

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

CAMILA RÉ MACCARI

**FICANDO CADA VEZ MAIS PERTO: O ENSAIO COMO
TEXTO JORNALÍSTICO ATRAVÉS DE REPORTAGENS DE
DAVID FOSTER WALLACE**

Porto Alegre

2015

CAMILA RÉ MACCARI

**FICANDO CADA VEZ MAIS PERTO: O ENSAIO COMO
TEXTO JORNALÍSTICO ATRAVÉS DE REPORTAGENS DE
DAVID FOSTER WALLACE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharela em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Taís Martins Portanova Barros

Coorientadora: Mestranda Anelise Angeli De Carli

Porto Alegre

2015





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado Ficando cada vez mais perto: o ensaio como texto jornalístico através de reportagens de David Foster Wallace, de autoria de Camila Ré Maccari, estudante do curso de Comunicação Social Habilitação em Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 23 de novembro de 2015

Assinatura: 


Nome completo do **orientador**: Ana Taís Martins Portanova Barros

Nome completo do **co-orientador**: Anelise Angeli De Carli

CAMILA RÉ MACCARI

**FICANDO CADA VEZ MAIS PERTO: O ENSAIO COMO
TEXTO JORNALÍSTICO ATRAVÉS DE REPORTAGENS DE
DAVID FOSTER WALLACE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharela em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Aprovada pela banca examinadora em.....de dezembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Ana Taís Martins Portanova Barros
Orientadora

Profª Drª Cassilda Golin Costa - UFRGS
Examinadora

Profª Drª Aline Strelow - UFRGS
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marilda e Claudio, por me permitirem tanto sempre e me incentivarem tanto sempre. Vocês são o meu equilíbrio. Meu obrigada a vocês é eterno, assim como meu amor.

Aos meus dindos, por terem me acolhido no começo da faculdade e por serem presença constante na minha vida. Sempre tive orgulho de contar da sorte que dei por ter dindos tão legais.

À vó, que sempre esteve do meu lado e que nunca cansa de pedir, por favor, que eu cuide ao atravessar a rua. Nunca é demais, vó. Às vezes eu esqueço de olhar para os lados.

À minha família, pelo carinho e pelos momentos harmoniosos que partilhamos. Eu gostaria que todo final de semana fosse Natal.

Ao meu irmão, Rafael, e aos amigos de vida: queria que os finais de semana com vocês fossem mais frequentes.

Aos amigos que a Fabico me apresentou e que dividem um pouco da vida comigo. Vocês são sensacionais. Que bom que a gente existe e que a gente tenha se encontrado. Um carinho especial às migas maravilhosas e ao grupo que formamos nesses anos: vocês me inspiram.

Aos jornalistas que compartilharam comigo um pouco do significado da profissão. Vocês tem parte nessa jornada e merecem toda a minha admiração. Assim como os professores que me acompanharam durante esses anos de Fabico e dividiram comigo seu conhecimento, opiniões e ideias: muito obrigada.

E, por fim, às minhas orientadoras, Ana Taís e Anelise: obrigada pela acolhida, orientação e compreensão. Acredito mesmo que o universo se organizou para que esse encontro acontecesse.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo central pensar o ensaio como um texto que pode ser também explorado pelo Jornalismo, através das reportagens *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo* e *Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer*, de David Foster Wallace. Ambas foram publicadas pela *Harper's Magazine* nos anos de 1990. A primeira se trata da cobertura da feira estadual de Illinois e a segunda é um relato sobre uma semana a bordo de um cruzeiro de luxo pelo mar do Caribe. O presente trabalho busca contribuir para o estudo das relações entre áreas do conhecimento, com ênfase na convergência entre os discursos, por meio do Novo Jornalismo e da Reportagem; contextualiza a obra e vida e a consolidação da carreira literária de David Foster Wallace; focaliza em expandir o jornalismo além do conceito de informação para relacioná-lo ao discurso literário; busca entender o funcionamento do ensaio e como ele funcionaria no jornalismo; analisa as duas reportagens de David Foster Wallace, buscando relacioná-las com o ensaio. A discussão se baseia em seis pontos: o discurso em primeira pessoa, o diálogo, o juízo de valor, o distanciamento do objeto, a transformação e a construção sintático-semântica. O trabalho conclui que ao dar forma ao texto jornalístico, o ensaio, a partir de suas características básicas, supõe uma relação aberta e comprometida com o leitor.

Palavras-chave: Ensaio. Jornalismo. Literatura. David Foster Wallace.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 6 |
| 2 DAVID FOSTER WALLACE..... | 9 |
| 3 O JORNALISMO, A LITERATURA E A REALIDADE QUE TODOS CONTAM..... | 17 |
| 4 A ESCRITA DO EU..... | 29 |
| 5 FICANDO PERTO DO FATO QUE TUDO É SUPOSTAMENTE DIVERTIDO..... | 35 |
| 6 SOBRE O OLHAR..... | 41 |
| 7 PARA NÃO FICAR MAIS LONGE: O OBJETO SOB A LUZ DO ENSAIO..... | 43 |
| 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 60 |
| REFERÊNCIAS..... | 64 |

1 INTRODUÇÃO

Conheci o trabalho de David Foster Wallace por acaso, em algum lugar no tempo de 2012, num desses dias em que se passa pela frente de uma livraria e, assim, como quem não quer nada, se decide entrar, só para dar uma olhada. Estava com a minha mãe, então não havia inocência ou ingenuidade nessa incursão à loja e muito menos um não querer nada. Sabia que sairia de lá com algum livro de presente porque, que sorte a minha, sempre é assim. Escolhi *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo* porque gostei do título, porque conhecia o trabalho dos tradutores (Daniel Galera e Daniel Pellizzari) e porque esse nome, o de David Foster Wallace (DFW), não me era estranho. E nem poderia ser porque, como descobri depois, ele já tinha vivido, já tinha sido alçado ao *status* de gênio, já tinha morrido.

A literatura sempre me mobilizou e, desde criança, sempre fui leitora convicta. Não sei se, antes de entrar para a faculdade e começar a pensar de verdade sobre jornalismo, já tinha percebido a relação tão clara que esses dois discursos possuem. Talvez sim. Talvez, inclusive, o jornalismo tenha sido uma escolha levemente fora da curva, atrelada ao fato de a literatura me fascinar tanto, o caminho que escolhi porque não sabia exatamente o caminho que queria escolher. Não sei. De qualquer forma, descobrir os textos de DFW foi como receber um abraço bem apertado, um carinho gentil ou um sorriso sincero: uma coisa bem boa. Fiquei realmente impressionada pelo David Foster Wallace jornalista – e isso foi antes de eu conhecer o DFW escritor de ficção. Entendi a comoção que ele causou em vida – e ainda causa. Sofri uma revolta tardia em luto pela sua morte, em 2008.

Terminei de ler os ensaios e fiquei encantada com o quanto senti que eles falavam comigo. Aquelas reportagens não estavam apenas preocupadas em me contar uma história, mas pareciam querer estabelecer comigo um diálogo. Achei sensacional (me reservo sem culpa o direito a hipérboles) que, no ensaio *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*, uma feira estadual pudesse trazer questões tão profundas que me fizessem refletir sobre o que, de fato, eu mesma estaria buscando por aqui, por essa vida. A reflexão dele poderia muito bem ser a minha. Não sei. Identifiquei-me com o autor da mesma maneira que me identifiquei com as personagens sobre as quais ele falava: conseguia acompanhar o olhar dele sobre as pessoas e situações ao mesmo tempo em que conseguia me sentir olhada e analisada. Isso causa sensações estranhas. Isso causa sensações.

Quando li *Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer* fiquei triste: e, na verdade, é um ensaio sobre a tristeza. Acredito que, se algum dia eu fizer um cruzeiro de luxo pelo mar do Caribe – e acho bem improvável pela agonia que a infinitude de

água me provoca –, vou acabar autoconsciente o tempo inteiro. Pode até ser que eu me sinta mal. Ou não, pode ser que eu aceite que, no fim, é isso mesmo, a vida é tão caótica o tempo inteiro que tudo bem abrir mão da parte que exige esforço para ficar uma semana deitada em espreguiçadeiras tomando sol e tirando *selfies*. Não sei, mas o fato é que eu pensei sobre isso, sobre o que legitima nossas escolhas e sobre o que nos motiva a continuar saindo da cama toda manhã. Não que eu não pudesse pensar isso – ou não tivesse pensado antes – sem os textos. Mas encontrar textos que se dizem reportagens e que propiciem esse tipo de reflexão me pareceu bem instigante.

O fato de essas reportagens terem me marcado tanto fez com que eu tentasse entender o que tinha de diferente nelas. Pode parecer aquela história de amor à primeira vista em que ninguém acredita realmente a não ser que tenha vivido, mas a busca que esse trabalho empreendeu foi definida ainda enquanto eu fazia a primeira leitura. Acreditei naquelas palavras, acreditei na história, nas reflexões que o narrador propunha com tanta naturalidade. Pareceu-me certo. Pergunto-me se, quem sabe, eu não tenha morrido afogada no tema, me agarrado ao objeto com tanta força que fechei meus olhos para outras possibilidades de pesquisa. Não sei. O fato é que esse objeto ao qual me agarrei firmemente me fez lembrar o porquê do jornalismo, me fez ver que existem outras formas que são possíveis e que sempre existirão. Fez-me pensar que o jornalismo sempre vai descobrir novas maneiras de entender o que está acontecendo ali fora.

Foi a partir dessa identificação com os ensaios de DFW que surgiu a pergunta: O ensaio pode se atualizar em texto jornalístico? Desse questionamento, surgiram outros, até que o objetivo central dessa monografia se estabeleceu em tentar entender o ensaio como um texto potencializador do discurso jornalístico. Para dar conta dessa busca, outros objetivos específicos precisaram ser cumpridos: observar a trajetória de David Foster Wallace e o contexto no qual desenvolveu sua obra; entender a dicotomia e as aproximações existentes entre jornalismo e literatura; explorar o ensaio e suas possibilidades através do autor em primeira pessoa; e, por fim, entender como os textos de David Foster Wallace contribuíram para lançar um olhar sobre a contemporaneidade.

O desejo de estudar a obra de um autor que conseguiu se fazer entender por toda uma geração foi a motivação para este trabalho, ao mesmo tempo que funcionava como impulso para fazer com que eu percebesse qual o verdadeiro significado que atribuo ao jornalismo. Para realizar essa empreitada, recorri a autores que me trouxeram a mesma identificação que senti com o meu objeto.

O primeiro capítulo da monografia é sobre a biografia de DFW. Achamos imprescindível situar os textos escolhidos em um contexto de vida e obra. Baseamo-nos em biografias sobre o autor escritas por Max (2012) e Boswell (2003) e textos de Pires (2015), Franzen (2015), além de entrevistas concedidas pelo escritor, que nos possibilitaram fazer uma breve recuperação sobre seus objetivos, seus caminhos, seus sucessos e frustrações.

Ao tentar entender a dicotomia entre jornalismo e literatura, essa monografia quer, de alguma forma, contribuir para os estudos sobre os discursos. Para isso, no terceiro capítulo, buscamos apoio em Lima (1969), Resende (2002) e Medina (2002, 2003) que entendem o jornalismo como um discurso com multiplicidades que extrapolam a informação. Resende ainda nos ajudou a abdicar das noções de gênero que serviam para fazer crescer um muro desnecessário, em nosso entendimento, entre jornalismo e literatura. Baseamo-nos também em Wolfe (2005), um dos precursores do Novo Jornalismo, para entender melhor o contexto e os objetivos desses jornalistas que reformularam o fazer jornalístico. Também contamos com Pereira Lima (1993), que nos fez entender o caminho percorrido até se chegar na reportagem.

O capítulo quatro visa entender o ensaio, esse texto ao qual nos apoiamos para pensar novas formas para o jornalismo. Buscamos saber de onde surgiu e quais suas principais características. Para isso nos baseamos em Adorno (2003), Larrosa (2004), Reis (2013), Birchall (2007), Santos e Costa (2009) e Matias (2007).

No capítulo cinco, vamos apresentar o nosso objeto. É nesse capítulo que buscamos entender o contexto da produção das reportagens, suas motivações e a maneira como o escritor lidou com elas.

No sexto capítulo, apontaremos o caminho que percorremos até definir a metodologia utilizada para a posterior análise. Com o intuito de uma análise aprofundada, que dê conta dos textos de DFW, utilizaremos o quarto capítulo desse trabalho como base. A partir dele realizamos uma revisão bibliográfica com a qual será possível encontrar características que dão uma luz sobre a escrita ensaística. Tais características são: o eu da questão, o diálogo, o distanciamento, o juízo de valor, a transformação e a divisão sintático-semântica do texto. Elas tornam a aparecer no capítulo sete, onde analisamos os ensaios de David Foster Wallace à luz dessa teoria.

Por fim, apresentaremos as considerações finais, onde poderemos fazer uma breve retomada do que foi trazido a essas páginas, debater essas ideias e, o mais importante, mostrar quais as conclusões que tiramos deste trabalho de pesquisa. É o nosso ponto de chegada, depois de mostrar todo o caminho percorrido.

2 DAVID FOSTER WALLACE

“Uma série de eventos na qual algo terrível ameaça acontecer, mas nunca acontece” (BORGES, 2012) era o que David Foster Wallace dizia sobre o livro que vinha escrevendo durante quase uma década – até 2008 quando, em 12 de setembro, cometeu suicídio, aos 46 anos. Sua esposa o encontrou enforcado no quintal da casa que dividiam em Claremont, Califórnia. Deixou uma pilha com doze capítulos do eternamente inacabado *The Pale King*, o romance que tentava tomar forma há muito tempo. Em 2011, depois de seu editor, Michael Pietsch, organizar o manuscrito, o livro de mais de 500 páginas cuja história se passa em um dos centros da Receita Federal em Peoria, Illinois, foi publicado pela Little, Brown.

Durante sua carreira, muitos de seus contos foram publicados em revistas como *Playboy*, *Review's*, *Conjunctions* e *Harper's*. Isso provavelmente abriu espaço para que, mais tarde, esses mesmos periódicos o procurassem com propostas de pautas.

Em *Every Love Story is a Ghost Story* (2012), biografia de David Foster Wallace usada como base para este capítulo, o jornalista D. T. Max atribui o suicídio do autor ao corte de um antidepressivo. David Foster Wallace viveu em profunda depressão, com surtos que o faziam ser internado e à base de comprimidos desde os vinte anos de idade, quando teve de abandonar a faculdade pela primeira vez e voltar para a casa dos pais para se reabilitar. Há quem indique, ainda, que o suicídio foi uma saída para a própria depressão, um fim mais provável, mesmo com todos os medicamentos que serviram como muleta durante toda a vida (MAX, 2012). Em um ensaio publicado na *The New Yorker* em abril de 2011, mais de dois anos depois da morte de David Foster Wallace, Jonathan Franzen, escritor que viveu uma forte relação de amizade, e também de competição, com DFW (a partir de agora vamos tratá-lo pela sigla com a qual é conhecido), diz que ele morreu de enfado e desespero com seus futuros romances (FRANZEN, 2011). Lee Konstantinou, professor de literatura da University of Maryland e editor do *The Legacy of David Foster Wallace*, publicação de 2012 que reúne ensaios sobre a obra do autor, afirma que, para DFW, a escrita sempre teve muito peso. “Wallace considerava a escrita uma luta complicada que levaria a dores e sofrimentos consideráveis” (KONSTANTINO, 2015).

David Foster Wallace nasceu em Ithaca, Nova York, em 21 de fevereiro de 1962. Ainda era um bebê quando a família mudou-se para Philo, em Illinois, para que o pai, formado em filosofia, pudesse assumir um cargo nesse departamento na University of Illinois. Logo após a mudança, Sally, a mãe, engravidou de Amy, sua única irmã. Nessa época, Sally também voltou à universidade para estudar literatura americana.

Max (2012) afirma que, para DFW, a mãe era o centro de todas as coisas e foi ela que o arrastou para o mundo das palavras, compartilhando com o filho esse amor. Mais tarde, em meio à luta contra o legado da infância, DFW sempre falaria com carinho da afeição sobre as palavras que ela o ensinou. Falava com afeto também sobre o pai, “o cara meio perdido e esquecido, que lia para os irmãos todas as noites” (MAX, 2012, p. 2). David teve uma infância ordinária e feliz, como enfatizaria mais tarde, com um quadro familiar que se pintava pelo “pai gentil, meio transcendental, a inexpressiva irmã mais nova e David no meio, cercado pela mãe e tentando se livrar de sua dominação” (MAX, 2012, p. 3-4).

No entanto, foi ainda na infância que começou a ter noção da depressão que marcaria sua trajetória. DFW acreditava que o transtorno psicológico que definiu sua vida de várias formas teve início por volta de seus nove, dez anos, quando começou a sentir os primeiros sintomas de ansiedade extrema. Também foi pouco depois dessa idade que ele fez duas outras importantes descobertas: o tênis e a maconha, “esses foram os dois ajudantes que o conduziram através do ensino médio” (MAX, 2012, p. 8). Assim como o protagonista adolescente de *Infinite Jest* (1996), Hal Incandenza, DFW tornou-se um prodígio no esporte. Ele se juntou ao time de tênis da Urbana High School, em um grupo que era um dos melhores entre as escolas públicas da região e, mesmo depois de abandonar o esporte, seguiu sendo um fã fervoroso. Foi nessa época, também, que começou a usar as bandanas que mais tarde se tornariam sua marca e que, naqueles dias, representavam o estilo de um grupo de adolescentes. Já a maconha, “a outra grande descoberta da juventude, ajudou Wallace com sua autoconsciência e acalmou uma ansiedade crescente” (MAX, 2012, p. 10). Segundo o biógrafo, durante o ensino médio, ficava cada vez mais evidente que ele era um aluno extremamente brilhante e inteligente, mas também despontava cada vez mais uma pessoa de uma infelicidade crônica. Quando as crises de ansiedade já eram frequentes, por volta do último ano escolar – embora a família ainda não conseguisse perceber esses sintomas –, David costumava faltar aula com frequência porque simplesmente não se sentia bem o suficiente para ir. Sem saber o que fazer, os pais respeitavam sua aparente vontade de isolamento (MAX, 2012).

Escolheu a Amherst University, a mesma que seu pai frequentou, e onde se formaria em Literatura e Filosofia – a mesma formação de seus pais e, conforme afirma Max (2012), em algum momento essa escolha foi definida, de certa forma, pela necessidade de agradar ambos. Logo que ingressou, sentiu que tinha sido chamado para a Filosofia. Foi nessa época, também, que as crises de ansiedade tornaram-se mais intensas e, um ano depois de entrar na faculdade, DFW precisou se afastar de Amherst por um tempo. Voltou para a casa dos pais e,

depois de buscar ajuda médica, começou a tomar Nardil, o antidepressivo do qual dependeria pelas próximas duas décadas. Nesse período, em casa, começou a escrever ficção (BOSWELL, 2003). Max (2012) conta que, de volta a Amherst, DFW reviveu, junto com seu colega e amigo Mark Costello, a revista de humor do *campus*, *Sabrina*. “Wallace gostava de comédia e a escrita cômica vinha com facilidade desde a infância” (MAX, 2012, p. 26). A revista e o fato de ser academicamente brilhante trouxeram fama para DFW, que também era extremamente competitivo e, durante todo o curso, não fez nenhuma cadeira de lógica, com medo que isso afetasse sua grade de notas (MAX, 2012). Pouco mais de um ano depois de sair da faculdade pela primeira vez, outra crise tomou conta de David e ele começou a pensar seriamente em se machucar. Conhecendo a depressão como conhecia – uma irmã e um tio de sua mãe já haviam se suicidado, ele decidiu, mais uma vez, se afastar da vida social e buscar ajuda. Deixar a faculdade de novo, no entanto, foi humilhante, já que ele já tinha certa fama e era um dos melhores acadêmicos em Filosofia (MAX, 2012).

