PREFÁCIO

Um aspeto peculiar da escrita não-ficcional de Joan Didion é que uma parte significativa se lê como se se tratasse de ficção. Ou tem, mais especificamente, o poder metafórico da grande ficção. Enquanto as novas gerações podem ler a mestre como uma espécie de janela para os míticos anos 1960, ou, por exemplo, para o 11 de Setembro, também é impossível não perceber como a análise de Didion sobre o preconceito racial e o Central Park Five, o El Salvador da era Reagan ou a indiferença branca, masculina, violenta e presunçosa que caracterizou o famoso Spur Posse em Lakewood, na Califórnia, no início dos anos 1990, antecipou as perturbadoras questões políticas da atualidade. E ainda que esta Didion perspicaz possa ser antevista nos seus primeiros ensaios, reunidos nesta coleção de doze textos

nunca publicados — que vão do de 1968 sobre os Jogadores Anónimos até uma apreciação sobre Martha Stewart, publicada trinta e dois anos mais tarde —, o que torna o trabalho dos primeiros anos particularmente interessante é a forma como a perspetiva móvel e distante da escritora, agora famosa, é remetida para segundo plano, face a Didion, *a Opinadora*. Em «Alicia e a Imprensa Clandestina», de 1968, refere:

> Os únicos jornais americanos que não me deixam com uma profunda convicção física de que cortaram o oxigénio ao meu tecido cerebral, provavelmente através de uma ligação da Associated Press, são o *Wall Street Journal*, o *Free Press* de Los Angeles, o *Open City* de Los Angeles e o *East Village Other*. Não o digo para parecer excêntrica, divertida, perversa, eclética e, bem, com gostos fixes; falo de algo dessensibilizador e peculiar, a incapacidade de falarmos uns com os outros de forma direta, a falha dos jornais americanos em se fazerem entender.

Este excerto é extraordinário por várias razões: aparte o seu tom decisivamente empático e rabugento, e a evocação de dias passados em títulos como *East Village Other*, temos a definição de uma espécie de *ethos* da escrita um pouco adiante. A autora diz:

> O *Free Press*, o *EVO*, o *Berkeley Barb*, todos os jornais em formato tabloide que refletem os interesses, em especial dos jovens e não-afiliados: a sua virtude par-

> ticular é esvaziarem-se das atitudes convencionais da imprensa, muitas das quais dependem de uma «objetividade» fictícia. Não me leiam mal: admiro muitíssimo a objetividade, mas não vejo como pode ser alcançada, se o leitor não compreender o preconceito particular do escritor. Que o escritor finja não o ter, empresta a todo o empreendimento uma falsidade que nunca contaminou o *The Wall Street Journal* e ainda não contamina a imprensa clandestina. Quando um escritor de um jornal clandestino aprova ou desaprova alguma coisa, di-lo frequentemente em vez de quem, o quê, onde, quando, como.

É evidente que parte da natureza notável do trabalho de Didion se relaciona com a sua recusa em fingir que não existe. Desde o momento em que começou a escrever especificamente para o *The Saturday Evening Post* — Didion e o marido, John Gregory, partilharam a coluna «Points West» para a revista entre 1964 e 1969 — até aos romances magistrais da sua fase mais tardia, como *Democracy*, de 1984, Didion lutou com a personagem «Eu», ou seja, com a forma como a verdade e a perspetiva se aplicavam, ou apelavam, a si própria. A rejeição do conceito de que o mundo pode ser filtrado através dos preceitos do jornalismo e resultar «verdadeiro» radicalizou, desde o início, a não-ficção de Joan Didion. A sua narrativa de não-ficção corresponde a uma pergunta sobre a verdade e, afirma Didion num trabalho após o outro, se é sinónima de alguma coisa, é da ideia de que a verdade é provisória, e a única coisa que a sustenta é o que somos no momento em que escrevemos isto ou aquilo, e de que os nossos prazeres,

tendências e preconceitos fazem também parte da escrita. E, embora alguns destes ensaios tenham sido escritos aproximadamente na mesma altura em que publicou algumas das suas muito justamente famosas reportagens — a sua coleção marcante, *Slouching Towards Bethlehem*, saiu em 1968 —, foi a ficção que a ensinou, creio, a articular o que a incomodava, temperando-a com humor e um pequeno suspiro de exasperação. Em romances como *Play It as It Lays,* de 1970, e a obra-prima de 1977 *A Book of Common Prayer*, a intensidade da juventude foi substituída pela paciência arrependida da mulher experimentada, capaz de criar protagonistas e narradores com a sua dose de vicissitudes, ou falta delas, ou o que fosse. Didion, a escritora de romances, ensinou Didion, a escritora de não-ficção.

