Rio de Janeiro: Alvinegra, abril de 2021. Mensal.

PIRES, P. R. (org). **Doze ensaios sobre o ensaio**: Antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

_____. **O fantasma de Montaigne**: Ensaio e vida intelectual no Brasil. Rio de Janeiro: 2015, 232p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. A malvada. **Quatro Cinco Um**, 2021. Disponível em: <www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/critica-cultural/a-malvada>. Acesso em: 16 de dez. de 2021.

REMNICK, D. Janet Malcolm in The New Yorker. **The New Yorker**, 2021. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/double-take/janet-malcolm-in-the-new-yorker>>. Acesso em: 16 de dez. de 2021.

RESENDE, Fernando. O Jornalismo e suas Narrativas: As brechas do discurso e as possibilidades do encontro. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, dez. 2009, p.31-43.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

ROGGENKAMP, K. **Narrating the news**: New Journalism and literary genre in late nineteenth-century American newspapers and fiction. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2005.

SANDERS, K. **Ethics in journalism**. Londres: Sage Publications, 2004.

SANT'ANNA, S. **O monstro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAUNDERS, G. The incredible buddha boy. **GQ**. Disponível em <gq.com/story/ram-bornjon-miracle-meditating>. Acesso em: 16 de dez. de 2021.

SEELYE, K. Q. Janet Malcolm, provocative journalist with a piercing eye, dies at 86. **The New York Times**, 2021. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/06/17/business/media/janet-malcolm-dead.html>>. Acesso em: 16. de dez. de 2021.

SIMS, N. (org.). **The literary journalists**. Nova York: Ballantine Books, 1984.

SIMMS, K. **Paul Ricoeur**. Londres: Routledge, 2003.

SOLNIT, R. **The best American essays 2019**. Nova York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2019.

STAROBINSKI, J. **Montaigne em movimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SULIVAN, M. **Ghosting the news**: Local journalism and the crisis of American democracy. Nova York: Columbia Global Reports, 2020.

SULLIVAN, J. J. **Pulphed**: Essays. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

THE NEW YORK TIMES. Journalists and con artists. **The New York Times**, Nova York, 19 de mar. de 1989. Seção 4, p. 26.

UNDERWOOD, D. **The undeclared war between journalism and fiction**: Journalists as genre benders in literary history. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013.

VOS, T. P (org.). **Handbook of communication sciences**: Journalism. Boston: Walter de Gruyter, 2018.

WALLACE, D. F. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WARD, S. J. A. **The invention of journalism ethics**: The path to objectivity and beyond. Londres: McGill-Queen's University Press, 2004.

WEINGARTEN, M. **The gang that wouldn't write straight:** Wolfe, Thompson, Didion and the New Journalism revolution. Nova York: Three Rivers Press, 2005.

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