Quando voltou à graduação, decidiu que obteria dois diplomas, assim como Mark Costello, seu amigo de faculdade. Além de Filosofia, formou-se em Redação criativa, com seu primeiro romance *The Broom of The System* (1987), cuja protagonista passa a duvidar da própria existência. Foi nessa época em particular que ele descobriu com certeza o que queria fazer. “[...] a literatura tirava dele a dor de ser ele próprio” (MAX, 2012, p. 48) e, enquanto estava sentado em uma cadeira escrevendo, não sentia mais nada.

Então, depois de formado, foi estudar Escrita criativa na University of Arizona, onde ganhou uma bolsa de estudos. Nessa transição, teve mais uma crise de depressão e foi internado novamente em um hospital psiquiátrico. Esse episódio aconteceu depois de um ano extremamente produtivo, em que escrevera dois trabalhos de conclusão de curso, um deles um romance, tendo recebido nota máxima em ambos. Depois de passar o verão internado, mudou-se para o Arizona, onde deixou o cabelo crescer e começou a usar com mais frequência as bandanas. Foi ali, também, que ele decidiu procurar um agente para publicar seu trabalho. “Apesar de o estilo fazer parte de um passado, ele sabia que era importante publicar e deixar sua marca no passado” (MAX, 2012, p. 65). Enviou um capítulo do meio de seu livro para diversas agências e, em uma delas, o manuscrito foi encontrado por Bonnie Nadell, que viria a ser sua agente durante toda a vida.

Em 1987, *Broom of the System* foi publicado pela Viking Penguin e obra e autor foram considerados brilhantes, colocando-o em listas de escritores em quem vale a pena prestar atenção. Nesse mesmo ano, voltou a Amherst para ser professor na faculdade em que se formara (MAX, 2012).

Nesse período, enquanto dava aulas e gozava de certo sucesso com seu primeiro livro, ele também escrevia contos que seriam publicados em revistas como *Esquire* e *Playboy*. Ali, desde o começo, queria mostrar a diferença entre literatura e entretenimento, assunto que levanta questões em todo o seu trabalho. A televisão, que tanto utiliza em sua obra, teve também um grande espaço em sua vida, já que, conforme conta o biógrafo, DFW se dizia viciado e, em períodos de recuperação, quando não conseguia produzir nada, assistia a horas seguidas de qualquer programação.

Sua relação com o vício vai além da televisão. Em 1988, aos 26 anos, ele já fazia tratamentos contra álcool e drogas e participava de reuniões dos Alcoólicos Anônimos – rotina que levaria para o resto da vida. No mesmo ano, voltou para a casa dos pais pela quarta vez depois de um surto depressivo. No entanto, foi a primeira vez que David tentou se matar, tomando um remédio controlado para insônia.

Em 1989, foi publicada uma coletânea de contos, *Girl With Curious Hair* (1989), pela Little, Brown, depois de ser adiada por cerca de um ano, enquanto advogados lidavam com questões legais que vinham do fato de DFW insistir em usar personalidades reais como personagens das histórias. Depois de um ano conturbado, onde ele tinha, inclusive, tentado suicídio, a publicação funcionou para jogar um pouco de luz na vida do escritor. Foi nesse ano, 1989, que ele decidiu voltar à universidade como aluno, pensando em seguir carreira acadêmica em filosofia. Inscreveu-se em programas de doutorado em três universidades – Pittsburgh, Princeton e Harvard. Foi aceito em todas e acabou escolhendo Harvard. “Ser admitido sozinho era uma honra, obviamente, algo que seu pai apreciaria” (MAX, 2012, p. 119). Segundo o jornalista, ainda, nessa época Wallace escreveu para um amigo contando que achava que conseguiria terminar o doutorado em pouco mais de dois anos (a média da maioria dos estudantes é de quase uma década).

Em novembro do mesmo ano, foi internado novamente para lidar com a depressão profunda. Essa era a quinta vez, em menos de oito anos, que ele precisava se retirar de uma rotina produtiva para ficar bem. Foi também para uma clínica de reabilitação para tentar se livrar de vez do álcool e do vício em maconha. Anos mais tarde, a Granada House, onde ficou internado, serviria de inspiração para a Emmet House, clínica de reabilitação em *Infinite Jest* (1996). Quando saiu da clínica, desistiu do doutorado e voltou a dar aulas em Illinois. Em 1990, dedicou seu tempo para escrever, junto com Mark Costello, seu amigo da graduação, um livro de não ficção sobre *hip-hop* chamado *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present* (BOSWELL, 2003).

Sua vida oscilava entre períodos de produção e bem-estar e a depressão profunda. Em 1991, após dois anos se mantendo sóbrio, voltou a ser internado com sintomas suicidas. Nessa época, ele mandou uma carta para Nadell, a agente, pedindo a ela que não desistisse dele, pois ele queria ser escritor, muito mais do que em 1985, quando do primeiro contato. Queria tanto e dizia que seria um escritor de ficção ou morreria tentando (MAX, 2012).

Segundo Max (2012), na carreira de David, quando a ficção não ia muito bem, sempre havia a não ficção. Em um ensaio sobre televisão encomendado pela *Harper's Magazine*, Wallace percebia os Estados Unidos como “[...] uma nação de viciados, incapaz de ver que o que parece amor dado espontaneamente é, na verdade uma necessidade crônica e neuroticamente insatisfeita” (MAX, 2012, p. 156) e o vício, que ele experimentara – drogas e álcool – e seguia experimentando – televisão – com tanta intensidade em sua vida, tomava um espaço cada vez maior e mais profundo em sua obra.

Nessa época, DFW estava trabalhando no que tomaria forma como *Infinite Jest*, sua obra-prima, um calhamaço de mais de mil páginas que fala de vício e de solidão. “A ideia de que a escrita representa uma maneira de superar a solidão e os efeitos de um individualismo radical é um dos temas mais importantes da ficção de Wallace” (KONSTANTINOU, 2015).

Esse foi o momento em que Wallace decidiu se comprometer com uma literatura que diz exatamente o que quer dizer, sem ironias (MAX, 2012). Para ele, a ironia ainda era um dos efeitos duradouros do pós-modernismo, do qual sempre tentou se afastar. Boswell (2003) explica que, em seu discurso, DFW refletia sobre como os artifícios da autorreflexão e da ironia foram apropriados do pós-modernismo pela televisão, inclusive pela propaganda. Continuar usando essa linguagem seria, de certa forma, “usar a linguagem do inimigo” (BOSWELL, 2003, p. 15). “Ele desejava descobrir um ethos pós-irônico viável para a literatura norte-americana, uma refém da perspectiva cultural fomentada pelo anúncio do fim da História” (KONSTANTINOU, 2015). Comprometeu-se com uma literatura que dissesse exatamente o que queria dizer, que usasse a ironia apenas para descartar a ironia. Em uma entrevista para o crítico literário Larry McCaffery, o escritor afirmou que ficção era sobre o que é ser humano.¹

Não há data precisa para o começo de *Infinite Jest*, o mega livro que mostra como somos viciados em prazer e entretenimento ao acompanhar a família de Hal Incandenza de um lado e os participantes do Alcoólicos Anônimos na Clínica Ennet de Reabilitação. O romance é situado em um futuro próximo, onde Estados Unidos, México e Canadá se uniram

¹ Disponível em: <<http://samizdat.cc/shelf/documents/2005/03.07-dfwinterview/dfwinterview.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

para formar a Organização das Nações da América do Norte (ONAN), e gira em torno de um filme, o *Infinite Jest*, que tem um poder de entretenimento devastador: quem assiste fica em estado catatônico até a morte. O biógrafo afirma que pedaços do romance datam de 1986, quando ele pode tê-los escrito como histórias independentes.

Em 1993, foi convidado para uma vaga no departamento de Inglês da Illinois State University, onde ignoravam seu passado conturbado com álcool, maconha e surtos depressivos. Queriam-no como escritor. Ele estava pronto para dar aulas, depois de quase dois anos sem crises fortes e com a confiança retomada em sua escrita. Nesse período, estava completando quase quatro anos sem beber. Inclusive, quando chegou a Illinois, buscou organizar sua vida o mais rápido possível, com academia, terapia e, claro, grupos de AA, que eram parte significativa de sua rotina e que, com suas frases clichês, tinham sido fundamentais para que ele largasse o vício (MAX, 2012).

Logo antes de se mudar para Illinois, DFW recebeu uma primeira resposta de seu editor sobre as 750 páginas que enviou de *Infinite Jest*. Sua preocupação era o tamanho do livro, além da inovação narrativa que poderia ser demais a ponto de perder o leitor. E que a inovação narrativa fosse um problema era também um problema para Wallace, já que o livro frequentemente frustrava as expectativas do leitor de propósito. “Se a realidade era fragmentada, seu livro deveria ser fragmentado também” (MAX, 2012, p. 182). Outro ponto defendido por ele era que a história não deveria ser tão divertida a ponto de recriar a doença que estava diagnosticando. Não deveria ser viciante. Ele queria que *Infinite Jest* fosse um “entretenimento fracassado” (MAX, 2012, p. 178).

Nesse meio tempo, entre mudança, retorno a Illinois, baixa na produção – não estava escrevendo tanto quando antes – e a ansiedade que isso tudo causava, DFW recebeu uma distração em forma de projeto de não ficção para se focar. O editor da *Harper's* era um fã antigo e, assim que soube que ele tinha retornado para o Meio Oeste, o convidou para cobrir a feira estadual. Daniel Galera, tradutor do livro *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo (Essay Selection, no original)* junto com Daniel Pelizzari, afirma que esse foi o primeiro ensaio no qual Wallace mostrou o que era capaz de fazer com uma pauta tão vaga quando cobrir uma feira estadual.

Wallace retrata a si mesmo como um intruso desorientado e fora de lugar, a quem só resta sublinhar repetidas vezes sua falta de jeito, catalogar com sarcasmo e perplexidade o que transcorre a sua volta e bolar teorias intelectuais para explicar o que se passa. Seu contraponto é a Acompanhante Nativa, uma amiga que se mistura ao clima de celebração da feira agrícola, flertando com caubóis e comendo porcarias sem culpa, ou seja, ressaltando, por contraste, o distanciamento do narrador. (GALERA, 2012, p. 15).

Galera (2012) afirma, ainda no prefácio, que o texto mantém o humor o tempo todo, mas somente porque ressalta a alienação do observador. Em *Every Love Story Is a Ghost Story*, Max (2012) afirma que DFW gostou do trabalho. “Para ele, o desafio em não ficção era sempre o que deixar de fora, mas a feira estadual foi um assunto com fronteiras naturais e que convidavam a um estilo leve que levava a questões maiores e mais sérias: O que faz americanos tão obcecados com o entretenimento?” (MAX, 2012, p. 186). De certa forma, o ensaio – e a feira –, conversava com a ideia de *Infinite Jest* de que somos viciados em fabricar entretenimento. O texto também revelou um novo Wallace aos leitores, alguém mais parecido com os personagens da ficção que ele escrevia. Em determinado ponto, DFW conta ter muito medo de ir até o aviário porque, quando criança, ele fora atacado sem motivo algum por uma galinha.

A história provavelmente foi inventada, mas a posição exagerada dos traumas de infância capturara algo que os leitores começaram a esperar dele. [...] Que Wallace fosse uma versão um pouco mais neurótica dos seus leitores ajudou a forjar um vínculo, que seguiria quando ele publicasse seu enorme romance. (MAX, 2012, p. 187).

Menos de dois anos depois, em 1995, Harrison, o editor da *Harper's*, voltaria a chamar DFW para uma cobertura. Dessa vez ele deveria ir a um cruzeiro pelo Caribe e escrever sobre a experiência. *Infinite Jest* já estava terminado a essa altura, e em processo de revisão. Apesar de a vida dentro do cruzeiro ser um potencial problema, já que o álcool era abundante e não havia grupos de apoio, e apesar de ele ter passado boa parte do tempo trancado em sua cabine, ou, talvez exatamente por isso, Wallace produziu uma “[...] meditação de 24 páginas de revista sobre o erro americano de acreditar que o prazer pode fazer qualquer outra coisa que não alimentar a necessidade de mais prazer” (MAX 2012, p. 204). Assim como na feira, aqui também temos o narrador que não pertence ao lugar de onde fala. “O sentimento de deslocamento e a ansiedade trazida pela autoconsciência irônica [...] são exacerbados aqui com uma verborragia deliciosa e com o uso repetido de notas de rodapé por vezes quilométricas” (GALERA, 2012, p. 16).

“Ele usa a literatura para o que poderia ser um último e desesperado esforço para nos fazer sentir algo ou acreditar em alguma coisa. A julgar pela sua fama meteórica, dá para afirmar que muitos leitores compartilharam as aspirações dele” (KONSTANTINOU, 2015). Prova disso é que, com o sucesso de seus ensaios, muitas revistas já buscavam um olhar David Foster Wallace das coisas, essa capacidade de olhar e entender o outro e o todo, muitas vezes, a partir de si próprio (MAX, 2012).

Em 1996, *Infinite Jest* foi publicado, sete anos depois de *Girl with Curious Hair*, e foi sucesso imediato, ajudando a colocar Wallace entre os melhores autores norte-americanos da atualidade. Ele era aquela figura contraditória que, ao mesmo tempo em que criticava a ânsia desesperada pelo entretenimento, rendia-se a ele dando entrevistas, participando de programas e de lançamentos de livros extremamente pomposos (MAX, 2012). O fato de saber que, muitas vezes, suas leituras lotavam mais por ele próprio do que pela sua escrita não o impedia de aparecer para ler, sempre extremamente desconfortável em estar lá, em merecer toda a atenção.

Em 1997, ele reuniu seus textos de não ficção e reportagens no livro *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*. Em 1999, publicou outro livro de contos: *Brief Interviews with Hideous Men*, que, no Brasil, foi traduzido pela Companhia das Letras. Em 2004, foi lançada outra coleção de contos, *Oblivion* e, em 2005, publicou outra reunião de ensaios: *Consider the Lobster*.

A escrita de DFW foi parar na imprensa: primeiro os contos ocuparam páginas impressas de revistas conceituadas. Depois, foi a vez da sua não ficção ocupar esse espaço e ele se transformou em um escritor fazendo o papel de jornalista. Essa fluidez com a qual circulava entre os discursos nos aponta para a importância, portanto, de debatermos alguns entrecruzamentos do Jornalismo e da Literatura.

3 O JORNALISMO, A LITERATURA E A REALIDADE QUE TODOS CONTAM

Jornalismo e literatura sempre andaram lado a lado e, muitas vezes, sofrendo de certa urgência de separação, uma suposta fronteira, cada qual enquadrado em seu quadrado, fechado em sua caixa, gêneros diferentes que não devem ser misturados, como se fosse possível apontar tantas diferenças em artes que partem da mesma matéria-prima e, que, muitas vezes, caminham para o mesmo lugar na sociedade. Resende (2002), em *Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*, conta que, desde o começo, no Brasil, o jornalismo era feito em terceira pessoa, sendo que a única voz que se fazia presente para opinar, contestar e indagar as informações e as notas era a do dono da empresa. Ao jornalista cabia narrar. Segundo ele, essas informações

[...] chamam a informação para uma disparidade que vem, desde então, acompanhando o processo no qual se produz o discurso jornalístico. Entre a ilusão de tornar possível ao rio correr contra a correnteza – e a persistência, autoritária, de navegá-lo, remando muitas vezes contra a correnteza – o noticiário na pessoa do dono –, perfaz-se um discurso ambíguo [...] que propõe primar pela verdade. (RESENDE, 2002, p. 64).

Ao jornalista, não era permitido mais que a reprodução dos fatos, o que estigmatizou o discurso para nada além disso. Para Mariani (1993, p. 35² apud RESENDE, 2002), é preciso atentar para o fato de que, no começo, o fazer jornalístico partia de um olhar europeu, detentor do poder de fala. Ou seja, o brasileiro não falava sobre si, mas era falado por meio de um imaginário do Velho Mundo, que, apesar de ter contato com nossas terras, o tinha por outra perspectiva que não dava conta de entender todas as nossas verdades. Resende (2002) questiona sobre onde foram parar as verdades que nunca serão lidas. Essa contextualização serve para refletir sobre o discurso jornalístico, levando em conta a dicotomia que existe entre informar e interpretar:

Os mecanismos de controle da Igreja e do Estado forçam o apagamento do sujeito que está narrando, relatando, escrevendo a notícia. Noticiar só pode ser informar de modo neutro com a utilização de uma “linguagem-invólucro”, cujo conteúdo são os fatos. Não é permitido opinar nem interpretar. (MARIANI, 1993 apud RESENDE, 2002, p. 64).

A principal diferença atribuída aos discursos jornalístico e literário reside no conceito da informação (RESENDE, 2002). Enquanto no jornalismo pressupõe-se a prática informativa, o discurso literário não tem exatamente essa função, podendo “não querer

² MARIANI, Bethania. Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói memória). In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Discurso fundador - a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas: Pontes, 1993. p. 31-42.

informar nada, apenas assimilar a posição expressiva de seu autor com relação ao mundo” (SODRÉ; FERRARI, 1987, p. 8³ apud RESENDE, 2002, p. 65).

Em *O jornalismo como gênero literário*, Lima (1969) faz uma distinção entre informação e in-formação, ambos os conceitos caros ao jornalismo. Para ele, a informação “supõe um duplo contato: com o acontecimento e com o leitor. Apreciação do acontecimento, assim definimos o jornalismo em sua essência. Esse contato com o objeto é, pois, a sua primeira atitude” (LIMA, 1969, p. 46). Aqui é onde o jornalismo exerce a sua objetividade. O jornalista precisa estar a par dos fatos e passar isso ao público. O outro ponto, contato com o leitor, é o espaço possível para que a veia subjetiva do jornalismo tome forma:

[...] a informação – como tradução intensiva do acontecimento para comunicação ao Outro, se desdobra em in-formação. Isto é, em formação do público. E particularmente da Opinião Pública. É a grande finalidade moral e social do jornalista, que vai além da finalidade puramente informativa. O jornalista medíocre informa por informar. O autêntico jornalista informa para formar. (LIMA, 1969, p. 47).

Desse modo, percebe-se que o discurso jornalístico pode ir além de informar, mesmo essa sendo a sua prioridade máxima. “O discurso jornalístico, como qualquer outro, não se faz de forma única, mas, ao contrário, de variações do modo jornalístico – notícias, reportagens, entrevistas, crônicas, artigos, e outros – que se processam dentro do próprio fazer jornalístico” (RESENDE, 2002, p. 65). Assim, por mais que se decida acreditar que a literatura seja apenas um texto carregado de opiniões de autor, sem nenhum caráter informativo e, depois disso, decida-se separar completamente os discursos, ainda assim, atribuir ao jornalismo somente um caráter informativo limita o seu potencial.

O texto jornalístico não se faz, exclusivamente, do que quer que seja notícia – aqui estritamente vinculada à ideia de informação –, mas, também, de escrituras outras onde, de forma explícita ou não, é possível ressaltar a expressão do próprio autor (quer seja do jornal, enquanto instituição, quer seja do redator). Essas escrituras – de modo geral os editoriais, os artigos, as reportagens – não seriam constitutivas, portanto, do discurso informativo? (RESENDE, 2002, p. 66).

Para Lima (1969), a diferença entre literatura e não literatura está na ideia de que a literatura prima pela arte da palavra enquanto a não literatura, pela sua mera utilização. Nesse sentido, jornalismo e literatura não só seguem juntos como seguem com um objetivo estético em comum. Para o autor, como gênero literário, o bom jornalismo deve, “[...] antes de tudo, ser uma arte. O jornalismo é uma arte da palavra, em que essa possui um valor próprio” (LIMA, 1969, p. 42). Nesse caso, a forma seria o único ponto que permite um cruzamento

3 SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **O texto nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

entre os discursos. Resende (2002, p. 55) contesta essa ideia e refere que, sozinha, tende a ser simplória demais na hora de relacionar e assimilar uma relação, pois não vê nos dois tipos de discurso “[...] dois campos de manifestação pessoal”. O autor vai mais longe dizendo que existe uma falsa dicotomia entre os campos verdade e ficção, vistos como opostos e que, grosso modo, correspondem cada um a um discurso. Enquanto o jornalismo está aliado à verdade, a literatura pressupõe a ficção, que, por sua vez, é vista “quase como sinônimo de mentira” (RESENDE, 2002, p. 56). Se, “de modo tão simplório a literatura tem sua referencialidade em sua própria linguagem, o jornalismo, mesmo que constitutivo de uma linguagem de valor próprio, busca reafirmar-se a partir de sua objetividade, da verdade que nele se supõe inserida” (RESENDE, 2002, p. 56).