Quando lemos um escritor numa revista ou jornal popular, estamos, na verdade, perante dois escritores. Há a pessoa que tem algo para dizer e a pessoa que tem de fazer com que alguma coisa encaixe. A maior parte das colunas em «Points West» tinham uma dimensão limitada. Didion tinha cerca de duas mil palavras para a coluna, e tinha de fazer uso delas para contar a história do que vira, sentira, pensara, o que implicava que, por vezes, usasse o didatismo como ferramenta. E, ainda assim, Didion conseguia endireitar um erro ideológico no seu próprio raciocínio, não recusando o mistério. Enquanto «Conseguir Serenidade» é claramente sobre gente em luta com o vício do jogo, o texto está repleto do desdém implícito da autora por tudo o que soe a «autoajuda», combinado com o seu *ethos* californiano (mais uma vez implícito) estás-aflito-aguenta-não-te-queixes-e-segue-em-frente. «Não havia nada de particularmente errado» nas reuniões, escre-

ve Didion, «e no entanto havia alguma coisa que não estava bem, algo perturbador. De início, achei que era apenas a predileção de muitos membros em insistir na sua "falta de poder".» Por fim, Didion acaba por reconhecer o que a perturba. Frank L., um dos jogadores sobre os quais escreve, celebra um ano de sobriedade com a família e os amigos. Há um bolo. «Não tem sido fácil, mas nas últimas três, quatro semanas, consegui… *serenidade* em casa», diz ele para os que ali se reúnem. E então:

> Bem, lá estava. Fugi dali, antes que alguém repetisse «serenidade», porque é uma palavra que associo à morte, e, durante vários dias após essa reunião, só queria estar em lugares bem iluminados e onde ninguém contasse os dias.

Que um autor ficasse tão perturbado com a história que narrava, não era grande novidade em 1968; Norman Mailer, um dos favoritos de Didion, publicara nesse mesmo ano *Os Exércitos da Noite*, o seu relato sobre o ativismo contra a guerra em Washington e arredores. Mas Mailer narrara o livro como «Mailer», uma personagem na terceira pessoa que, apesar da personalidade extravagante, se afastava um pouco do seu material. Em ensaios antigos aqui reunidos, Didion afirma que o «Eu» de uma mulher — o seu olhar e o seu Eu — não precisava desses artifícios para contar a história; do que Didion precisava era de uma situação que provocasse uma reação que lhe oferecesse uma história, em todos os sentidos da palavra. A crise existencial que experimenta no final de «Conseguir Serenidade» é um ótimo exemplo disso, e um ótimo exemplo de como a linguagem afeta o escritor que ama as palavras, mas sabe que elas também nos podem

quebrar. Quando comecei a ler Didion, em finais de 1970, depressa se tornou claro que um dos seus grandes temas era o próprio ofício da escrita. Porque importava a Didion, ou a alguém, e é a escrita como tema, como modo de vida, é parte deste livro. Didion tem muito a dizer sobre o ofício no seu ensaio de 1998 sobre Ernest Hemingway, que, em certos pontos, parece um autorretrato da própria Joan Didion.

> Até a gramática de uma frase de Hemingway ditava, ou era ditada, por uma certa forma de ver o mundo, uma forma de olhar sem se juntar a ele, uma forma de se mover por ele sem se prender, uma espécie de individualismo romântico claramente adaptado ao seu tempo e origem.

Uma forma de olhar sem se juntar a ele, uma forma de se mover por ele sem se prender — estas são sem dúvida as qualidades que me pareceram tão notáveis na não-ficção de Didion, mas o que distingue a sua escrita do datado «individualismo romântico» de Hemingway é sobretudo a física ou energia na escrita de Didion, a que ela poderia chamar o seu «brilho». E é essa energia ou brilho que verte uma luz terrível e bela que nós quase vemos, mas não queremos ver, onde o mal potencial é garantido, o papão pode ser o nosso pai e a esperança é uma defesa frágil contra o pavor. Na verdade, o que só Didion traz à não-ficção contemporânea é a sensação de *estranheza*[1]. No seu ensaio de 1919, Freud escreve que *estranheza* exprime e é sinónimo de «tudo o que desperta pavor e um terror furtivo». O médico, porém, nota no mesmo ensaio que «a palavra em si nem sempre é utilizada num sentido claro e definido,

[1] No original, *uncanny*, segundo a definição de Sigmund Freud; daqui em diante, referido no Prefácio como *estranho* ou *estranheza*. (*NT*)

por isso tende a coincidir com tudo o que suscita pavor». Parte do génio de Didion está não tanto na definição de ameaça ou na de estranheza, mas em mostrá-las. Vejamos, por exemplo, uma cena que permanece comigo desde que pela primeira vez li *Slouching Towards Bethlehem*, o relato de Didion sobre a cultura jovem e o mundo das drogas em Haight-Ashbury, São Francisco, escrito em 1967. Certa tarde, a autora vê-se sentada com alguns dos seus objetos de estudo no Panhandle, na cidade.