Resende (2002) leva em conta o contexto do Novo Jornalismo como cenário para a união dos discursos jornalístico e literário: um novo fazer que mostra como o discurso de oposição entre verdade e ficção não se sustenta.

Os vários saberes que reivindicam seu espaço na modernidade tardia não permitem a concepção de uma verdade absoluta, e a *nonfiction novel*, ao deixar refletir o cruzamento da suposta fronteira entre fato e ficção, deve contribuir para a relativização do conceito de verdade. Se a realidade, nesses romances baseados nos chamados fatos reais, ganha nova forma, estendendo-se até o ponto de fragmentar-se, viabiliza-se a coexistência de verdades. (RESENDE, 2002, p. 56).

Desse modo, o autor pontua que qualquer verdade contada é uma das verdades possíveis, e que sempre existirão outras que ficam fora do espaço do discurso. Assim, a verdade jornalística é, também, uma das verdades possíveis. Segundo o escritor argentino Piglia (1994, p. 69⁴ apud RESENDE, 2002, p. 58), “a literatura não está posta em nenhum lugar como uma essência; ela é um efeito”. Para Resende (2002), ao falar no aspecto interdisciplinar da literatura, é interessante perceber que ela recebe o lugar de destaque, é para onde todas as outras disciplinas convergem. E a literatura recebe esse lugar de destaque por “consistir em relatar histórias, por se compor de narrativas, nas quais relações sociais, econômicas, psicológicas e outras se encontram” (RESENDE, 2002, p. 58). A partir dessa multiplicidade de verdades e, então, da multiplicidade de narrativas, espera-se que uma literatura comprometida faça, também, uma reflexão de seu tempo. Para DFW, se forem considerados os aspectos da contemporaneidade que tornam árduo o fardo de ser humano, metade do trabalho da ficção seria escrever sobre o porquê dessa dificuldade; a outra metade, olhar para o fato de que, mesmo assim, ainda somos seres humanos.

4 PIGLIA, Ricardo. A literatura como alquimia. **O Globo**. Rio de Janeiro, 31 set. 1994.

Portanto, é possível pensar na convergência entre jornalismo e literatura segundo Lima (1969), que refere que, além da relação estética estabelecida entre os discursos, o jornalismo tem um papel mais abrangente que o do simples ato de informar. Resende (2002) concorda com essa premissa, e acrescenta que o jornalismo acaba perdendo se ficar somente nas delimitações de discurso somente informativo. O autor pensa os dois discursos como importantes e interessados em contar histórias, que, em ambos os casos, são buscadas no real. Nesse sentido, Piglia (1994, p. 69⁵ apud RESENDE, 2002, p. 57) afirma que “[...] tudo pode ser ficcionalizado. [...] A realidade é tecida de ficções”.

Pensando nesses discursos não como algo separado, mas como criadores de textos que, muitas vezes, acabam se confundindo, achamos relevante, neste trabalho, propor uma reflexão sobre a questão do gênero, um conjunto de normas objetivas que devem ser seguidas por determinada composição dentro das práticas sociais (LIMA, 1969). Aparentemente, um conceito extremamente arraigado do qual parece difícil, mesmo hoje em dia, de abrir mão (RESENDE, 2002). Lima explica os gêneros como uma construção de dentro para fora, com princípios ordenadores da própria arte – nesse caso, a da palavra, tanto escrita quanto falada – em sua função criadora (LIMA, 1969). Um gênero “não desaparece [...], nem dita regras ou se exclui um ao outro” (LIMA, 1969, p. 16). Assim, como construção de dentro para fora, a serviço do próprio fazer criativo, os gêneros podem ser misturados e, a partir dessa fusão, produzir um novo gênero (LIMA, 1969). É o caso da tragicomédia, exemplo apresentado pelo autor, em que tragédia e comédia unem-se para dar voz a um novo gênero teatral, com características provenientes de ambos os lados.

A ideia proposta por Lima (1969) seria aceitar a classificação em gêneros e o seu enquadramento sobre as artes, e todos os seus limites. Assim, é possível também abraçar a possibilidade de romper com essas ideias, sair desse enquadramento e extrapolar, ultrapassar essas linhas inventadas para chegar ao lugar e ao significado que se busca, já que só se detecta transgressão em função de uma regra preexistente (TODOROV, 1980, p. 46⁶ apud RESENDE, 2002, p. 29). Para Resende (2002), a reflexão sobre os gêneros é um passaporte necessário para cruzar a fronteira que é o limiar entre a realidade e a ficção. Ele parte das ideias de Todorov, que, apesar de pensar nos gêneros como algo possível de se transgredir, não abre mão das definições provenientes deles para iniciar a discussão e buscar abdicar desse resquício taxonômico. “Ao elaborar o conceito de gêneros, Todorov remete-nos à ideia de que o que existe é um discurso, que é, por sua vez, um ato de fala, no qual se encontram

5 PIGLIA, Ricardo. A literatura como alquimia. **O Globo**. Rio de Janeiro, 31 set. 1994.

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

inseridas as chamadas propriedades discursivas” (RESENDE, 2002, p. 29). Se, para Todorov, um gênero é apenas uma codificação de propriedades discursivas, então existiria uma infinidade de discursos que não encontrariam respaldo em nenhuma classificação, que não seriam uma união de nenhuma outra classificação, um discurso que possuiria outras regras que não as já existentes, que não sejam combinação de nenhuma outra. Seria necessário ampliar essa noção “de forma a possibilitar uma variedade tal de discursos que destrua a própria hierarquia imposta aos gêneros e admita serem eles suscetíveis, não só de se misturarem, mas de romperem com as próprias amarras” (RESENDE, 2012, p. 30). Apesar da ideia de os gêneros poderem se expandir e se transformar em novos gêneros, eles não deixam de estabelecer limites para si.

Em uma sociedade dita pós-moderna, não é mais possível se ater à classificação de gêneros (RESENDE, 2002). O autor ancora sua ideia com base em Huyssen (1986, p. 180⁷ apud RESENDE, 2002) e Jameson (1991⁸ apud RESENDE, 2002), que apontam a desfronteirização como característica fundamental do pós-modernismo, com o desaparecimento da divisão entre as culturas erudita e popular. Esse processo serve para contextualizar e legitimar o que vem sendo antevisto como o momento de dissolução da ideia de gêneros.

Entre os vários pontos com os quais as teorias do pós-moderno vão procurar relacionar-se – a saber: a inter-relação da mídia com a literatura, a ideia de que nos anos 60 a arte vai se distinguir cada vez menos da publicidade e do marketing, a questão da propriedade de texto e da proliferação de vozes textuais – a teoria contemporânea, vista por Jameson como um fenômeno pós-moderno. [...] Ela repudia modelos que categorizam gêneros e linguagens. Ela entende que novos modelos – práticas, discursos e jogos textuais – devem substituir os clássicos modelos teóricos. (RESENDE, 2002, p. 31).

É sob a perspectiva da possibilidade de classificação e categorização que é possível trabalhar com textos que, apesar de emergirem de um ou outro gênero literário, anteriormente distinguível, são hoje muito mais discursos provenientes de jogos textuais característicos da pós-modernidade (RESENDE, 2002). São textos que não foram feitos para se enquadrarem especificamente em nenhum gênero, nem pensados sob esse aspecto.

Dessa forma, não olharemos para jornalismo e para literatura como gêneros, mas como discursos, por meio de suas manifestações de fala, do que dizem, por que dizem, como dizem.

7 HUYSSSEN, Andreas. **After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism**. Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

8 JAMESON, Frederick. **Postmodernism or the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

Abriu o campo de atuação dos discursos jornalístico e literário não é somente contribuir com a própria ideia de ruptura dos gêneros, mas também pensar esses discursos enquanto variáveis possíveis do solo discursivo com um todo, inserindo-os num universo verbal ampliado. (RESENDE, 2002, p. 34).

Não buscamos observar uma obra que desobedeça a seu gênero, mas para textos que proponham uma releitura do gênero que pressupõe:

Deve-se seguir de perto a ideia de que hoje existem textos – obviamente derivados de outros – que se manifestam de maneira singular, de modo a questionar o próprio fazer literário, colocando em questão não suas origens, mas a sua própria manifestação enquanto propagação discursiva, sua enunciação, o significado derivado do seu próprio fazer. (RESENDE, 2002, p. 34).

E é nesse momento, na transição para o pós-modernismo, no início dos anos de 1960, que o jornalismo e a literatura embaralham ainda mais suas fronteiras, no movimento que ficou conhecido como Novo Jornalismo. Essa nova manifestação jornalística deve ser encarada como um resultado dessa desfronteirização, um produto da nova configuração discursiva que ocorre a partir da fusão entre as culturas popular e erudita, produto do momento em que jornalismo e literatura se tornam cúmplices de uma nova relação social e cultural. “Somente nesse contexto faz-se possível pensar num discurso que, além de ser factual, almeja a ficção; além de ser ficcional, alimenta-se do jornalístico” (RESENDE, 2002, p. 35).

Para Lima (1969), literatura é a expressão verbal que tem ênfase nos meios de expressão. “O que todo mundo entende por literatura é alguma coisa em que a palavra valha por si, seja prosa, seja verso, seja monólogo, seja diálogo, seja oral, seja escrita” (LIMA, 1969, p. 21-22). O autor afirma que, se considerarmos a literatura com finalidade puramente estética, então, assim, o jornalismo possui um lugar diferente no mundo, já que, mais que os meios, sua ênfase está nos fins. Mas, como já vimos, Lima (1969) faz parte dos que consideram o jornalismo como a arte da palavra. Além de tudo, existe essa ideia de que a função do texto jornalístico está diretamente relacionada à apuração dos acontecimentos e ao compromisso com os fatos, enquanto o texto literário é livre para criar. Sabemos que essa dicotomia é um dos aspectos que vários autores utilizam como diferenciadores e separadores desses discursos. Mas ela não se sustenta quando partimos do pressuposto de que existe uma multiplicidade de realidades e formas de refleti-las.

Porém, existem ideias que seguem sendo extremamente difundidas e que servem para demarcar uma fronteira bem definida entre jornalismo e literatura. Um exemplo é o lugar ainda bastante incompreendido da figura do narrador:

Do final do século XIX até boa parte do século passado, expandiu-se a ideologia da terceira pessoa neutra, imparcial ou objetiva do jornalista, quando relata os fatos da contemporaneidade. Parecia, então, numa gramática jornalística cujos fundamentos ainda persistem em manuais de redação e em práticas diárias, que a autoria se apagara na aparência asséptica do escritor na notícia [...]. (MEDINA, 2002, p. 13).

Para Medina (2002, p. 15), urge a “presença no mundo cotidiano de um mediador-autor que desenvolva a narrativa da contemporaneidade com técnica jornalística, cumplicidade social e poética narrativa”, um narrador que, cada vez mais, pare de buscar a omissão, de se camuflar e esconder sob as linhas que, como não poderia deixar de ser, exprimem sua identidade. Essa seria uma desconstrução, de certa forma, do discurso jornalístico, que, durante séculos, cultivou “essa imagem de um discurso que se supõe isento de pré-julgamento, um discurso suporte para fatos que falam por si” (MARIANI, 1993 apud RESENDE, 2002, p. 45).

E se antes se definia bem o campo da ficção e o da realidade – um era dado à literatura e outro ao jornalismo –, Resende (2002) afirma que hoje lidamos com a controvérsia sobre qual discurso é ficcional e qual é factual. Essa dificuldade reside, principalmente, nas várias semelhanças entre os discursos, que se misturam cada vez mais e com mais naturalidade desde o surgimento do chamado jornalismo literário, que chegou chutando a porta, desbancando o lide, que busca responder a todas as perguntas mais importantes logo no começo do texto, e usando expressões e técnicas até então impensáveis na reportagem. Além disso, a oferta cada vez maior de livros-reportagem e biografias também serviu para embaralhar as fronteiras.

O Novo Jornalismo, apontado por Resende (2002) como sendo o resultado da desfronteirização causada pelo pós-modernismo, começou nos Estados Unidos, no início da década de 1960, quando o jornalismo norte-americano existia conforme os preceitos consagrados pelas agências internacionais de notícias. A lógica da pirâmide invertida, que buscava deixar o texto o mais objetivo possível, por meio do lide, foi questionada. Surgiu como um ato de rebeldia numa época de efervescência cultural, com jovens que se recusavam a adotar o *American Way of Life*, em meio a uma liberdade sexual que seria impensável uma década antes.

O Novo Jornalismo nunca foi organizado ou executado como movimento, apesar de, em 1973, Tom Wolfe, um dos criadores dessa nova forma de fazer, ter publicado uma espécie de manifesto explicando a intenção de utilizar as técnicas literárias no jornalismo. Seu início

foi marcado por algumas publicações, como *A sangue frio* (1965), de Truman Capote, e *Os exércitos da noite* (1968), de Norman Mailer.

Em *Radical chique: o novo jornalismo* (2005), Tom Wolfe conta que o sonho dos repórteres era trabalhar em uma redação durante algum tempo, até que um dia, sem explicação alguma, pudesse largar o emprego, se refugiar em uma cabana e escrever um romance. Eram jornalistas que queriam ser escritores e que respeitavam o romance como a expressão máxima da linguagem. Segundo Wolfe (2005, p. 18), não “existia jornalista literário trabalhando para revistas ou jornais populares. Se um jornalista aspirava ao status literário, o melhor era ter o bom senso e a coragem de abandonar a imprensa popular e tentar entrar para a grande liga”.

Sobre o Novo Jornalismo e seu modo de fazer, Wolfe (2005, p. 28) conta:

O que me interessava não era simplesmente a descoberta da possibilidade de escrever não-ficção apurada com técnicas em geral associadas ao romance e ao conto. Era isso – e mais. Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto...para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor.

Surgiu apoiando-se em técnicas de grandes nomes do realismo da literatura nos Estados Unidos, como Richardson, Dickens e Balzac.

A ideia era dar a descrição objetiva completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram que procurar em romances e contos: especificamente, a vida subjetiva ou emocional dos personagens. [...] As coisas mais importantes que se tentava em termos de técnica dependiam de uma profundidade de informação que nunca havia sido exigida do trabalho jornalístico. Só através de formas mais investigativas de reportagem era possível, na não-ficção, usar cenas inteiras, diálogo extenso, ponto de vista e monólogo interior. (WOLFE, 2005, p. 38).

O Novo Jornalismo seria a “ficção tirada do fato, apresentada com as técnicas do romance” (KARL, 1983, p. 560⁹ apud RESENDE, 2002, p. 20). Esses jornalistas perceberam, então, que não era preciso abdicar da ficção pelo jornalismo, mas que podiam aliar as técnicas dos realistas ao fazer jornalístico de apuração e investigação. Para Resende (2002, p. 21), a *non-fiction novel*, ou o romance de não ficção, ocupa “posição fundamental em uma literatura que se deixa marcar pela história”. Wolfe, que além de praticar o Novo Jornalismo também teorizava sobre ele, percebeu que os novos jornalistas tinham nas mãos “a emergência de fatos sociais e culturais que os romancistas insistiam em desconsiderar, optando por uma representação menos comprometida com aqueles tempos” (RESENDE, 2002, p. 21). Assim, o

⁹ KARL, Frederick. **American fictions 1940/1980: a comprehensive history and critical evaluation**. New York: Harper & Row, 1983.

caminho ficava livre para que os jornalistas escrevessem um relato histórico-jornalístico com o uso das técnicas literárias, podendo, de alguma forma, ficcionalizar os fatos (RESENDE, 2002). Para tal feito, Wolfe (2005) destaca quatro recursos básicos: a construção da história cena a cena; o registro completo do diálogo; o uso do ponto de vista da terceira pessoa; e o registro de gestos e hábitos do entrevistado. Segundo Resende (2002, p. 21), ao fazer uma leitura crítica sobre a produção jornalística dos textos de Wolfe, percebe-se “[...] um texto que prima não pela unidade, mas sim pela pluralidade de focos, linguagens, personagens, enfim, um texto permeado por verdades factuais e ficcionais”. Tratava-se da utilização de vários recursos simultaneamente, ou dentro de um espaço relativamente curto, buscando excitar o leitor intelectual e emocionalmente.

Um dos maiores problemas nesse novo jornalismo era a voz do narrador. “A maioria dos escritores de não-ficção escrevia, sem saber, dentro da tradição britânica centenária, na qual fica entendido que o narrador tem de assumir uma voz calma, cultivada e, de fato, polida” (WOLFE, 2005, p. 32). Resende (2002, p. 48) afirma que Wolfe rompe “com a narrativa jornalística tradicional, não só por idealizar um narrador em deslocamento constante, mas, também, na estrutura do próprio texto, quando interrompe a descrição da personagem para relatar, em nível estritamente informativo, fatos sobre a imprensa norte-americana, sobre o significado da escolha da Garota do Ano [...]”. Esse rompimento, no entanto, se dá com o narrador decidindo agir sobre o texto da forma que bem entender, o que o coloca claramente em contato com o leitor, mas, ainda, não de uma forma direta, porque ele não assume as escolhas a partir de um ponto de vista.

Resende (2002) afirma que literatura, então, constituiu uma nova forma de narrar um fato de um modo jornalístico mais completo. O novo método possibilitou a reflexão sobre um discurso calcado na isenção e na imparcialidade do relato, já que, de repente, percebe-se um narrador onde antes nada se percebia. O Novo Jornalismo, surgindo como a união entre o romance e as técnicas de apuração jornalística – e entre a própria primeira premissa do jornalismo, a informação, serviu “para trazer para primeiro plano essa estranha questão da reportagem” (WOLFE, 2005, p. 27).

Em *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*, Pereira Lima (1993) afirma que a estruturação da mensagem jornalística em formato de lide – que já não era suficiente nos anos de 1960 e que foi totalmente desestruturado pelos “rebeldes” do Novo Jornalismo – ficou conhecido como jornalismo informativo. O ato de informar rápido e objetivamente começou a ser criticado como incompleto. Para responder às críticas, foi desenvolvida uma prática de enriquecimento da

fórmula, que daria um pouco mais de informação para situar o leitor: a *notícia redonda*. O arredondamento da notícia se mostrou ineficaz para responder às críticas. Foi então que o jornalismo desenvolveu a modalidade de mensagem jornalística chamada de reportagem.

É a ampliação do relato simples, raso, para uma dimensão contextual. Em especial, esse patamar de maior amplitude é alcançado quando se pratica a grande reportagem, aquela que possibilita um mergulho de fôlego nos fatos e em seu contexto, oferecendo, a seu autor ou a seus autores, uma dose ponderável de liberdade para escapar aos grilhões normalmente impostos pela fórmula convencional do tratamento da notícia, como o lead. (PEREIRA LIMA, 1993, p. 24).

Pereira Lima (1993) explica que foi a partir dos anos de 1920 que a reportagem começou a se esboçar definitivamente no jornalismo, ligada a revistas semanais de informação geral e ao jornalismo interpretativo, que também dava seus primeiros passos. Foi com a Primeira Guerra Mundial que se descobriu que o jornalismo não conseguia dar conta de preencher lacunas e costurar ligações entre as informações para dar um rumo dos acontecimentos ao leitor, que não tinha material suficiente em mãos para entender o ocorrido (PEREIRA LIMA, 1993). O jornalismo interpretativo “busca não deixar a audiência desprovida de meios para compreender seu tempo, as causas e origens dos fenômenos que presencia, suas consequências no futuro” (PEREIRA LIMA, 1993, p. 25). Resende (2002) explica que a reportagem é a fórmula do jornalismo interpretativo, que busca aprofundar a notícia. “A reportagem é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (MELO, 1985, p. 75¹⁰ apud RESENDE, 2002, p. 71).

Medina (1993, p. 25) afirma que

[...] no jornalismo interpretativo, as linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o *aqui*, o *já*, o *acontecer*, a reportagem interpretativa determina um *sentido* desse aqui num circuito mais amplo, reconstitui o *já* no *antes* e no *depois*, deixa os limites do acontecer para *um estar acontecendo atemporal*, ou menos presente. (grifo do autor).

Essa busca pela atemporalidade aproxima, mais uma vez, o discurso jornalístico do literário. Indo mais longe que a própria reportagem, existe o livro-reportagem, “[...] veículo de comunicação impressa não periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalísticos periódicos” (PEREIRA LIMA, 1993, p. 29). São permanentes e atemporais. Um exemplo pode ser *A sangue frio*, de Truman Capote, que conta a história de dois homens que assassinaram uma família no interior do Kansas, Estados Unidos. Entre o crime e a publicação da história,

10 MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

primeiramente na revista *The New Yorker*, passaram-se seis anos. O conteúdo correspondia ao real, ao factual, uma ocorrência social já definida. O livro-reportagem, então, “[...] prolonga ainda mais o ciclo de existência dos acontecimentos, ao partir de temas conhecidos pelo público, muitas vezes noticiado pela imprensa cotidiana” (PEREIRA LIMA, 1993, p. 41). Permite o retorno de acontecimentos para que eles se reposicionem, transformados por nova vestimenta, apresentados com novo olhar, mais aprofundado, mais trabalhado, mais cuidadoso. Uma reportagem feita para ser lida de forma que, antes, cabia à ficção.

Pereira Lima (1993) faz uma classificação dos tipos de livros-reportagens e, entre eles, classifica o *livro-reportagem-ensaio*. Não explicaremos todos os tipos de livros-reportagem, já que não é necessário para elucidar a semelhança entre literatura e jornalismo. No entanto, o livro-reportagem-ensaio interessa-nos por se tratar do tipo de texto escolhido como mediador da análise deste trabalho. Sobre ele, Pereira Lima (1993, p. 49) refere que:

[...] tem como forma a postura do ensaio, o que vale dizer, a presença muito evidenciada do autor e de suas opiniões sobre o tema, conduzida de tal forma a convencer o leitor a compartilhar do ponto de vista do autor [...]. O uso do foco narrativo na primeira pessoa é frequente, no decorrer do livro.

Essa é uma característica também encontrada em reportagens, cujo olhar sobre o objeto é o mais pessoal possível e é isso que será analisado nas reportagens de David Foster Wallace. Por meio de embasamento teórico, vimos que jornalismo e literatura são discursos que estão mais próximos do que supomos, já que o jornalismo expande sua finalidade de informação para outras formas de se fazer, como crônicas, artigos e perfis e reportagens. A *non-fiction novel*, romance de não ficção, é um exemplo das aproximações desses discursos, e por isso, que não se limita ao que já foi feito, descartamos a ideia de gêneros, que, por mais expansíveis que sejam, impõem limites a essas formas de fazer tão peculiares. Uma dessas formas revolucionou o jornalismo no início da década de 1960, quando trouxe técnicas literárias e jornalísticas para fazer um novo estilo de texto que transgredia os limites entre jornalismo e ficção: o Novo Jornalismo. Foi a partir desse momento que a própria reportagem ganhou mais espaço para ser discutida e realizada nas redações. São formas de jornalismo que entregam ao leitor mais do que a simples informação. Permitem uma contextualização que é necessária na hora de entender a contemporaneidade.

Estabelecer uma relação mais direta com o leitor nos parece uma das maneiras com a qual o jornalismo pode adquirir cada vez mais significados. O ensaio nos parece uma forma compatível com um fazer jornalístico que, antes de tudo, pressuponha a honestidade com o

leitor. É importante, então, entender algumas características que tornam esse texto tão peculiar para o jornalismo.

4 A ESCRITA DO EU

Prova, experiência, tentativa. Estudo literário sobre determinado assunto. Essas são algumas das definições encontradas no dicionário Aurélio de língua portuguesa (FERREIRA, 1988) para a palavra ensaio. Reis (2013, p. 1.363), pesquisadora e docente da Universidade Federal Fluminense, diz que “a palavra ‘ensaio’, em sua origem, remete a uma meditação ou pensamento escrito em estilo literário. É a literatura de ideias e, em geral, carrega a marca pessoal de seu autor”. Em *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*, Larrosa (2004, p. 32) afirma que:

[...] o ensaio é o escrito precipitado de uma atitude existencial que, obviamente, mostra enormes variações históricas, contextuais e, portanto, subjetivas. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é uma determinada operação no pensamento, na escrita e na vida, que se realiza de diferentes modos em diferentes épocas, em diferentes contextos e por diferentes pessoas. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose.

O primeiro a usar o termo para se referir aos seus escritos foi Montaigne, que, em 1580, lançou o *Essais*, clássico que reunia textos que passavam por assuntos filosóficos, como a moral, o medo, a crueldade, até assuntos domésticos, como o casamento e a educação das crianças. Todos foram escritos a partir de uma reflexão e um ponto de vista do autor que, nascido em família rica e tendo recebido educação erudita, decidiu, aos 38 anos, se afastar da vida pública para escrever e refletir sobre si mesmo.

A pesquisadora Telma de Souza Birchall, em seu livro *O eu nos ensaios de Montaigne*, faz um análise do escritor a partir da questão do sujeito na filosofia contemporânea, “[...] que inevitavelmente se coloca a partir dos problemas suscitados por nosso tempo e de forma indispensável de nossa assim dita pós-modernidade” (BIRCHALL, 2007, p. 15). É um sujeito que segue a ordem pós-Descartes: se a prioridade era concedida às coisas antes da razão, na filosofia moderna o sujeito passa a ser o fundamento do conhecimento e não apenas seu lugar; e ser o fundamento do conhecimento implica na razão, na consciência que o homem tem de si mesmo como homem (BIRCHALL, 2007). Então, o sujeito se transforma em sujeito diante de um objeto – um conhece, outro se faz ser conhecido. Desde Montaigne, e desde o início desse estilo de texto, existia um narrador que estava ali, presente, colocando-se diante de questões e construindo um texto com base em suas próprias ideias, “[...] um sujeito que, na modernidade, oscila entre sua precariedade e sua arrogância, o reconhecimento de sua insubstancialidade e

sua vontade de fazer-se a si mesmo e de fazer o mundo” (LARROSA, 2004, p. 36). E ao tentar fazer-se e fazer o mundo, propõe uma conversa por meio de um texto em que as possibilidades vão sendo construídas aos poucos – assim como somos construídos aos poucos, por meio da vivência, da empatia, de nosso modo de olhar o mundo e se relacionar com todas as coisas – e que encontra eco e reconhecimento do outro lado.

Quando pensamos o ensaio como um ponto de partida para um diálogo entre autor e leitor, devemos ter em mente que estamos lidando com pontos-de-vista, opiniões, interpretações etc. que cada ensaísta constrói no momento da escrita. Existe um diálogo amplamente aberto entre o ensaísta e o leitor, onde as observações de cada um são “negociadas” no ato da leitura. A opinião que é construída no momento exato da escrita do ensaio não é fixa, podendo o autor – bem como o leitor – reformular completamente sua opinião *a posteriori*. Eis o objeto principal do ensaio. Revelar uma posição de um “eu”, e essa posição, inclusive, pode ser repensada, reconstruída, remoldada, de acordo com suas experiências e diálogos intersubjetivos. (SANTOS; COSTA, 2009).

Mais que o objeto em si, o que importa, aqui, é o próprio ato de falar sobre ele. Ao escrever, o sujeito está agindo. Segundo Adorno (2003, p. 16), em *O ensaio como forma*, tal texto não é ciência nem arte, embora não admita “[...] que seu âmbito de competência lhe seja prescrito”. O autor ainda compara o texto a uma criança que se anima sem pudor algum com o que os outros já fizeram, “[...] em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa” (ADORNO, 2003, p. 16). Para ele, essa falta de caráter e metodologia científica do ensaio contribuiu para alçar o texto à condição de marginal no mundo acadêmico, onde “[...] elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado” (ADORNO, 2003, p. 15).

No ensaio não há a preocupação em descobrir uma verdade “pura”, que parta de bases subjetivas, mas sim, entender que aquele que escreve, escreve dentro de suas experiências próprias, ou seja, seriam as verdades experienciais do sujeito. E essas experiências já vividas e as por vir podem reformular suas convicções. Quando falamos em experiências, devemos entender não somente as vivenciadas *in loco*, mas tudo aquilo que o sujeito absorve como tal. As experiências advêm exatamente por entendermos que um sujeito negocia sentidos em sociedade, e, dessa sociedade, implica entendermos suas questões culturais, políticas, históricas dentre outras. (SANTOS; COSTA, 2009).

Ou seja, o ensaio funciona como um texto livre em que o escritor tem a possibilidade de explorar seus pontos de vista e ser, ele próprio, convencido do contrário da ideia inicial, numa construção livre do pensamento em que o *modus operandi* do ensaísta é exatamente “[...] a falta de sistematicidade e de exaustividade, sendo precisamente essa a condição que permite destrinçar o ensaísta de um especialista” (MATIAS, 2007, p. 581). O ensaísta, nesse cenário, não é alguém que sabe das coisas por meio dos livros e das teorias, mas, subjetivamente, sabe por que já as vivenciou de alguma forma. Larrosa (2004) afirma que o

fato de o ensaísta ter que arcar com a responsabilidade pelo que é dito, já que não se apoia em nenhuma autoridade exterior, é o que torna esse texto tão verdadeiro.

O ensaio tem algo da expressão de uma subjetividade, da biografia de uma subjetividade. Mas desde que essa subjetividade expresse um mundo, o seu mundo. E, também, desde que essa subjetividade se ponha à prova, se ensaie, se invente e se transforme. Por isso, o ensaísta não só põe em questão o que somos, o que sabemos, o que pensamos, o que dizemos, o modo como olhamos, como sentimos, como julgamos, mas, acima de tudo, põe em jogo a si mesmo nesse questionamento. (LARROSA, 2004, p. 37).

Para o autor, o ensaio, então, deixa de ser a expressão do sujeito e passa a ser a sua exposição, onde a subjetividade “[...] ensaia a si mesma em relação à sua própria exterioridade, àquilo que lhe é estranha” (LARROSA, 2004, p. 37). E há muito com o que lidar ao encarar a tarefa de discorrer sobre a percepção de um lugar estranho, a percepção de não fazer, exatamente, parte do assunto, falar do lado de fora, do lugar onde se vê as coisas. Para Larrosa (2004), o ensaio, essa escrita que estabelece relação com o presente, acontece exatamente na vinculação que é, ao mesmo tempo, uma distância ou, melhor, que se produz por meio da distância: o sujeito de fora está habilitado a iniciar uma conversa, o estranho que chega tenta entender o que está acontecendo. Era isso que os precursores do Novo Jornalismo faziam quando, como conta Wolfe (2005), não sentiam ser possível outra opção que não a de conviver e acompanhar o objeto de suas reportagens por dias: buscavam se posicionar diante de sua fonte e olhar para elas, literalmente.

O ensaio é um discurso que caminha entre os discursos. “Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são, por princípio, superinterpretações” (ADORNO, 2003, p. 16). De certa forma, é como acompanhar alguém em um diálogo interno que, entre devaneios, experiências e memórias, se convence sobre algo – o narrador, tão presente, nos dá a impressão de que, antes de um diálogo com o outro, o ensaio é um diálogo consigo mesmo. Entretanto, como lembra Larrosa (2004), mesmo sendo visto como um elemento subjetivo, o texto não é “revelador absoluto de um sujeito” (LARROSA, 2004, p. 38). Afinal, esse sujeito está à mercê da subjetividade que cada dia vivencia e reavalia seus conceitos abrindo a possibilidade de que sua própria opinião mude e se transforme; e, ao transformar-se, seja ele mesmo outro sujeito que não o de algum tempo atrás. Para Adorno (2003, p 35-36),

Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, que o prova e o submete à reflexão, quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em

palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.

O autor explica que esse é um procedimento que causa certo mal-estar já que, assim, um escritor explorando o tema de todas as formas que queira e organizando e reorganizando as ideias durante a própria escrita passa a sensação de um texto que pode “[...] prosseguir a bel prazer indefinidamente” (ADORNO, 2003, p. 36). Para ele, essa sensação tem sentido ao mesmo tempo em que não tem. Tem porque o ensaio não é um texto que apresenta uma conclusão elaborada e fechada sobre o objeto a que se propõe, e o que não se conclui pode seguir para sempre. Mas deixa de ter sentido porque, apesar disso, “[...] o que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe” (ADORNO, 2003, p. 36). Ou seja, é um diálogo que de certa forma consegue ser pragmático, pois começa onde quer e termina onde sente que deve. Não segue indefinidamente porque, conforme lembra Adorno (2003), o sujeito costuma saber a hora de parar, afinal, não está criando nada, mas partindo de algo que já foi criado. É um texto aberto, mas nem por isso vago, pois depende do quanto o objeto pode ser explorado, já que “[...] jamais se apresenta como tal (criação), nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à criação” (ADORNO, 2003, p. 36).

Essa definição, aparentemente indefinida, sem fronteiras exatas que delimitem o texto, transforma o ensaio em algo “[...] concomitantemente miserável e afortunado” (GLAUDES; LOUETTE, 1999¹¹ apud MATIAS, 2007, p. 575-576):

[...] miserável porque é um conceito que tem servido como “etiqueta”, “rótulo” a uma vasta panóplia textual que, em muitos dos casos, não engloba de facto ensaios; afortunado, precisamente, pela ausência dessa precisão na designação e utilização do conceito e no seu referente, congeminência que lhe tem permitido uma efectiva sobrevivência e expansão.

Para Matias (2007), pesquisador da Universidade de Aveiro, é possível discernir linhas que delimitam o texto, embora isso não aconteça de maneira draconiana. Esses limites funcionariam mais como um deslumbre no que se refere à estrutura textual. Para o autor, o ensaio está inserido dentro do gênero textual argumentativo, que “pauta as suas classes de textos por uma tonalidade apelativa e simultaneamente persuasiva, ambicionando uma reacção por parte do receptor, auditório esse designado pelo próprio texto” (ARENAS CRUZ, 1997¹² apud MATIAS, 2007, p. 578). Ele se apropria da teoria de Arenas Cruz (1997) ao afirmar que, com relação ao texto argumentativo,

11 GLAUDES, Pierre; LOUETTE, Jean-François. *L’essai*. Paris: Hachette Supérieur, 1999.

12 ARENAS CRUZ, Maria Elena. *Hacia una teoría general del ensayo*. Construcción del texto ensayístico. Cuenca: Univ. de Castilla, La Mancha, 1997.

[...] a autora dá atenção à situação enunciativa, onde se afirma que a enunciação do autor é de cariz monológico, havendo uma gradação da personalização da matéria, facto traduzível numa situação dialogal com o receptor, devido a uma atitude de comentário ou de experiência por parte do emissor. (MATIAS, 2007, p. 577).

Ou seja, supõe o contato entre o emissor e o receptor. Porém, não é somente sobre a questão enunciativa que o autor discorre, mas também traz aspectos práticos acerca da construção textual. Inserido nas regras que supõem o gênero argumentativo – suas superestruturas argumentativas, que, segundo Matias (2007), são esquemas que definem a ordem global do texto –, ele defende que, dentro da plasticidade do ensaio, devido à “sua falta de exaustividade e ao fragmentarismo, vislumbram-se quatro partes sintácticas semânticas: exórdio, narração/exposição, argumentação e epílogo” (ARENAS CRUZ, 1997 apud MATIAS, 2007, p. 578). Percebe-se que, mesmo sendo um texto característico pela fragmentação, é possível encontrar certa ordem.

É esse o espaço onde o ensaísta ocupa seu papel de interpretar e não simplesmente registrar e classificar. “[...] quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar” (ADORNO, 2003, p. 17). Essas normas são entendidas tanto pelo escritor quanto pelo leitor, mas não servem como regra e sim como forma de guiar a produção e o consumo de tais textos. Isso não significa que o ensaio deixa, de repente, de ser flexível e plástico, mas apenas que cabe ao escritor dar forma conforme seu poder argumentativo e cognitivo. O fato de o texto permitir essas estruturas “não inviabiliza, que o ensaio tenha a sua liberdade eivada pelo fragmentarismo formal e conceptual que lhe é intrínseco” (MATIAS, 2007, p. 579). Segundo Adorno (2003, p. 35), “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas e não ao aplinar a realidade fraturada”. O cerne ensaístico é, conforme Matias (2007), lidar com essa fragmentação e apresentar a evolução de sucessivos erros que apresentam um movimento que se pretende de zigue-zague, buscando o caminho, até, por fim, encontrá-lo, tateando em busca de uma verdade que não se propõe absoluta, abraçando a descontinuidade que transforma o ensaio em um assunto permanentemente suspenso (ADORNO, 2003).

Assim, para nós, o ensaio apresenta as seguintes características gerais: a presença clara do eu, pois é um texto que parte da experiência do sujeito, de suas crenças e visões de mundo; o diálogo, que é traçado entre emissor e receptor e, em outras vezes, um diálogo que se supõe interno e que busca esmiuçar o objeto possibilitando, inclusive, uma transformação. Essa,

também uma característica possível de identificar por meio do texto: a transformação tanto em quem fala, quanto em quem lê, através do pensamento que vai se desenvolvendo enquanto está sendo exercido. Também percebemos o ensaio como um texto feito a partir de um olhar externo, que pressupõe um estranhamento sobre o objeto. Talvez por isso, o estranhamento aliado às experiências do sujeito, percebemos o ensaio como um texto suscetível a juízos de valor que podem ou não vir a ser desconstruídos. Sobre o texto, encontramos categorias que podem fornecer limites ao texto, embora não se façam imprescindíveis. Essas características vão ser utilizadas em nossa análise dos textos de David Foster Wallace.

5 FICANDO PERTO DO FATO DE QUE TUDO É SUPOSTAMENTE DIVERTIDO

A não ficção sempre esteve presente na carreira de David Foster Wallace e, segundo Max (2012), muitas vezes aparecia como uma fuga para os momentos de bloqueio na produção dos textos ficcionais, tirando o escritor da imersão que a literatura exigia, o que lhe causava angústia. Ambos os ensaios escolhidos para análise neste trabalho – *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo* e *Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer* – foram escritos em momentos em que a literatura causava certo estresse para o autor. Esses textos, publicados na *Harper's Magazine*, apresentaram ao público uma nova face do escritor, que já era aclamado por seu trabalho e, segundo Pires (2015), ajudara, inclusive, a criar em torno dele o *status* de “cult” de que desfrutou ainda em vida. Em uma crítica publicada no jornal *Folha de São Paulo* sobre o lançamento da coletânea que reuniu as reportagens de DFW, Nelson de Oliveira, doutor em letras pela Universidade de São Paulo (USP), afirma que “Wallace era maníaco por detalhes objetivos e subjetivos. Sua obsessão pelas particularidades do comportamento humano não rendeu apenas boa ficção. Rendeu também impagáveis reportagens sobre temas excêntricos” (OLIVEIRA, 2012). Galera (2012) afirma, ainda, que é errado ver a não ficção de DFW como menos relevante que a sua ficção.

A escolha desses textos se deu, além de sua qualidade, por serem dois dos mais famosos e, também, os que mais tenho afinidade, já que foram os primeiros contatos que tive com a obra geral do autor – antes ainda de conhecer sua ficção. O ativismo desses ensaios em mostrar uma sociedade viciada no prazer pelo prazer, no entretenimento pelo entretenimento, imersa em um narcisismo doentio, dialoga com a mensagem trazida em seus textos de ficção. “No conjunto, sua não ficção elabora com humor, sofisticação intelectual e uma atenção descomunal ao detalhe os mesmos temas centrais de sua ficção” (GALERA, 2012, p. 10). Entendemos que esses ensaios, com método de narrativa que caracteriza DFW, são uma extensão do que ele queria dizer quando dizia ficção.

Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo (de agora em diante referenciado somente como *Ficando Longe...*) foi publicado em 1993. DFW acabava de se mudar de volta para o Meio Oeste americano e, ao saber disso, o editor da *Harper's*, fã do autor, ofereceu a pauta em questão, que era cobrir a feira estadual de Illinois. Uma feira tradicional que existe desde 1853, o mais tradicional dos eventos do estado, que movimentava a economia e reúne centenas de milhares de pessoas que compram objetos, vão aos parques, aos shows, comem, assistem às atrações – como lutas infantis. Inegavelmente, apenas a feira já é

um acontecimento para ocupar páginas de jornais diários, reportagens do cotidiano que, mesmo importantes, não são feitas para prevalecer como a feira prevalece, ano após ano.

Então, a *Harper's* decidiu chamar DFW para escrever sobre a feira – não é raro que escritores de ficção sejam convocados como repórteres para grandes reportagens, principalmente em revistas. Ambos são discursos que se misturam no modo de fazer e no modo de consumo, ainda mais depois da eclosão do Novo Jornalismo, que expandiu as fronteiras até então atribuídas ao jornalismo. No entanto, a graça nesse ensaio, e em tantos outros dele, é que, como lembra Galera (2012), fica claro a persona do escritor que brinca de jornalista. Inclusive, em uma entrevista¹³ realizada em 1993 no programa de televisão *The Charlie Rose Show*, DFW diz que se tem algo engraçado em seus ensaios é exatamente o fato de um “não jornalista” ser enviado para falar dessas coisas que, comumente, cabem aos jornalistas, porque ele não era jornalista, era apenas um escritor de ficção.

Essa era a sua primeira vez na empreitada do jornalismo e DFW procurou alguém para acompanhá-lo. Por fim, acabou levando a filha de uma amiga, que mais tarde viria a ser sua namorada, mas que, na época, ele mal conhecia. Eis a Acompanhante Nativa, personagem que acompanha a narrativa e serve como ponto de apoio para um jornalista claramente perdido ao tentar entender o que, de fato, estava acontecendo naquela feira. No ensaio, no entanto, ela aparece mais como uma mistura de pessoas que passaram por sua vida (MAX, 2012). No prefácio de *Ficando longe...*, Galera (2012) afirma que esse foi o primeiro ensaio no qual Wallace mostrou o que era capaz de fazer com uma pauta tão vaga quanto cobrir uma feira estadual.

Wallace retrata a si mesmo como um intruso desorientado e fora de lugar, a quem só resta sublinhar repetidas vezes sua falta de jeito, catalogar com sarcasmo e perplexidade o que transcorre a sua volta e bolar teorias intelectuais para explicar o que se passa. Seu contraponto é a Acompanhante Nativa, uma amiga que se mistura ao clima de celebração da feira agrícola, flertando com caubóis e comendo porcarias sem culpa, ou seja, ressaltando, por contraste, o distanciamento do narrador. (GALERA, 2012 p. 15).

A cobertura de *Ficando longe...* começa no dia 5 de agosto de 1993, o Dia da Imprensa, onde jornalistas eram recebidos e apresentados à agenda do evento que aconteceria uma semana mais tarde. O texto é estruturado como um diário e começa com uma descrição do sentimento de atravessar de carro a região plana de Illinois, chamando o ar de “lã molhada” (WALLACE, 2012a, p. 23) e indagando o porquê de editores o terem escolhido para a empreitada em questão: talvez porque ele tenha crescido perto de Springfield, onde

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hm94gUBCih8>>. Acesso em: 15 out. 2015.

acontecia a feira. Agora, o motivo de interesse de uma revista do porte da *Harper's* em cobrir uma feira estadual, ele seguia considerando um mistério. Uma possibilidade era que,

[...] de vez em quando os editores dessas revistas dão um tapa na testa, lembram que cerca de 90% dos Estados Unidos ficam entre as Costas e resolvem mobilizar alguém com chapéu de explorador para fazer uma cobertura antropológica de qualquer coisa rural e interiorana. (WALLACE, 2012a, p. 21).

Desde o começo, DFW se apresenta como o condutor daquela jornada, o homem com rosto e com passado que está olhando para tudo aquilo, dando ao leitor sua visão, seu recorte, já que qualquer abordagem, não importando o assunto, nunca vai passar de uma interpretação e um recorte (PENA, 2006). Um narrador que segue a ideia do Novo Jornalismo norte-americano, para quem “[...] os repórteres devem seguir o caminho inverso (da imprensa objetiva) e serem mais subjetivos. Não precisam ter a personalidade apagada” (PENA, 2006, p. 14). DFW fez um recorte da feira, conduzindo as escolhas por meio do que fazia mais sentido para ele. Escrito em forma de diário, o ensaio traz acontecimentos de todos os dias, em diferentes horários, em diferentes espaços do complexo de evento. Tais recortes, juntos, fazem parte de um conjunto maior, de uma ideia mais clara, eles constroem uma reportagem com muitos detalhes – como quantas vezes a Acompanhante Nativa foi girada de cabeça para baixo no brinquedo do parque: “‘Isso foi do caralho. Cê viu isso? O fiadaputa fez a cabine girar *dezesesseis vezes*, cê viu?’ [...] ‘O fiadaputa fez a cabine girar *dezoito vezes*’” (WALLACE, 2012a, p. 46-47). Ou, por exemplo, quantas canetas o governador tinha no bolso: “[...] o Governador Edgar tem três canetas de cores diferentes no bolso da camisa de malha. O que encerra a questão: sempre se pode confiar num homem com múltiplas canetas” (WALLACE, 2012a, p. 33). E, ainda, detalhes bem específicos e subjetivos, como o fato de o “[...] rosto dos cavalos serem compridos e, por algum motivo lembram caixões” (WALLACE, 2012a, p. 35).

Aliados a esses detalhes, que dão riqueza e movimento ao texto, estão informações técnicas sobre o pátio da feira, número de pessoas, consumo no local, entre outras. Também escreve sobre o próprio acontecimento *para ele*, a experiência proveniente da própria cobertura:

Avançando a 5km/h no Tour de Imprensa numa espécie de barcaça provida de rodas e atravessada ao comprido por um banco tão ridiculamente alto que os pés de todo mundo ficam balançando. [...] Trabalhadores engatinham no topo de armações estruturais. Acenamos para eles; eles acenam de volta; é absurdo: estamos a apenas 5km/h. (WALLACE, 2012a, p. 26).

Os momentos mais sensacionais dos ensaios são, inclusive, proporcionados por esse trabalho de campo. “Pelo visto, os editores se divertiam enviando Wallace aos eventos mais

bizarros, apenas para ver o que aconteceria” (OLIVEIRA, 2012). Um trabalho de observação aliado a um trabalho de apuração que foge do lide e do narrador imparcial para se tornar permanente, se manter atual, atemporal, não cair no esquecimento, influenciar o “[...] imaginário coletivo e individual em diferentes contextos históricos” (PENA, 2006, p. 15).

Max (2012) conta que DFW gostou de produzir essa primeira reportagem e escreveu um texto que foi muitas vezes maior que o limite possível para a revista. O trabalho de edição e checagem dos fatos foi feito de perto pelo escritor. Além disso, a possibilidade de escrever esse ensaio se relacionava diretamente com a preocupação que DFW vinha demonstrando mais claramente durante a escrita de *Infinite Jest* e que permeou sua obra: a busca – e uma crítica – ao entretenimento puro e simples. Essa ideia de vício no prazer percebida nos norte-americanos também foi o fio condutor do outro ensaio trazido para esta pesquisa.

Em *Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer* (de agora em diante *Uma coisa supostamente divertida...*), DFW foi chamado novamente pela *Harper's* para zarpar em um cruzeiro pelo Caribe:

Sendo mais específico: de 11 a 18 e março de 1995, de livre e espontânea vontade e sendo pago para tanto, participei de um cruzeiro de sete noites pelo Caribe (7NC) a bordo da e.m. Zenith, um navio de 46.255 toneladas pertencente à Celebrity Cruises Inc., uma entre as mais de vinte linhas de cruzeiro que operam atualmente a partir do sul da Flórida. (WALLACE, 2012a, p. 107).

Mais uma vez, ele se juntava à horda de pessoas que se acumulavam em um mesmo lugar em busca de prazer. A reportagem coincidiu com a revisão de *Infinite Jest*, que a essa altura já estava pronto (Max, 2012). Talvez por isso, nesse ensaio, conseguimos ver com muito mais frequência as características notas de rodapé que marcam seu trabalho – o livro é tomado por notas que ocupam páginas inteiras. Em *Uma coisa supostamente divertida...*, DFW utiliza esse artifício para anexar informações de apuração, como, por exemplo, na nota que ocupa quase uma página e cita todas as linhas que operavam a partir do Sul da Flórida. Ainda nessa nota, ele conta o que exatamente é um meganavio de cruzeiro 7NC: “[...] um tipo ou gênero próprio de navio, como um destróier. O ramo descende das viagens transatlânticas aristocráticas onde a opulência se combinava à intenção de chegar a algum lugar” (WALLACE, 2012a, p. 108).

Em *Every Love Story is a Ghost Story*, Max (2012) conta que, sem saber exatamente como agir, ele ligou para o editor, já no navio, perguntando o que a revista estava procurando. A resposta foi um vago “seja você mesmo, aproveite, você vai encontrar a história” (MAX, 2012, p. 202). No ensaio, DFW conta que o editor disse querer “apenas uma espécie de amplo

cartão-postal da minha experiência – que devo ir, explorar o Caribe em grande estilo, voltar e contar o que vi” (WALLACE, 2012a, p. 104).

Assim, mais uma vez, Wallace era o personagem de uma história que encontrava tantos outros personagens, gastando três mil dólares da revista para estar lá. Outro ensaio com informações que permitem ao leitor situar o escritor naquele ambiente, como quando conta: “Particpei (muito rapidamente) de um trezinho em ritmo de conga” (WALLACE, 2012a, p. 103). Ou, ainda, quando recomenda que qualquer postulante a uma viagem em um cruzeiro de luxo siga a orientação e leve um *smoking* para evitar quebras de etiqueta como “[...] imaginar que as pessoas se divertiriam com a camiseta com estampa de *smoking* que usei porque não tinha levado a sério a recomendação da brochura da Celebrity sobre levar um *smoking* de verdade para o cruzeiro” (WALLACE, 2012a, p. 202). E, quando conta que viu “intensidades de azul que ultrapassam o azul muito, muito claro [...] enquanto era objeto de mais de 1500 sorrisos profissionais” (WALLACE, 2012a, p. 105).

Uma coisa supostamente divertida... começa com um escritor admitindo e temendo a incapacidade de organizar tudo o que foi visto/sentido durante a semana em que esteve a bordo do *Nadir* (apelido que a embarcação recebeu nas páginas do ensaio). Ele opta por organizar suas ideias a partir de um suicídio que acontecera semanas antes em outro navio como aquele em que esteve – um adolescente se atirou do convés superior e a imprensa noticiou como um caso de amor que não deu certo. “Creio que em parte, foi outra coisa, algo que uma história noticiosa nunca poderia abordar” (WALLACE, 2012a, p. 109). Depois de mostrar sua confusão e de afirmar que existem motivações que são inexplicáveis, mesmo para o jornalismo, Wallace fala sobre tristeza e sobre como existe algo extremamente triste em um cruzeiro comercial.

Como a maioria das coisas insuportavelmente tristes, parece incrivelmente esquivo e complexo em suas causas e simples em seu efeito: a bordo do *Nadir* – especialmente à noite, quando cessam as diversões organizadas, as gentilezas e o barulho animado do navio – eu senti desespero. Desespero é uma palavra que foi desgastada até se tornar banal, mas é uma palavra séria e estou usando-a com seriedade. (WALLACE, 2012a, p. 110).

De certa forma, desespero é o que passamos a sentir ao ler as linhas que se seguem, mesmo nos momentos mais banais, nos detalhes mais aleatórios, como a brochura de publicidade do navio, que não descreve, mas, segundo Wallace (2012a), evoca uma experiência, ao utilizar a segunda pessoa no discurso. Ele traduz situações do cotidiano, do mundo ordinário, o objeto do novo jornalismo, e é possível entender o que ele está querendo dizer a partir do recorte que faz. DFW produziu uma “meditação de 24 páginas de revista

sobre o erro americano de acreditar que o prazer pode fazer qualquer outra coisa que não alimentar a necessidade de mais prazer” (MAX, 2012, p. 204). Assim como na feira, aqui também temos o narrador que não pertence ao lugar de onde fala, que tenta entender qual a necessidade de nossa busca incessante por estar permanentemente feliz – e meio que não ter outra escolha que não essa.

Consideramos o objeto pertinente para pensar o ensaio como mais uma das possibilidades jornalísticas e o motivo pelo qual funciona ao mostrar o autor e suas motivações. As reportagens conseguem evidenciar o que de mais incômodo e deprimente DFW via das situações, além de terem exigido um trabalho de campo de apuração oriundas do fazer jornalístico.

6 SOBRE O OLHAR

A motivação para este trabalho ocorreu a partir da percepção de que, muitas vezes, o discurso jornalístico agarra-se à sua objetividade para impor distância entre outros discursos tidos como subjetivos. Nesse sentido, pensamos que essa imposição acaba criando barreiras para o próprio jornalismo, que fica atrelado a regras que acabam delimitando sua capacidade de expansão e atuação (Resende, 2002). O jornalismo, do qual se espera responsabilidade social, vai muito além daquele que só lida com o factual. Se existe um acordo silencioso de verdade e comprometimento entre jornalista e leitor, esse acordo tem de se estender ao modo como essa verdade é contada.

Até aqui, um dos pontos que mais nos trouxeram identificação foi a abdicação do conceito de gênero jornalístico, por entender tal definição como um enquadramento limitante do discurso jornalístico frente ao literário. Dessa forma, o mais adequado nos pareceu seguir a análise do objeto respeitando a evolução deste trabalho, sem fazer uso de uma metodologia que pudesse sistematizar os textos de David Foster Wallace além do objetivado aqui.

Então, para entender as possibilidades que o texto em forma de ensaio pode assumir dentro do jornalismo, realizamos uma revisão bibliográfica da teoria trazida a essas páginas. Como nosso objetivo é explorar o ensaio, identificamos características que consideramos relevantes para pensar a convergência da reportagem e do ensaio. Ambos os textos de certa forma pressupõem liberdade durante a sua criação. É preciso tempo e espaço para conseguir criar um *sentido* para os acontecimentos (PEREIRA LIMA, 1993). Ainda mais se o sentido em questão busca seguir o caminho literário proposto pelo Novo Jornalismo. Quanto ao ensaio, tal liberdade também é identificada no próprio ato de escrita, que parte da subjetividade de quem o cria. Essas características também nos parecem servir como justificativas para o método de análise escolhido.

Pensando no ensaio como esse texto que, mesmo ao ser enquadrado em normas textuais, segue livre para delinear um caminho próprio (ARENAS CRUZ, 1997 apud MATIAS, 2007), buscamos características apontadas por autores como Adorno (2003), Larrosa (2004), Matias (2007) e Santos e Costa (2009) para embasar a análise deste trabalho. Essa pareceu, até aqui, a maneira que mais faria sentido na hora de ler David Foster Wallace em sua persona jornalística, que explorou potencialidades adormecidas dentro do jornalismo.

Dessa forma, nos parece ser possível buscar essas características em nosso objeto de pesquisa, cujos textos foram escolhidos pela sua qualidade literária aliada ao método de apuração da reportagem e pelo quão caro ele nos é.

A análise será dividida em categorias, elas mesmas tão subjetivas quanto o ensaio e justificadas, também, por meio da teoria – já que a própria escolha dessas categorias poderia se justificar, afinal, toda construção parte de uma escolha que poderia ser outra e direciona a busca por respostas. Essas categorias, como já dito, serão retiradas do quarto capítulo, onde o ensaio encontrou espaço. E será por meio dos seguintes pontos que, se não definem, explicam e descrevem as características do ensaio, pelo qual o jornalismo será trazido à luz.

- O eu da questão: uma das características mais determinantes do ensaio está no fato de ser um texto de autor, que parte de uma experiência pessoal, de um ponto de vista, um posicionamento claro.
- Diálogo: apesar de ser escrito estritamente por meio de um ponto de vista, de uma experiência e ideia, de ter o lugar do eu demarcado e resolvido, o ensaio supõe o outro, já que propõe uma reflexão acerca de determinado tema.
- Juízo de valor: na análise, esse foi um dos pontos que mais demorou a nos saltar aos olhos – talvez pelo caráter negativo que traz. No entanto, como se trata de um texto que abraça a subjetividade do indivíduo, entendemos como uma característica a ser abordada.
- Estranhamento: o ensaio é o lugar de quem fala externamente, de quem olha com estranhamento para determinado objeto e tenta entendê-lo. Do ensaísta, supõe-se o deslocamento.
- Transformação: o ensaio se permite. A ideia inicial não precisa ser a ideia final e o ensaio é a postura do ensaísta diante do objeto que escolheu. É o caminho percorrido diante de algo.
- Estrutura textual: apesar de não requerer estrutura textual específica, o ensaio, quando visto como parte de um discurso argumentativo, aceita a divisão em prólogo, narração, argumentação e epílogo.

Na análise, essas características estarão identificadas, embora tenhamos optado por manter o texto sem subdivisões. Entendemos que uma está intimamente ligada à outra e que divisões demarcadas, apesar de deixarem o texto mais leve, não seriam de todo positivas. No entanto, é por meio desses tópicos que será possível fazer uma relação com o jornalismo e entender as diferenças e, principalmente, as convergências do ensaio com as reportagens *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo e Uma coisa supostamente divertida que eu nunca mais vou fazer*.

7 PARA NÃO FICAR MAIS LONGE: O OBJETO SOB A LUZ DO ENSAIO

Os textos escolhidos para análise neste trabalho são textos cujos objetos não possuem a urgência do jornalismo diário. Uma feira estadual é um evento que certamente ocupa lugar na mídia pela importância econômica e social que representa, e sua cobertura, nesse caso, ocorre mais em decorrência dessa relevância do que pelo fato de o evento trazer alguma novidade. Se estivéssemos em tempos de pré-eclosão do Novo Jornalismo, a cobertura desses eventos ficaria a cargo de repórteres responsáveis pelas reportagens especiais, que Wolfe (2005, p. 13-14) explicou como sendo a “expressão jornalística para uma matéria que escapava à categoria da notícia pura e simples. Abrangia tudo, desde pequenos fatos ‘divertidos’ [...] até histórias de interesse humano”. Ou seja, se DFW estivesse escrevendo para algum jornal diário, esses textos teriam lugar junto às reportagens especiais, que “davam ao sujeito certo espaço para escrever” (WOLFE, 2005, p. 14). E foi isso que a revista *Harper's* fez ao propor essas pautas para DFW: deu-lhe suficiente espaço para que discorresse e explorasse quase livremente – aqui, o quase é uma ressalva ao fato de que, apesar de ser um ensaio escrito por um escritor de ficção, sob uma perspectiva pessoal (como não poderia deixar de ser, pois falamos de ensaio), os textos passaram pelo processo de edição e revisão de um editor da revista – sobre o que observou em suas saídas de campo. Uma afirmação pode ser feita com certeza sobre essa forma de fazer jornalismo: o escritor definitivamente sujou as botas de lama e também conseguiu um queimado de sol caribenho – para produzir esse material.