> A Janis Joplin canta com o Grande Irmão… e quase toda a gente está pedrada e é uma bela tarde de domingo… e quem aparece só podia ser Peter Berg. Está com a mulher e mais seis ou sete pessoas… e a primeira coisa estranha, todos têm a cara pintada de preto.
>
> Digo à Sharon e ao Max que alguns dos elementos do Mime Troupe parecem ter a cara pintada de preto.
>
> — É teatro de rua — assegura Sharon. — É suposto ser mesmo fixe.
>
> Os Mime Troupers aproximam-se e têm mais coisas estranhas. Para já, dão pancadinhas na cabeça das pessoas com cassetetes de plástico da loja dos trezentos, e depois usam cartazes nas costas. «QUANTAS VEZES FORAM VIOLADOS, FANÁTICOS DO AMOR?» E «QUEM ROUBOU A MÚSICA DO CHUCK BERRY?», coisas assim. Distribuem panfletos de uma companhia de comunicação que dizem:
>
> > «& este verão milhares de rufiões não-brancos, não-suburbanos, vão querer saber porque é que

abandonaste aquilo que eles não conseguem ter
& como é que te safas…»

Max lê o panfleto e levanta-se.

— Sinto más vibrações — diz ele, e vai-se embora com Sharon.

Eu tenho de ficar porque estou à procura do Otto, por isso vou até ao círculo formado em redor do Negro pelos Mime Troupers. O Peter Berg diz que, se alguém perguntar, isto é teatro de rua, e eu acho que acabou o fingimento porque eles estão a espetar os cassetetes no Negro. Eles espetam e arreganham os dentes, e balançam-se e esperam.

— Estou a começar a ficar chateado — diz o Negro. — Vo'fica' danado.

Nesse momento, já há vários Negros por ali, a ler os cartazes e a observar.

— Só estás a começar a ficar chateado, é? — diz um dos Mime Troupers. — Não achas que está na hora?…

— Ouçam — diz o Negro, levantando a voz. — Vão começar um sarilho aqui, isto não 'tá certo…

— Diz-nos o que está certo, preto — diz a rapariga.

Para o negro que está no centro deste drama, o horror que lhe acontece e ao seu divertimento no parque são prova acrescida do «pavor e terror furtivo» que a cor da sua pele suscita no homem branco. Por sua vez, Didion não é ela própria neste episódio — o Eu dominante. Ao contrário de outros escritores de não-ficção que admira, entre eles Graham Greene, Didion não insere a sua personalidade na

cena; não pode expressar a sua opinião, ou não quer, porque, para ela, os pesadelos têm o seu próprio peso e o trabalho do escritor é estar acordado quando o pesadelo, ou a estranheza, acontece. Porque vai acontecer. O *ethos* de Didion não está relacionado com uma escola, mas com um modo de ver que é específico da sua forma de ser, do mundo que a formou, um modo de ver que, no fim, revela a escritora a si própria. Somos todos de algum lugar. É função do artista questionar os valores implicados na formação desse lugar. O que vamos notar também na escrita de não-ficção de Didion é como a sua famosa clareza se aguça quando a inquietude sacode a gaiola do dia a dia ou quando está na presença de corpos indefensáveis, como o do homem em Panhandle. Quem irá protegê-lo? A «sociedade»? Didion demonstra a que ponto a sociedade se importa, registando a autodefesa, ou seja, em última análise, a linguagem autoenvolvida de Haight — «Sinto más vibrações» —, como forma de mostrar como é escassa a responsabilidade que as crianças estão dispostas a assumir. (Um ano apenas após a publicação do livro, Meredith Hunter, outro negro, foi morto por Alan Passaro, dos Hells Angels, durante um concerto gratuito dos Rolling Stones, em Altamont.) Antes de mais, porque estava Didion lá? «Não estou interessada no caminho do meio — talvez por ser onde estão todos», disse Didion numa entrevista de 1979 ao crítico Michiko Kakutani. «Racionalidade, razoabilidade, confundem-me… Muitas das histórias com que cresci estavam relacionadas com ações extremas — deixar tudo para trás, atravessar imensidões selvagens…»