Em *A arte de tecer o presente*, Medina (2003, p. 48) discorre sobre a dificuldade recorrente de narrar, já que esse exercício “[...] carrega consigo dificuldades racionais (o aprendizado dos esquemas narrativos), intuitivas (o enriquecimento contínuo da sensibilidade, uma espécie de radar profundo para sentir o mundo) e operacionais (a ação do escrever-se e a dialogia numa escrita coletiva)”. Apesar de o ato narrativo fazer parte da trajetória humana, ainda é possível encontrar resistência e insatisfações sobre ele, como se, para comunicar, não atingisse todo o seu potencial. Para Medina (2003, p. 49), “[...] paradigmas abalados, conflitos culturais e desumanização de cosmovisões sacodem as certezas técnicas e tecnológicas da comunicação social assim como dos demais atos de relação entre os homens”. Nesse cenário, existe um sujeito que também vê suas próprias convicções abaladas ao mesmo tempo em que precisa superar isso quase que imediatamente para trazer à tona um discurso que seja comprometido e real e, como muito repetido nas redações e escolas de jornalismo, um discurso que seja imparcial.

Esta análise também leva em conta o lugar que DFW ocupava: o de um escritor cultuado com um texto literário que, a essa altura, já estava completamente comprometido com a verdade de um texto que diz o que quer dizer (MAX, 2012). O espaço ocupado por DFW pode não ter relação direta com o texto e a habilidade do autor de se colocar tão presente em cada experiência e trazer relatos de forma tão arrebatadora, mas, mesmo assim, serve para pensar que eles só foram possíveis – ocupar as páginas da *Harper's* – porque eram o que os editores queriam. Ao chamar DFW para cobrir aquelas pautas, esperava-se que o escritor deixasse transbordar de si tudo o que via e sentia, com todos os detalhes e significados. O conflito de David Foster Wallace fazia parte do pacote: ele não estava em uma redação se autocensurando e tendo que lidar com técnicas há muito aprendidas e não contestadas há tempo. Ele não tinha a obrigação de ser imparcial, de ser um narrador neutro. Muito pelo contrário, tinha somente de ser ele mesmo e fazer o que melhor sabia fazer: escrever. Muitos de nós, jornalistas, somos sujeitos a uma atmosfera em que não sobra espaço ou tempo para nem ao menos contestar a ideia incontestável da imparcialidade e acabamos revestindo de imparcialidade um discurso recheado de escolhas que partem dos critérios subjetivos de cada um. Como diz Medina, “a razão treinada para resultados imediatos perde a força do afeto e não dá margem a um insight criativo” (MEDINA, 2003, p. 49).

Neste trabalho, pensamos o ensaio como um potencializador da escrita jornalística – potência que ocorre ao unir o fazer jornalístico a esse texto que carrega peculiaridades tão especiais. Um dos principais pontos do ensaio é a figura do eu, sempre presente, que geralmente carrega a marca pessoal do autor (REIS, 2008). No objeto escolhido para análise pode-se ver exemplos dessa presença, por meio do autor que fala se posicionando com relação ao que diz. Em sua obra, DFW fez uma crítica sobre o entretenimento vazio a que somos submetidos muitas vezes – e ao qual, mecanicamente, nos submetemos. O absurdo do entretenimento pelo entretenimento é algo que encontra bastante eco no trabalho do escritor e um exemplo, como já vimos, é *Infinite Jest*. O livro que o consagrou como gênio literário e o alçou ao status de *cult* gira em torno de um filme desaparecido com poderes de arma cultural de massa: quem o assiste fica em estado catatônico até a morte. Que vício é esse em um prazer fabricado? Aqui, os dois ensaios escolhidos partem dessa mesma ideia e, com objetos diferentes, chegam ao mesmo fim, que é a reflexão sobre nosso comportamento diante do entretenimento e o que significa nossa ânsia desesperada por ele e pelo prazer. Nesse trecho de *Uma coisa supostamente divertida...*, o autor reflete sobre sua própria experiência com relação ao entretenimento fabricado:

Num Cruzeiro de Luxo 7NC, eu pago pelo privilégio de transferir a profissionais treinados a responsabilidade não só por minha experiência, mas por minha interpretação dessa experiência – isto é, o meu prazer. Por 7 noites e 6,5 dias meu prazer será gerenciado com sabedoria e eficiência...exatamente conforme prometido nos anúncios da linha do cruzeiro. (WALLACE, 2012a, p. 18).

Esse anúncio tem o poder de encontrar eco do outro lado, de gerar reflexão. Quando, em uma vida adulta, espera-se que a pessoa não tome mais decisões? Por que ela deixaria de tomar decisões, questiona-se Wallace. Estamos fadados a essa busca pelo prazer quando, na verdade, o que precisamos de fato é uma conexão mais real uns com os outros. Esse é o elemento pessoal mais forte que David Foster Wallace traz aos textos, essa clara postura de desespero diante de algo que ele nem mesmo consegue imaginar como mudar.

O discurso que parte de uma visão sensível de mundo fica claro o tempo inteiro, não apenas pela escolha das cenas que são costuradas umas às outras, como também pelo narrador que recorrentemente se questiona sobre o que o cerca. A escolha de foco narrativo dos ensaios também representa o posicionamento do escritor, como não poderia deixar de ser. Toda forma de contar parte de uma escolha que leva em conta questões pessoais e subjetivas e que, muito dificilmente, conseguem ser apagadas. A opção de tentar entender as motivações daquelas pessoas, daqueles americanos, funciona como propulsora de uma reflexão que inevitavelmente acaba acontecendo do outro lado, onde estão os leitores. É aqui que a informação se desdobra em “in-formação” (LIMA, 1969), em formação do público. E a formação do público, da opinião pública, é uma das funções do jornalismo. Esses ensaios não fazem isso de forma doutrinadora e, se fizessem, então estariam claramente fazendo algo errado, porque essa finalidade social de formar a opinião pública não pretende fazer do jornalismo um formador de doutrinas. Por meio da ideia de jornalismo de formação, trazida por Lima (1969), o ensaio faz ainda mais sentido como um texto capaz de ampliar o potencial jornalístico. Ensaios são escritos há tempos, o próprio Lima (1969) creditava-os à crítica de arte, por ser lírico e, antes disso, carregava consigo a alcunha de um texto acadêmico. Mas aqui, como forma jornalística, eles servem como suporte para um discurso comprometido e honesto.

Na leitura de *Ficando longe...* e de *Uma coisa supostamente divertida...* o leitor é levado a uma reflexão profunda sobre situações da própria vida que podem ser bem diferentes das retratadas nas páginas, mas que, invariavelmente, levam para o mesmo lugar. É essa reflexão que o autor visivelmente incomodado quer gerar. Como seria possível falar de um texto de formação sem um “formador” definido? Quem forma, forma com base em quê? É

para suprir essas lacunas que o ensaio tomaria forma, porque é um texto que suscita uma *honestidade* de quem fala.

No entanto, isso não quer dizer que se formos a um cruzeiro pelo mar do Caribe ou por qualquer outro mar do mundo, iremos nos sentir tristemente autoconscientes de nossa condição de consumidores de prazer fabricado; quem sente isso é o narrador. Porém, sabemos que seu relato sobre a viagem parte desse tipo de sensação. Quando o autor, no começo de *Uma coisa supostamente divertida...*, diz: “Senti um desalento que não sentia com tanto vigor desde a puberdade e preenchi quase três cadernos Mead tentando entender se o problema eram Eles ou se o negócio era Comigo” (WALLACE, 2012a, p. 106), enquanto faz uma revisão de tudo o que viveu durante aquela semana, sabemos que qualquer ocorrência a partir daí, no texto, será narrada segundo a experiência do autor. Existe uma honestidade enorme em admitir o desalento, há quase uma rebeldia em abrir o peito sobre os infortúnios que nem sempre seguem o plano de vida feliz, de mundo feliz. Falar de desalento em um texto que conta uma experiência feita para ser a mais relaxante e prazerosa possível é, na verdade, interessantemente rebelde. A própria experiência, que o coloca no centro do ensaio. Para ele, “existe algo de insuportavelmente triste num Cruzeiro de Luxo comercial” (WALLACE, 2012a, p. 110), e, a partir daí, todos os momentos parecem carregados de uma tristeza incômoda, mesmo quando rimos – rimos como se andássemos com uma pedra no sapato, um riso que acaba sendo incômodo porque evoca uma espécie de consciência de ridículo.

Mas a pessoa que acha um cruzeiro comercial triste é a mesma que se deu ao trabalho de localizar sua relação com o mar, como quando diz: “Prevejo que isto será cortado pelo editor, mas preciso revelar certos antecedentes. Eu, que antes desse cruzeiro nunca estive no oceano, sempre associei o oceano com pavor e morte” (WALLACE, 2012a, p. 110). O trecho não foi cortado pelo editor possivelmente porque serve para dar o tom de todo o resto. E como seria, se é uma admissão tão sincera do escritor? Logo após fazer essa confissão, DFW conta que “quando criança eu costumava decorar todo tipo de informação sobre mortes causadas por tubarões” (WALLACE, 2012a, p. 110), e então brinda o leitor com uma nota de rodapé, característica que faz parte do estilo literário e foi trazida para os ensaios e que, aqui, fala sobre como ele se lembra em detalhes sobre um acidente envolvendo uma tripulação e tubarões. São informações que só servem para situar quem é o autor – um cara que tem certa fixação por tubarões e que, por conta disso, passa por algumas situações engraçadas que provavelmente ligam um sinal de alerta em tripulantes ao requisitar restos de comida na cozinha para tentar atirar ao mar e atrair tubarões. São explicações sobre o porquê de certas

ações acontecerem que rememoram a experiência de vida do escritor, que resgata memórias para dar embasamento ao texto.

Esse artifício, de trazer experiências da infância para se situar, é recorrente nos ensaios analisados. Em *Ficando longe...*, em um momento em que conta sobre os cheiros característicos de cada pavilhão que abrigava diferentes animais na feira, ou seja, situando o leitor no ambiente, admite não fazer “ideia de como cheirava o Pavilhão Aviário porque não consegui me forçar a entrar. Fui bicado uma vez de forma traumática, na infância, na Feira Municipal de Champaign, e tenho um lance fóbico de longa data com relação a aves” (WALLACE, 2012a, p. 28). Não há dúvida de que, inclusive, o narrador é o mais importante por aqui – para que se forçar a uma experiência que carrega lembranças traumáticas? Isso faria diferença? Provavelmente não. Possivelmente seria bem menos interessante saber o cheiro do pavilhão aviário do que saber que DFW não mantinha boa relação com aves depois de certas experiências traumáticas. E, por consequência, fazer o leitor lembrar da vez em que porventura tenha sido perseguido por um quero-quero ou algum outro animal, e, com isso, estabelecer uma identificação com o autor a partir do relato de uma experiência pessoal. Nem sempre é possível pesar a importância de uma escolha em detrimento da outra e esse peso também passa por um posicionamento pessoal. Mas, em tempos de crise de credibilidade da informação, pensar o ensaio serve como uma espécie de alívio, em que somos levados a confiar em quem está do outro lado. Ao falar tanto de si, o autor se situa como alguém completamente real, de carne, osso, medos e todo o tipo de bagagem, e isso desperta identificação.

Ainda na feira, DFW se mostra incapaz de acompanhar a aventura de um homem num dos brinquedos super-radicais que fazia o sujeito ficar preso em uma altura de 200 metros para depois ser içado como um pêndulo. A passagem pelos brinquedos foi apelidada de Experiência de Quase-Morte e adiada até o último dia por DFW, que não conseguia entender o porquê de alguém pagar para “ficar de ponta cabeça até vomitar. Para mim é como pagar para se envolver num acidente de carro” (WALLACE, 2012a, p. 95). Enquanto relata a situação no Vale da Alegria, local da feira onde os brinquedos do parque de diversões estavam montados e existia luzes de neon, pessoas gritando, música alta, rugido de equipamentos que davam mergulhos e vendedores com bordões amplificadas, ele reflete que

É no Vale que me bate com mais força a certeza de que já não possuo um espírito do Meio-Oeste e de que não sou mais jovem – não gosto de multidões, gritos, barulho alto e calor. Suporto essas coisas se necessário, mas elas não representam mais minha ideia de uma Atração Especial. (WALLACE, 2012a, p. 94).

Esse relato antecipa a incapacidade que ele sente até de olhar para as brincadeiras. Ainda sobre sua relação com essas aventuras, afirma:

Não acho o terror empolgante. Acho aterrorizante. Um dos meus objetivos de vida básicos é submeter meu sistema nervoso à menor quantidade de terror possível. E claro que o paradoxo cruel é que esse tipo de constituição quase sempre anda de mãos dadas com um sistema nervoso delicado que se aterroriza com muita facilidade. É bem provável que só de olhar para o Anel de Fogo eu sinta mais medo que as pessoas que estão nele. (WALLACE, 2012a, p. 95).

O narrador não apenas é o narrador como também é o protagonista. Apesar de os ensaios acompanharem outras pessoas e contarem situações a partir delas, o tom pessoal está presente o tempo todo, porque os indivíduos estão sempre lá para se relacionarem com o protagonista, nem que seja simplesmente porque fizeram algo que mereça a atenção dele e se relacionem com o seu olhar sobre o objeto.

No posfácio da versão brasileira de *Radical chique e o novo jornalismo*, de Tom Wolfe (2005), Joaquim Ferreira dos Santos faz uma lista sintetizada de truques que deveriam ser seguidos por quem quisesse escrever textos com o teor do Novo Jornalismo de Tom Wolfe. Um deles diz para mudar “o ponto de vista quantas vezes quiser, sempre para lutar contra a monotonia do olho único do jornalista que guia a história. Vá para dentro das órbitas oculares das pessoas da história e, a partir daí, conte o que vê” (SANTOS, 2005, p. 240). Nesse sentido, o ensaio respeita, ao mesmo tempo em que desrespeita, essa que é uma das “regras” de Wolfe para escrever esse jornalismo que fez revolução e quebrou várias regras. Os diferentes pontos de vista aparecem, mas sob o manto da experiência do autor. Um exemplo é quando ele desdobra o encarte publicitário do cruzeiro, em *Uma coisa supostamente divertida...*, que continha um ensaio publicitário escrito por Frank Conroy, famoso escritor e presidente da Oficina Literária de Iowa, tradicional formadora de escritores. Excertos do texto de Conroy são trazidos para o ensaio de David Foster Wallace, retratando uma visão que tem um foco completamente diferente do escolhido por DFW.

Percebemos que o navio estava partindo. Não sentimos nenhum sinal de alerta, nenhum estremecimento de convés, vibrações de motores ou coisa parecida. Foi como se a terra firme se afastasse em um passe de mágica, uma espécie de zoom invertido em câmera lenta em um filme. (WALLACE, 2012a, p. 142).

Essa descrição poética sobre estar em um meganavio não foi o tipo de abordagem escolhida por Wallace. Ele trouxe uma perspectiva de outros olhos apenas para seguir comprovando o seu ponto de vista. Funciona mais como se, a cada pessoa apresentada como pensando diferente, tendêssemos a nos aproximar do pensamento de DFW. Sobre o texto de Conroy, ele diz:

Meu Cruzeiro Celebrity ou *'Tudo isso e Também um Bronzeado'*, de Conroy, é inteirinho assim. Não absorvi todas as suas implicações até ler o ensaio pela segunda vez, deitado de barriga para cima no Convés 12 no primeiro dia ensolarado. O ensaio de Conroy é elegante, lapidar, atraente e tranquilizador. Sugiro que é também completamente sinistro, desesperador e ruim. Essa ruindade não consiste tanto nas referências constantes e hipnóticas à fantasia, às realidades alternativas e aos poderes paliativos de mimos profissionais. (WALLACE, 2012a, p. 142, grifo do autor).

Os personagens também servem para fazer um contraponto à visão e à opinião do autor durante a “saída de campo”. Se, por exemplo, como visto anteriormente em *Ficando longe...*, os brinquedos, para ele, causavam pavor, para a Acompanhante Nativa, amiga que foi convidada a se juntar a ele no primeiro dia da feira, eles causavam excitação, “Já que a Acompanhante Nativa foi atraída até aqui pela promessa de acesso livre a brinquedos supervelozes afrouxadores de esfíncter” (WALLACE, 2012, p. 41). Se Conroy, em um ensaio publicitário para o Cruzeiro de Luxo, dizia não haver nada que não pudesse ser saciado em relação ao conforto a bordo de um Cruzeiro de Luxo, DFW questionava essa premissa. Não que ele discordasse do conforto de um meganavio, mas da necessidade desse conforto e de como a ideia era vendida de forma superficial na brochura da Celebrity. Questionava como os indivíduos deixam-se levar por aquela propaganda de forma quase ingênua, confiando cegamente em um texto, que em momento algum era indicado como publicidade, de um escritor conceituado. Nós não *precisamos* de tanto mimo, nós o *queremos*, o que é bem diferente. Para ele

Não obstante a morte e Conroy, talvez estejamos agora em condições de avaliar a mentira que se esconde no coração trevoso da brochura da Celebrity. Pois esta – a promessa de saciar aquela minha porção que sempre e apenas QUER – é a fantasia central vendida pela brochura. É preciso notar que a verdadeira fantasia por aqui não é a de que essa promessa será cumprida, mas que é possível cumprir tal promessa. É das grandes, essa mentira. E eu, claro, quero acreditar nela – pau no cu do Buda – quero acreditar que talvez essas Supremas Férias de Luxo ofereçam mimos suficientes, que desta vez o luxo e o prazer serão administrados de forma tão completa e impecável que minha porção infantil ficará saciada. (WALLACE, 2012a, p. 182).

De certa forma, os personagens eram como o ponto que DFW tinha de rebater. Não que a história deles não importasse – Conroy, inclusive, foi entrevistado por DFW em uma ligação, em que admitiu “[...] com o breve suspiro que precede certo tipo de sinceridade cansada: Eu me prostituí” (WALLACE, 2012a, p. 144). Mas não era a história deles que estava sendo contada, mas a do escritor diante de todas essas coisas. É com os personagens, e por meio deles, que podemos perceber como certas cenas aparentemente simples, não fazem sentido. Como se fosse um filme de comédia, em que geralmente algum personagem é

completamente normal para servir de comparação aos outros e dar um parâmetro de absurdo, como se o bizarro só o fosse se comparado a algo. É como se, comparado com pessoas que se sentem perfeitamente confortáveis nas situações retratadas, pudéssemos entender ainda mais o desconforto do escritor – ele *não é* aquelas pessoas – como, por exemplo, quando o navio para em uma das praias do Caribe e todos os passageiros saem para um dia em terra firme, turistas desbravando paisagens. Wallace assiste à cena toda do alto do navio: “Contemplar de uma grande altura seus compatriotas se bamboleando com sandálias caras em portos afligidos pela pobreza, todavia, não é um dos momentos mais divertidos de um Cruzeiro de Luxo” (WALLACE, 2012a, p. 173).

Essa é mais uma das categorias analisadas a partir dos ensaios, que é o senso de não pertencer: quem ensaia, ensaia de um lugar estranho aos acontecimentos, sempre externamente. O ensaio pressupõe um olhar desacostumado ao que está sendo visto e que, por isso, consegue ver algo que pode ter fugido a um olhar habituado a determinada situação. É a partir daí que surge o estranhamento ao objeto, que mobiliza o escritor e que serve de material para a produção. Assim também ocorre no jornalismo, pois uma história precisa ter um elemento diferenciador, por menor que seja, mas que fuja da curva considerada completamente normal. Nem que essa fuga da curva só exista aos olhos do jornalista, mas, se for assim, ele vai procurar, investigar, entender e contar o que, exatamente, é o elemento diferente ali. Quando David Foster Wallace diz que “[...] os termos felicidade, orgulho e oportunidade são empregados em um total de 76 vezes antes de eu perder a conta” (WALLACE, 2012a, p. 25) durante o discurso do governador de Illinois na abertura da feira estadual, entendemos que isso é um número muito grande de vezes para que possa corresponder à realidade.