Didion, agora uma californiana de quinta geração com oitenta e seis anos, cresceu numa América, a da Sacramento de

classe média, protestante e republicana, com valores morais rígidos, inflexíveis. Ninguém se exibia e diziam-se coisas provavelmente mais simples do que as que se pensavam. Assumia-se a prosperidade do pós-guerra, mas o modo como aquela fora adquirida era outra questão. Sacramento — palavra de origem espanhola — fora construída sobre um pântano; o vale dependia de esmolas federais para a expansão, e alguns cidadãos e corporações que entravam nessas transações também lucravam. Em resumo, «Sacramento» não foi exatamente descoberta, mas fabricada.

Didion não sabia nada disso, enquanto crescia nesse Paraíso seco-e-quente-no-verão e chuvoso-no-inverno-e-princípio-da-primavera, repleto de cobras. Em criança, foi alimentada a mitos — o áspero mito do indivíduo, o mito da chegada ao Oeste. A mãe de Didion, Eduene Jerret, trabalhara como bibliotecária antes de casar com Frank Didion, que sustentava a família de forma variada: como oficial das forças armadas, como vendedor de apólices de seguro, como apostador e como promotor imobiliário. Eduene era a mais verbal dos dois, e foi ela quem contou a Joan as histórias que lhe alimentaram a imaginação. Uma das histórias era sobre Nancy Hardin Cornwall e Josephus Adamson Cornwall, ascendentes pioneiros que, com a sua progenitura, se separaram do Grupo Donner-Reed, na bacia de Humboldt, no Nevada, para seguir para norte através do Oregon, escapando assim à morte e ao canibalismo que o resto do grupo sofreu. E foi Eduene quem ofereceu a uma Joan de cinco anos um *Grande Tablet* para que deixasse de queixar-se e escrevesse o que a perturbava. (O irmão mais novo de Didion, Jim, nasceu em 1939.) Como membro de um clã razoavelmente bem-sucedido e com boas

relações, com raízes profundas em ambos os lados de uma Sacramento com tendência para formar clãs — o trisavô de Frank, por exemplo, imigrara do Ohio para Sacramento em 1855 —, Didion aprendeu cedo o quanto os cidadãos do vale estavam distantes do mundo. Mas representaria um problema?

«A minha mãe viajou de Sacramento para Los Angeles em 1932, para assistir às Olimpíadas, e não viu razão para voltar a fazê-lo nos trinta anos seguintes», conta Didion no seu livro *Where I Was From*. E a autora lembra-se de, jovem adulta, visitar a mulher de um rancheiro com a mãe. A mulher, escreve Didion no seu ensaio «Notes from a Native Daughter» — que surgiu na primeira coleção de Didion, *Slouching Towards Bethlehem* —, «fazia lembrar (a forma de conversação favorita em Sacramento) o filho de um seu contemporâneo. "Aquele rapaz dos Johnsons nunca foi grande coisa", disse ela. Sem grande convicção, a minha mãe protestou: "O Alva Johnson", disse ela, "ganhou o prémio Pulitzer quando trabalhava para o *The New York Times*." A nossa anfitriã olhou para nós, impassível: "Ela nunca fez nada de jeito em Sacramento", afirmou». Era o que importava em Sacramento: a História, mas apenas no que dizia respeito a Sacramento ou ao chegar a Sacramento e assentar raízes e ficar por lá. Também em «Notes from a Native Daughter»:

> É típico dos californianos falar com grandeza do passado, como se tivesse, ao mesmo tempo, começado, *tabula rasa*, e chegado a um final feliz no dia em que as carroças arrancaram para o Oeste. *Eureka* — «Encontrei-o» —, como diz o lema do estado. Esta visão da História gera uma certa melancolia nos que nela participam; a minha pró-

> pria infância foi permeada pela convicção de que já há muito tínhamos ultrapassado a nossa melhor época… e se pudesse fazer-vos compreender isso, podia fazer-vos compreender a Califórnia e talvez algo mais, porque Sacramento é a Califórnia, e a Califórnia é um lugar em que a mentalidade de expansão e um sentido de perda tchekhoviano se cruzam em inquieta suspensão; na qual a mente é perturbada por uma suspeita reprimida, mas irradicável, de que é bom que as coisas resultem aqui, porque aqui, sob este imenso céu desbotado, é onde se acaba o continente.