Larrosa (2004) fala do ensaio como um espaço em que a subjetividade ensaia a si mesma em relação ao que é exterior a ela, ao que lhe é estranho. O “lugar de fora” que o ensaio pressupõe do ensaísta com relação a esse objeto parte das verdades e das subjetividades do autor, do que ele sabe sobre as coisas e de como esse saber entra em choque quando confrontado com o diferente. Nos ensaios de DFW, podemos perceber o diferente, que se destaca nos momentos em que o escritor faz descrições quase à exaustão – não no nível que costuma trazer em sua ficção, por exemplo – mas, talvez, porque aqui ele lida com limites mais claros de espaço – como em *Ficando longe...* quando descreve o que as pessoas encontram à disposição andando pelos corredores da feira:

Um estande atrás do outro. Um Xanadu de chita, conjuntos obscuros de panelas antiaderentes. “ÓCULOS: LIMPEZA GRÁTIS”. Um estande com esponja anticelulite. Mais sorvete futurista DIP-PIN DOTS. Uma mulher com tiras de velcro nos sapatos limpa tinta de caneta tinteiro do linho de uma toalha de mesa com um removedor de manchas semelhante a um bastão de protetor labial cujo cartaz diz “COMO MOSTRADO EM ‘DESCOBERTAS INCRÍVEIS’”, um programa de vendas que passa de madrugada e do qual eu meio que sou fã. Um estande de compensado que cobra \$9,95 para tirar uma foto e sobrepor seu rosto a um cartaz de Procurado pelo FBI ou uma capa de *Penthouse*. Um estande chamado SOLDADOS DESAPARECIDOS EM AÇÃO – TRAGA ELES PARA CASA! ocupado por mulheres jogando baralho. Um estande antiaborto chamado SALVADORES DA VIDA que distribui balas para as pessoas. Arte em areia. Arte em Fita Retalhada. Janelas Duplas Termosselantes. Um estande indescritível do “NOVO E AVANÇADO APARADOR ROTATÓRIO DE PELOS NASAIS”, que tem outra placa dizendo (não estou brincando) “*Não arranque Pelos do Nariz, Pode Causar Infecção Fatal*”. Dois estandes distintos para colecionadores de figurinhas esportivas, “O Investimento Mais Garantido dos Anos Noventa”. E escondido bem no cantinho de uma curva da elipse do mezanino: *sim*: pinturas em veludo negro, incluindo várias com Elvis em poses pensativas. E as pessoas compram essas coisas. (WALLACE, 2012a, p. 76, grifo do autor).

Para Santos (2005, p. 242), ainda sobre o Novo Jornalismo, “[...] não é só descrever a gravata. É torná-la parte do contexto da história”. Aqui, “a gravata” contextualiza o ambiente que é uma feira como essa de Illinois: a profusão de ofertas de coisas que, talvez, as pessoas nem mesmo precisem, mas que, mesmo assim, têm a impressão de precisar, como se a oferta por si só já pressupusesse a necessidade.

É o mesmo tipo de estranhamento que traz a reflexão sobre a necessidade que temos de sermos mimados, a partir da sugestão que a brochura do Celebrity faz em *Uma coisa supostamente divertida...* Aqui, o autor diz: “Acredito que o fato de adultos americanos contemporâneos também costumarem associar a palavra ‘mimar’ (*pamper*) a um outro produto não seja um acidente, e essa conotação não está ausente nas megalinhas comerciais e nos responsáveis por sua publicidade” (WALLACE, 2012a, p. 109), em uma associação à necessidade de se sentir mimado como um sentimento infantil, relacionando a palavra mimar (*pamper*) com a marca de fraldas infantis que leva o mesmo nome.

O sentimento de deslocamento é frequente nos ensaios. Ainda em *Ficando longe...* outro exemplo de como o escritor transpareceu a peculiaridade que era estar naquele ambiente:

A multidão se move num único passo vagaroso, comendo, condensada entre as fileiras de quiosques [...] Acompanhante Nativa pragueja e ri quando alguém pisa em seu pé. Todavia, algo de Costa Leste dentro de mim implica com a qualidade bovina e o espírito de manada da multidão, isto é, nós mesmos, centenas de mãos indo da bandeja de papel à boca enquanto avançamos aos trancos rumo a nossas respectivas atrações. (WALLACE, 2012a, p. 51).

Essa narrativa serve como uma espécie de reflexão sobre não só o lugar em que ele ocupa naquele cenário, mas também ao que nós ocupamos. O desconforto de DFW fica claro e, exatamente por isso, ele nos traz tais impressões. Estar à vontade na feira estadual de Illinois geraria um discurso completamente diferente e outra mensagem que não essa tecla repetida do entretenimento vazio. Mas é isso que DFW faz, ele questiona esse entretenimento o tempo todo, trazendo essa reflexão para o cerne, tentando mobilizar uma consciência com relação a isso. Essa preocupação poderia ser trazida sem apostar em métodos jornalísticos de apuração, poderia, simplesmente, ser um artigo de opinião. Mas não é o caso de DFW, o que vemos aqui é “[...] um tipo de reportagem ao sabor Tom Wolfe, com o repórter em campo, participando da cena, ouvindo seus participantes, gastando alguns dias de investigação para ter o controle absoluto do assunto e depois contá-lo no capricho” (SANTOS, 2005, p. 243).

“O capricho” se refere às técnicas literárias de que se dispõe e que dão fôlego ao jornalismo desde a década de 1960, se partirmos da ideia de que o texto jornalístico tem a tendência de ser mais limpo e objetivo. Ao jornalismo se atrela o conceito de informar – o que não poderia deixar de ser. Resende (2002) afirma que há quem faça distinção entre o discurso literário e o jornalístico por essa intenção: o jornalismo sempre vai partir dessa premissa, de informar, enquanto o texto literário pode servir apenas como meio de expressão de seu autor com relação ao mundo (SODRÉ; FERREIRA, 1986, p. 8¹⁴ apud RESENDE, 2002). É exatamente isso que acontece no ensaio; há a visão pessoal do autor que se posiciona sobre determinado objeto. A diferença é que existe um mediador se pensarmos que o objeto maior de DFW tenha sido a própria mensagem. Então, a incursão em uma feira estadual e em um cruzeiro de luxo pelo Caribe extrapolam as possibilidades literárias se, porventura, alguém considerar apenas esse enquadramento – tanto de literatura quanto de jornalismo. Porém, aqui, há também o autor com um objetivo em mente – definido por um editor e um discurso que não apenas prevê um leitor, mas conversa com ele. Como quando, em *Ficando longe...*, DFW fala sobre as camisetas com frases engraçadinhas que pipocavam por todo lado: “Você já se perguntou de onde vem essa variedade particular de camisetas sem graça?” (WALLACE, 2012a, p. 65). Mas, mais ainda, o diálogo acontece de forma interna, uma espécie de divagação e constatação que é apresentada ao leitor.

Por meio do texto, uma ou mais opiniões vão se construindo e partem de um diálogo interno e com o próprio leitor. O texto não está simplesmente contando algo, mas está principalmente buscando um sentido para o que fala e esse sentido, no ensaio, é encontrado tanto em si mesmo quanto na ideia do outro. Em *Uma coisa supostamente divertida...*

14 SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**. São Paulo: Summus, 1986.

Wallace (2012a, p. 145) diz: “acima de tudo, a obrigação fundamental com o ensaio é supostamente para com o leitor. O leitor compreende isso, ainda que apenas em um nível inconsciente, e desse modo tende a abordar um ensaio com um nível relativamente alto de abertura e credulidade”. Ele próprio estabelece essa linha de honestidade, deixando claro que tem consciência que está sendo acompanhado pelo leitor durante essa trajetória. Ainda a bordo do Nadir, ele conta sobre as faxinas misteriosas que eram dispensadas a sua cabine toda vez que se afastava dela por mais de trinta minutos. “É como ter uma mãe sem toda a culpa que isso envolve” (WALLACE, 2012a, p. 156). E, depois disso, começa a contar suas paranoias com relação ao fato, percebendo que

[...] não é *realmente* como ter uma mãe. Apesar da culpa e da amolação etc., uma mãe limpa nossa bagunça antes de mais nada porque nos ama – de certa forma somos o sentido da faxina, seu objeto. Porém, a bordo do Nadir, assim que a novidade e a conveniência se esgotam, começo a perceber que na verdade essas faxinas fenomenais não tem nada a ver comigo. (Tem sido particularmente traumático compreender que Petra limpa tão bem a Cabine 1009 simplesmente porque recebe ordens para fazer isso, e que deste modo (obviamente) não está fazendo isso para mim, nem porque gosta de mim ou acha que Não Sou Problema ou sou Uma Coisa Engraçada – na verdade ela limparia a minha cabine com a mesma competência fenomenal mesmo se eu fosse um babaca [...] – digo, se mimos e gentilezas radicais não parecem motivados por um forte afeto e assim não afirmam ou ajudam a afirmar de certo modo que alguém não é, enfim, um babaca, qual seria o valor derradeiro e significativo de todas essas mordomias, de todas essas faxinas?). (WALLACE, 2012a, p. 158-159, grifo do autor).

Como pressupõe o ensaio, o escritor forja um diálogo, que, à medida que prossegue, muda a sua percepção sobre determinado fato. No caso desse trecho, ele reflete sobre a sensação de ter sua bagunça organizada gratuita e fortuitamente por alguém que ele nem ao menos vê – Petra, uma escrava que pouco entendia inglês e com quem a comunicação era praticamente impossível. Para ele, que começou encarando isso como uma espécie de cuidados de mãe, bastou um pouco de reflexão, como se o próprio texto o levasse a ela, para descartar a comparação.

Outra passagem que acompanha um diálogo, que se transforma em analogia, é quando, ainda em *Uma coisa supostamente divertida...*, DFW fala sobre a limpeza e a manutenção cirúrgica de um navio das megalinhas. Para ele, essa ordem toda não é acidental, já que representa “o triunfo calvinista do capital e do esforço sobre a ação decompositora primordial do mar” (WALLACE, 2012a, p. 112) – que corrói embarcações com bastante eficiência. A partir da leitura do ensaio de Conroy, onde diz ter comemorado, já no final da viagem, o momento em que conseguiu encontrar uma mancha de ferrugem na parte virada para o mar de um cabrestante. A alegria não durou muito porque logo veio um tripulante pronto para se livrar daquilo.

O negócio é o seguinte. Férias são uma trégua de coisas desagradáveis, e como a consciência da morte e da decomposição é desagradável, pode parecer estranho que os americanos sonhem em passar férias enfiados num imenso mecanismo primordial de morte e decomposição. Mas num Cruzeiro de Luxo 7NC somos envolvidos com destreza na construção de fantasias variadas de triunfo sobre essa morte e essa decomposição. Uma das maneiras de “triunfar” é mediante os rigores do autoaprimoramento; e a manutenção anfetamínica do Nadir pela tripulação é um análogo nada sutil do adorno pessoal: dietas, exercícios, suplementos de vitaminas, cirurgias cosméticas, seminários sobre gestão de tempo [...] etc. (WALLACE, 2012a, p. 113).

Mas, *a posteriori*, esse exercício forçado do autoaprimoramento, do qual lançamos mão diariamente de uma forma ou de outra, por meio dos exemplos citados, não é a única maneira de ignorar a morte:

Também existe outra maneira de escapar ref. morte. Ao invés do adorno, o empolgação. Ao invés do trabalho forçado, a diversão forçada. As atividades constantes do 7NC, festas, comemorações, alegria e música; a adrenalina, a excitação, a estimulação. Você se sente animado, vivo. Faz a existência parecer inconstante. Como alternativa, a diversão esforçada não promete transcender o pavor da morte, mas sufocá-lo até que desapareça... (WALLACE, 2012a, p. 113).

Essas são conclusões que vão se apresentando conforme o texto avança, à medida que o escritor tem tempo de manusear o pensamento como se fosse um objeto, perscrutar até que não sobre mais canto para ser averiguado. Em *Ficando longe...* DFW já tinha usado esse mesmo artifício para desmembrar esses pensamentos que podem começar entroncados – ou que começam sendo outra coisa. Aqui, ele se vê extasiado com o *frisson* que aparentemente não incomoda ninguém. Como essas pessoas não se incomodam?

Esses Visitantes da Feira parecem gravitar somente em direção aos lugares lotados, que já possuem filas longas, Ninguém gosta daquele jogo da Costa Leste chamado Fugir do Tumulto. Falta uma certa astúcia ao povo do Meio-Oeste. Sob estresse, parecem crianças perdidas. Mas ninguém perde a paciência. Me ocorre uma ideia adulta e potencialmente crucial. Por que os Visitantes da Feira não se importam com as multidões, as filas, o barulho – e por que eu não encontro nem sombra daquela velha sensação especial da Feira como unicamente Para-Mim. Esta Feira Estadual é Para-Nós. Não Para-Mim ou Você. A Feira é deliberadamente a *respeito* das multidões e do empurra-empurra, do barulho e da sobrecarga de visões, odores, escolhas e eventos. Somos Nós nos exibindo para Nós Mesmos. Uma teoria: as férias de verão de um Megalopolita da Costa Leste são literalmente escapes, fugas-de - das multidões, barulho, calor, sujeira, da estafa neural causada por estímulos em excesso. Daí os retiros extáticos na serra, em lagos espelhados, cabanas, caminhadas na floresta silenciosa. Ficar Longe de Tudo. A maioria dos cidadãos da Costa Leste já vê mais gente e cenas estimulantes que o necessário de segunda a sexta, obrigado [...] O barato existencial da Costa Leste, portanto, é conquista alguma espécie de fuga do confinamento e dos estímulos – silêncios, paisagens rústicas que não se mexem, um voltar-se para dentro: Ficar Longe. No Meio-Oeste rural é outra coisa. Aqui você já está meio que Longe o tempo todo. A terra aqui é vasta. Plana como uma mesa de bilhar. Sendo assim, o impulso das férias no Illinois rural se manifesta como uma fuga-para. (WALLACE, 2012a, p. 58-59).

Apesar de ter crescido na Costa Oeste, fazia tempo que ele já não pertencia a esse ambiente e, sem sentir-se pertencendo, não o entende. Mais do que tudo, ele não quer pertencer. É necessário um exercício de empatia, a capacidade de colocar-se no lugar do outro para chegar a uma ideia do que, talvez, seja a visão do outro, do turista americano que lhe causa tanto estranhamento. O diálogo é capaz de pegar esse estranhamento e, aos poucos, transformar em compreensão. Talvez seja por meio do diálogo que o ensaio cumpra, de fato, sua função de jornalismo. Medina, em entrevista concedida a Lima (1993, p. 31-32), afirma que a

[...] preocupação real do jornalismo é entender a contemporaneidade. A construção do entendimento da realidade, através do saber científico, passa pelas linhas possíveis de entendimento das ciências humanas, das ciências biológicas. Agora, através do saber jornalístico, nós podemos também ir a especulações mais profundas que ultrapassam o imediatismo da notícia, sem perder a diretriz básica, que é se situar na contemporaneidade.

Nesse sentido, os ensaios servem para fazer um panorama da contemporaneidade a partir do momento em que retratam acontecimentos recorrentes e situados nesse tempo e espaço por meio de uma reflexão sobre o papel do indivíduo nesse contexto. A diferença para a reportagem é que esta pressupõe algumas regras, como a obrigação,

[...] quase sempre, ao uso da terceira pessoa na narrativa, vale dizer, da função de linguagem denominada referencial; que conformam ideologicamente a narrativa de acordo com os compromissos aos quais está atrelado o veículo continente da mensagem. Ainda nesse plano, aparecem qualidades desejáveis de precisão, exatidão, clareza, concisão. (LAGE, 1985¹⁵ apud LIMA, 1993, p. 30).

No ensaio, a maneira como aparece o diálogo também se diferencia do texto da reportagem, já que os preâmbulos necessários para formar uma ideia já não são vistos com bons olhos por um texto que espera ser conciso, além de o discurso partir da experiência pessoal e ser narrado na primeira pessoa. As cenas narradas podem ser as mesmas que seriam escolhidas por uma reportagem. Mas, enquanto na última o narrador seria uma testemunha “omissa”, no ensaio as cenas partem de quem narra. Como nesse trecho de *Uma coisa supostamente divertida...* em que DFW diz: “Ouvi cidadãos americanos adultos de classe alta perguntarem ao guichê de Atendimento ao Hóspede se era preciso se molhar para fazer snorkeling, se o tiro ao prato aconteceria ao ar livre, se a tripulação dormia a bordo e a que horas teria início o bufê da Meia Noite” (WALLACE, 2012a, p. 105).

15 LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. São Paulo: Ática, 1985, p. 5-7.

Esse é um exemplo em que o autor está se lembrando de sua estadia a bordo, logo no início do texto. São fatos meio absurdos esses que ele viu e ouviu. Ou, ao menos, é isso que ele sentiu diante desses acontecimentos. Várias passagens demonstram um juízo de valor de DFW. Esse é mais um tópico que, invariavelmente, o ensaio acaba resgatando da subjetividade de quem escreve. E essa é outra diferença em relação à reportagem. Aqui, os julgamentos precipitados não são velados. *Em ficando longe...* diz que

[...] os funcionários de parques são os ciganos das regiões rurais dos Estados Unidos – itinerantes, insulares, morenos, sebentos, pouco confiáveis. Você não se sente atraído por eles de nenhuma forma. Todos possuem o mesmo olhar duro e vazio das pessoas no banheiro de um terminal rodoviário. Querem receber seu dinheiro e ver o que há por baixo da sua saia. [...] Semana que vem eles vão desmontar tudo, fazer as malas e ir até a Feira Estadual do Wisconsin, onde mais uma vez não arredarão pé do mesmo Acesso Central onde mijam. (WALLACE, 2012a, p. 60-61).

São, certamente, julgamentos que o autor já carrega consigo e dos quais não sente necessidade de se ver livre – como, por exemplo, ainda sobre a feira, enquanto acompanha uma apresentação e percebe que não existem balizas gordas porque “[...] uma pessoa gorda só precisa se ver uma única vez vestindo um traje justo de elastano lantejoulado para abandonar quaisquer ambições balizadoras para todo sempre” (WALLACE, 2012a, p. 71). Nesses momentos, o escritor faz uso de certa ironia que, mais tarde, abandonaria em sua obra, apelando para uma literatura que dissesse exatamente o que queria dizer. Ao contrário do relato sobre o prédio de exposições da feira, em que, diante de cada estande “[...] existe uma plateia cuja credulidade é de rasgar o coração” (WALLACE, 2012a, p. 73). Em um momento, falando sobre os frequentadores desse prédio, ele admite a maldade de seu discurso ao relatar:

A comunidade especial de fregueses do Prédio de Exposições pertence a um subfilo do Meio-Oeste conhecido normalmente, por mais maldoso que isso seja, como o Povo do Kmart. O Povo do Kmart é geralmente gordo, vestido de poliéster, tem a cara amarrada e carrega crianças infelizes e sem vida. As perucas são daquele tipo brilhoso com corte quadrado e uma obviedade comovente, e a maquiagem das mulheres é berrante e não raro aplicada de maneira assimétrica, conferindo uma aparência meio demente a muitos rostos femininos. (WALLACE, 2012a, p. 77).

E o discurso sobre os frequentadores segue ainda por um tempo, fazendo o próprio leitor sentir uma espécie de pena, desconforto, ansiedade e até medo. Identificar-se com alguma(s) das descrições não parece muito atraente ou motivo de orgulho depois de ler um parágrafo que as diminui o máximo possível. Às vezes, no entanto, ele conseguia reverter esses juízos sobre os outros:

[...] agora me sinto um esnobe da Costa Leste, aplicando juízos e teorias semióticas nessas pessoas que não pedem nada da vida além de um republicano na

Casa Branca e um Elvis em veludo negro na parede de madeira falsa na sala de estar de seus motor homes. Elas não estão prejudicando ninguém. Um bom terço das pessoas com quem frequentei o ensino médio provavelmente veste essas camisetas, e com orgulho. (WALLACE, 2012a, p. 79).

As camisetas em questão são aquelas com frases engraçadinhas que, caso alguém não saiba de onde vêm, ele explica: de uma feira estadual. Em *Uma coisa supostamente divertida...* também vive um momento de reconciliação com seus colegas de navio quando diz: “Geralmente imagino que meus companheiros de turismo estão tão bovinamente absortos em si mesmos que sequer percebiam o modo como olham para nós” (WALLACE, 2012a, p. 173) enquanto falava sobre a descida dos turistas até as praias onde o navio ancorava. Logo depois ele se retifica dizendo que “[...] em outros momentos, porém, me ocorre que é muito possível que os outros americanos a bordo sintam o mesmo vago desconforto a respeito de seu papel como bovino-americanos em escala que eu” (WALLACE, 2012a, p. 173). O próprio ensaio, muitas vezes, parte de um juízo de valor, algo que pode ou não ser desconstruído. E, caso possível, uma desconstrução pode operar um processo de transformação, tanto no escritor, quanto em quem está do outro lado, se permitindo percorrer o mesmo caminho de quem narra, andar ao lado, pegar na mão estendida como quem diz “vem por aqui”.

Os ensaios contêm momentos de pequenas transformações, como quando, em *Ficando longe...*, o autor é um defensor ferrenho dos direitos dos animais ao testemunhar um porco passando mal, arfando e berrando sem nem chamar a atenção do seu tratador. Enquanto se questiona o porquê de criar e tratar um animal se, na verdade, não se está nem aí para ele, percebe ter comido *bacon* no dia anterior e mal esperar pelo almoço: “Estou aqui retorcendo as mãos por causa de um porco em apuros e em seguida meterei um cachorro-quente empanado goela abaixo” (WALLACE, 2012a, p. 40). Ou quando, em *Uma coisa supostamente divertida...* se vê obrigado a admitir que pertence a esse grupo de americanos classe alta:

Mas é claro que todo esse comportamento ostensivamente descomprometedor de minha parte é em si motivado por uma preocupação encabulada e de certo modo condescendente a respeito de como apareço aos olhos dos outros que é (esta preocupação) 100% americana de classe alta. Parte do desespero generalizado que me aflige neste Cruzeiro de Luxo é que, não importa o que eu faça, não tenho como fugir da minha americanidade essencial e subitamente incômoda. (WALLACE, 2012a, p. 175).

Ao admitir que ele próprio pertence a esse ambiente que lhe é tão estranho, nos permite refletir sobre nosso próprio lugar em ambientes semelhantes e como nos posicionamos diante desses momentos. Na feira, dois dias depois de sofrer junto com o porco agonizante, ele acha importante deixar claro que está “traçando um cachorro quente

empanado frito em óleo 100% de soja” (WALLACE, 2012a, p. 85). É como se fizesse, em ambos os ensaios, todo o caminho para, primeiro, aceitar seu lugar – que é o mesmo de todas aquelas pessoas que passam por ele. A diferença, talvez, seja a autoconsciência do processo e o sofrimento que isso pode acarretar, como ele mesmo admitiu. Segundo, o caminho foi feito para despertar nos leitores essa autoconsciência. Podemos seguir fazendo parte de determinado grupo, mas, talvez pela primeira vez, pensemos em nosso papel nesse lugar. A reflexão é trazida pelo jornalismo de in-formação, esse discurso que pode se supor entre jornalismo e literatura, uma ponte entre os dois modos de narrar, que bebe algumas últimas gotas de um Novo Jornalismo que teve o ápice há anos.

Do Novo Jornalismo, esses ensaios trazem, além do objeto impreciso, um pouco da forma, como o uso de diálogos – e aqui nos referimos a quando uma pessoa literalmente conversa com outra. Além da presença de monólogos interiores, um artifício que, sob a aba do diálogo, é caro ao ensaio e ao ensaísta. A profusão de notas de rodapé faz parte do estilo literário de Wallace. Os textos não seguem a lógica da pirâmide invertida nem à risca a ordem sintático-semântica trazida por Arenas Cruz (1997 apud MATIAS 2007, p. 578), que divide o texto em prólogo, narração, argumentação e epílogo. Essas categorias se encontram nos ensaios, mas não respeitam uma ordem preestabelecida, vão seguindo o próprio fluxo do texto.

Em *Ficando longe...*, o autor escolheu fazer uma espécie de diário da feira: “05/08/93/8h00. O Dia da Imprensa acontece cerca de uma semana antes da abertura da Feira. Devo comparecer ao Prédio de Illinois lá pelas 9h00 para conseguir Credenciais de Imprensa” (WALLACE, 2012a, p. 21). Todos os momentos em que ele esteve na feira foram organizados nessa espécie de diário, que marcava dia, horário e atividade da qual participava. Cada uma das divisões possui sua própria lógica de organização. Algumas, inclusive, com epílogos próprios. A ideia de diário funcionou para dar a noção de cobertura jornalística, já que podemos acompanhar a sua constância no evento. Por sua vez, *Uma coisa supostamente divertida...* é dividido em capítulos e começa pelo epílogo:

Agora é sábado, 18 de março, e estou sentado na cafeteria lotada do aeroporto de Fort Lauderdale, matando as quatro horas que separam o desembarque do cruzeiro da partida do voo para Chicago com uma tentativa de evocar uma espécie de colagem sensório-hipnótica de todas as coisas que vi, ouvi e fiz como resultado da tarefa jornalística que acabo de cumprir. (WALLACE, 2012a, p. 103).

O autor escolheu separar cada parte por número e dentro das divisões também existe uma ordem subjetiva, da maneira que o autor decidiu que o texto fluiria melhor. Cada parte representa algo como um capítulo, com assuntos que podem ou não ser repetidos mais para

frente. Depois do epílogo, vem o prólogo, e o capítulo dois começa com DFW situando o que está acontecendo

Sendo mais específico: de 11 a 18 de março de 1995, de livre e espontânea vontade e sendo pago para tanto, participei de um cruzeiro de sete noites pelo Caribe (7NC) a bordo da e.m Zenith, um navio de 47 255 toneladas pertencente à Celebrity Cruises Inc., uma entre as mais de vinte linhas de cruzeiro que operam atualmente a partir do sul da Flórida. (WALLACE, 2012a, p. 107).

Ambos os ensaios terminam com o autor em uma espécie de transe. Em *Ficando longe...*, enquanto tenta assistir ao homem se aventurando em uma das Experiências de Quase Morte, ele começa a fazer dissociações e a lembrar-se da infância, se negando a estar realmente ali. O mesmo acontece em *Uma coisa supostamente divertida...*, que termina com DFW meio que hipnotizado depois de um show de hipnose no navio, que aconteceu dias antes do fim do cruzeiro, dias esses que ele passou no quarto, também se negando a pertencer.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho nos fez perceber que não há mais espaço para um jornalismo que se suponha somente informativo e que construa sua identidade com base apenas no fato – ainda mais em tempos de internet, em que o acesso à informação a uma parte da população é rápido e fácil. O Novo Jornalismo apareceu, inclusive, há 50 anos, para mostrar que essa ideia não se sustenta. Esse pensamento funciona como alimento para que a dicotomia existente entre jornalismo e literatura se mantenha, ou aumente. Da mesma forma que é impossível, hoje, presumir um jornalismo que seja somente informativo, também não faz sentido pensar em uma literatura que fuja completamente da realidade, já que é na vida que essa arte encontra inspiração. Além de tudo, de um escritor comprometido, espera-se, também, uma reflexão de seu tempo.

Esta pesquisa nos fez entender jornalismo e literatura como dois discursos que andam com seus limites embaralhados, enquanto vão expandindo esses próprios limites. De novo pensemos no Novo Jornalismo que, na década de 1960 inovou a reportagem de uma forma que provavelmente seria impensável algumas décadas antes. Provavelmente, daqui alguns anos, alguém suficientemente espirituoso entenda os novos anseios da sociedade e faça alguma outra revolução nesse discurso, algo que hoje nós mesmos não imaginaríamos. É mais reconfortante pensar que as coisas mais geniais, em todas as áreas, ainda não foram feitas. Embora traga a ansiedade de pensar que cabe a nós, jornalistas, sentir o que a sociedade espera. Como jornalistas, é imprescindível que não meçamos esforços para buscar sempre ouvir o que nos dizem – mesmo que de forma velada, comportamental, na rua.

Ao pensar em todas as possibilidades existentes nesses discursos, as quais já tínhamos ideia antes mesmo de começar este trabalho, foi interessante esbarrar na possibilidade de abrir mão das classificações de gênero, que servem para enquadrar uma arte dentro de suas próprias regras, um dique impedindo que a água transborde. No caso desse estranhamento acerca do jornalístico e do literário, aceitar essa descategorização foi primordial para assumir que tanto em um quanto em outro discurso é possível encontrar traços factuais e ficcionais. Pensar dessa forma, então, pode trazer certo alívio para contrabalancear com a ansiedade citada anteriormente. Se há, provavelmente, muito mais a ser feito, não há nada que impeça de criar novos discursos que darão conta dos anseios sociais para o jornalismo.

A literatura, assim como o jornalismo, desempenha um papel social ao buscar entender e refletir a contemporaneidade. É nessa produção de sentido que o próprio jornalismo vai se refazendo, já que, ao criar material que parta do mundo de agora, é possível construir novas formas e novas visões (MEDINA, 2003). E, ao pensar nos caminhos em comum pelos quais jornalismo e literatura andam, é possível pensar no ensaio como um discurso entre os discursos. É um texto que supõe certas características, mas que se adapta às intenções do ensaísta. Percebemos o ensaio como um texto que, ao partir da primeira pessoa, busca um diálogo com o leitor, deixa de ser autoritário como, às vezes, o jornalismo acaba sendo já que existe a impressão de que se fala de cima, de um lugar de poder.

Jornalismo e literatura se emaranham com a maior naturalidade nos ensaios de David Foster Wallace, como se esses discursos fossem feitos para a forma que ali os abriga. Do jornalismo, vemos a apuração, a pesquisa de campo, o contato com os personagens. Da literatura, vemos as técnicas, a fluidez, o narrador personagem. São ensaios com um narrador que demarca seu lugar, que carrega consigo juízos de valores inerentes ao ser humano, que se transforma e busca causar transformação. Nesse sentido, o ensaio serve como uma saída para o narrador mal resolvido do jornalismo, que se esconde atrás de uma terceira pessoa imparcial quando nenhum discurso tem capacidade de o ser cem por cento.

O ensaio não supõe a imparcialidade, muito pelo contrário, ele existe a partir de seu narrador. Se pensarmos no jornalismo de “in-formação” (LIMA, 1969), o ensaio aparece como uma forma capaz de sustentar uma opinião. Junto às reportagens, DFW trouxe temas como o vício em prazer e entretenimento e a tristeza. São temas fortes, propostos para que o leitor reflita junto com o escritor, acompanhe seu diálogo que também é interno. Dessa forma, desde o começo, o texto espera o leitor do outro lado. No caso de DFW, os assuntos abordados por trás dos temas também interagem com o que o autor buscava da sua ficção. Se, para ele, escrever ficção era escrever sobre o que significa ser um ser humano nesse mundo cheio que desespero, a não ficção também serviu para esse propósito. Ele estava sempre tentando entender.

Existe uma honestidade maior em se abrir e se posicionar do outro lado do texto. E aqui, por honestidade, nos referimos ao fato de que esse posicionamento faz parte de uma subjetividade sendo admitida. Não queremos também afirmar que essa subjetividade é mais importante ou tem mais valor que a subjetividade que fica implícita em um texto, queremos apenas trazer para a roda o fato de que, ao admitir que um texto seja carregado com as construções de mundo de seu autor, existe uma possibilidade mais clara de o leitor fazer uma escolha: acreditar ou não. Fazer isso em uma reportagem é uma saída importante para não

mascarar discursos subjetivos com o artifício da imparcialidade. Que o juízo de valor não apareça sem que esteja relacionado a um autor. Nos ensaios, o autor-protagonista faz com que saibamos que é a partir da experiência dele que a história está sendo contada. Se partirmos do pressuposto de que toda história é um recorte da realidade que não dá conta de todas as narrativas possíveis (RESENDE, 2002), então se pressupõe que toda a narrativa seja construída a partir da experiência de seu auto.

Não pretendemos, com isso, fazer do ensaio a única e a melhor forma possível de se fazer jornalismo, até porque estamos tranquilos e animados em perceber que o jornalismo expande seus horizontes. Além disso, essa forma de fazer não descarta nenhuma outra, apenas soma-se, oferece mais possibilidades, sugere-se como alternativa. Talvez em uma época em que a informação seja tão abundante, o que se precisa é mais e mais do olhar sobre o todo. Talvez, ainda, o ensaio se apresente como uma possibilidade para aplacar essa crise de credibilidade que a imprensa sofre: informações fabricadas, apurações erradas, publicidade vestida de jornalismo.

Esses erros contínuos não chegam ao outro lado como erros ingênuos: o leitor calejado já vê neles um por que. A partir disso, aquele acordo tácito e silencioso entre leitor e jornalista vai perdendo importância, perdendo seu valor. Que tipo de contrato o leitor tem que fazer para voltar a acreditar? É possível voltar a acreditar? Onde foi parar aquele jornalista comprometido com a verdade? Qual era a verdade com a qual esse jornalista se comprometia? O ensaio, aqui, funcionaria como esse apertar silencioso de mãos: não resolveria todos os problemas, mas diria, meio tímido, que o leitor é convidado a escolher se acredita ou não.

Quando a confiança fica abalada, é necessário, quem sabe, chamar um diálogo. E, junto a isso, deixar espaço: a reportagem não vem mais de cima, mas do lado, está se colocando à disposição do leitor, assumindo seu lugar de discurso de primeira pessoa. E isso faz muito sentido se pensarmos que a reportagem busca entender a contemporaneidade ao ampliar e relacionar os fatos (PEREIRA LIMA, 1993). Talvez, também, o jornalismo que narra dessa maneira autoritária que Medina (2003) citou, esteja perdendo seu espaço.

Na era da internet os fatos aparecem em tempo real em qualquer tela do receptor. Ao jornalista cabe a responsabilidade por apurar, checar, reconstituir os fatos, relacioná-los. Fazer o leitor saber o que está acontecendo para que ele entenda o que está pensando sobre determinado assunto que já viu antes, por meio de algum compartilhamento em alguma rede social. Essa rapidez com a qual a informação chega dá uma sensação de horizontalidade entre emissor e receptor. E, talvez seja essa uma nova forma de ver o jornalismo com a qual já nos acostumamos. O ensaio supõe essa horizontalidade ao propor o diálogo: quem busca a

conversa passa a sensação de confiança, situa o leitor não apenas nos fatos, mas em um olhar *peçoal* sobre os fatos, que fica claro o tempo inteiro. Quem quer conversar, quer conversar com alguém. De certa forma, ao propor o diálogo, o ensaio situa o leitor no espaço do jornalismo e, como figura imprescindível na sociedade, talvez esse seja mesmo o lugar a que ele pertença.

Este trabalho nos fez seguir vendo o jornalismo como uma ferramenta de transformação social. O ensaio pode funcionar dessa forma porque ele próprio supõe transformação. O escritor pode se transformar no período de tempo em que escreve o texto: vimos isso na análise dos ensaios de David Foster Wallace e vimos essa como uma das categorias que nos possibilitam identificar o ensaio. Se ele se transforma, pode, com responsabilidade, transformar. Pode fazer crescer a linha de pensamento até que atinja um limite mais abrangente. Pode ao menos tentar desconstruir discursos de ódio e violência: ao menos os que não mobilizam. Da mesma forma, faz um acordo com a honestidade, o ensaio, quando utilizado para o fazer jornalístico, deve se comprometer com a responsabilidade social.

É claro que ainda existem questões de ordem prática a se considerar na hora de propor que jornalistas escrevam suas reportagens em forma de ensaio, aparecendo abertamente através do texto. São jornadas de trabalho exaustivas, excessos de informação com as quais lidar, empresas que fazem parte de corporações que costumam ter uma agenda mais controlada. É preciso pensar nesses aspectos também, mas esses sempre são aspectos a serem considerados em qualquer forma de fazer jornalístico.

Por fim, pensamos ainda no ensaio como, quem sabe, uma forma mais justa de criação para os próprios jornalistas: a autoconsciência de vender um discurso imparcial sabendo que ele está cheio de questões subjetivas incomoda, ao menos ao jornalista ético. Às vezes, quando possível, quando aceitável, é bom colocar a cara à tapa sob um texto autoral que signifique exatamente o que está dizendo. *Em ficando longe...* e *Uma coisa supostamente divertida...* DFW colocou-se diante do leitor. Admitiu tristeza, admitiu desespero, admitiu ser ele quem pensava de tal forma. Deixou-nos a escolha de aceitar a sua mão que nos chamava, estendida.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. IN: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.
- BIRCHAL, T. S. **O eu nos ensaios de Montaigne**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BORGES, M. The pale King David Foster Wallace. **Posfácio**. 2012. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2012/05/22/the-pale-king-david-foster-wallace/>>. Acesso em: 18 nov. 2015.
- BOSWELL, M. **Understanding David Foster Wallace**. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- FRANZEN, J. Farther Away. **The New Yorker**. New York, 18 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2011/04/18/farther-away-jonathan-franzen>>. Acesso em: 02 ago. 2015.
- CAPOTE, T. **A sangue frio**. São Paulo: Abril, 1980.
- FERREIRA, A. B. H. **Dicionário aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- GALERA, D. Prefácio. In: WALLACE, D. F. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 7-20.
- KONSTANTINOU, L. David Foster Wallace: o sentido do real. **Carta Capital**, São Paulo, n. 833, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/833/o-sentido-do-real-5084.html>>. Acesso em: 03 ago. 2015.
- LARROSA, J. A operação ensaio: sobre o ensaiar no pensamento, na escrita e na vida. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 29, n. 1, , p. 27-43, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25417/14743>>. Acesso em: 12 out. 2015.
- LIMA, A. A. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- MAILER, N. **Os exércitos da noite**. São Paulo: Record, 1968.
- MATIAS, A. Ensaio: textos de simbioses proteicas. IN: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS E GÊNEROS TEXTUAIS, 4., 2007, Tubarão. **Anais...** Tubarão, 2007, p. 575-588. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/cd/Port/14.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.
- MAX, D. T. **Every Love Story is a Ghost Story: a life of David Foster Wallace**. New York: Penguin Books, 2012.
- MEDINA, C. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus, 2003.
- MEDINA, C. Apresentação. In: RESENDE, F. A. **Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

MEDINA, C. Entrevista a Edvaldo Pereira Lima. IN: PEREIRA LIMA, E. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como a extensão do jornalismo e da literatura. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 13-15.

OLIVEIRA, N. Coletânea traz reportagens excêntricas de David Foster Wallace. **Jornal Folha de São Paulo (Ilustrada)**. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/72945-coletanea-traz-reportagens-excentricas-de-foster-wallace.shtml>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PEREIRA LIMA, E. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

PIRES, F. Q. David Foster Wallace: o sentido do real. **Carta Capital**, São Paulo, n. 833, jan. 2015.

Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/833/o-sentido-do-real-5084.html>>. Acesso em: 03 ago. 2015.

REIS, L. Notas de pesquisa: o ensaio latino-americano do século XX. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em <http://150.164.100.248/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Notas%20de%20pesquisa.pdf>. Acesso em: 12 out. 2015.

RESENDE, F. A. **Textuações**: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

SANTOS, J. F. Posfácio. In: WOLFE, T. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p 235-245.

SANTOS, R. Y.; COSTA, M. A. O gênero ensaio como práxis sociocognitiva: construção intersubjetiva de sentidos. **Linguasagem**, São Paulo, v. 9, 2009.

Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao09/artigos_ic_santosry.php>. Acesso em: 7 out. 2015.

WALLACE, D. F. **Breves entrevistas com homens hediondos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **Consider the Lobster**. New York: Little, Brown, 2007.

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

_____. **Girl With Curious Hair**. New York: WW NORTON, 1996.

_____. **Oblivion**. New York: Little, Brown, 2005b.

_____. **Piada infinita**, Lisboa: Quetzal, 2012b.

_____. **The Broom of the System**. New York: Viking Press, 1987.

_____. **The Pale King**. New York: Little, Brown, 2011.

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