Uma das formas que as crianças têm de se segurar no precipício do fim do mundo é acreditarem que são o seu centro. Pode ser na Califórnia ou noutro sítio qualquer. É inevitável, quando se cresce, que se comece a perceber que a distância entre a terra firme e a beira do precipício é estreitíssima, e que tanto nós como os outros, incluindo os pais, estamos quebrados e solitários, porque todos o estamos. O pai de Didion tinha uma mente perturbada — sofria de depressão. Como várias das personagens masculinas desesperançadas em Tchékhov, para lá das que usam o que têm os maridos e pais frequentemente ausentes dos últimos romances de Didion — *A Book of Common Prayer* (1977), *Democracy* (1984) e *A Última Coisa Que Ele Queria* (1996) —, Frank não tinha a capacidade de descrever o que sentia, menos ainda à família. Se Eduene Didion podia falar, Frank Didion tinha o silêncio, que tem o seu próprio poder, como Didion refere em *Where I Was From* (2003). A linguagem pertencia à filha.

> Havia nele uma tristeza tão penetrante que coloria mesmo os momentos em que parecia divertir-se. Tinha muitos amigos. Jogava golfe, jogava ténis, jogava póquer, parecia apreciar as festas. No entanto, podia estar numa festa na nossa própria casa, sentado ao piano — a tocar «Darktown Strutter's Ball» ou, por exemplo, «Alexander's Ragtime Band», um copo alto de *bourbon* sempre à mão —, e a tensão que transmitia era tão intensa que eu tinha de sair, fugir para o meu quarto e fechar a porta.

Dizer a verdade leva muito tempo; Didion trabalhou em *Where I Was From* de formas variadas ao longo de muitos anos. Só conseguiu acabá-lo depois da morte dos pais. Em *Das Unheimliche*, Freud nota:

> A estranheza da experiência real é determinada por fatores bem mais simples, mas integra menos ocorrências. Acredito que a invariabilidade […] tem sempre origem em algo que, no passado, foi familiar e depois reprimido. […] Onde a estranheza deriva de complexos na infância, a questão da realidade material não se coloca, a realidade psicológica toma o seu lugar. Lidamos com a verdadeira repressão de um conteúdo específico e com a devolução do que foi reprimido, não com a suspensão da crença na sua realidade.

A repressão do «conteúdo» de Frank. Como terá afetado Didion, antes de ter a linguagem que o descrevesse? Afetou a aluna do secundário que adorava Hemingway e Joseph

Conrad — escritores que mergulhavam, uma e outra vez, no falhanço do amor, no romance como um sonho que azedava a alma ou transformava a pessoa, fosse quem fosse, numa sombra de si própria — por demasiado tempo para ter outra realidade psicológica, que não se ancorasse em copos de *bourbon* e no preço das terras e em conselhos comunitários, um tipo que basicamente dizia que se foda a tudo o que a sociedade de Sacramento considerava correto e seguia um caminho completamente diferente? Tipos como esses não se integravam e não queriam integrar-se; não eram como os que Didion tinha em casa. Esses tipos, escreve ela no seu ensaio de 1988 «Insider Baseball», não frequentavam «Yale ou Swarthmore ou DePauw, nem sequer se tinham candidatado». Na verdade,

> tinham sido recrutados, feito a recruta em Fort Ord. Tinham engravidado raparigas, casaram com elas, começaram o que chamavam a primeira discussão das suas vidas com uma viagem de carro à meia-noite a Carson City e uma cerimónia de cinco dólares, feita por um oficial ainda de pijama. Arranjaram trabalho onde os seus tios tinham sido despedidos… Por outras palavras, nunca estiveram destinados comungar daquilo a que agora chamamos, quando queremos apontar as formas tradicionais de troca de poder e manutenção do *statu quo* nos Estados Unidos, «o processo».

As formas tradicionais de troca de poder e manutenção do statu quo. Uma e outra vez ao longo da sua carreira, Didion debateu-se com a ideia, e mais ainda com a realidade, do que constitui o *statu quo*, o que é tradição. E com o modo como o «mau

rapaz» de fora da cidade ou o acontecimento imprevisto perturbam o mundo tal como as pessoas como os Didion, ou as pessoas associadas a Sacramento, o veem. Uma das formas que os «maus rapazes» tinham de mudar o mundo era o sexo ou, melhor, a projeção do sexo. John Wayne, que Didion viu pela primeira vez nos filmes quando era miúda — «Tinha uma autoridade sexual tão forte que até uma criança a percebia» —, continuou a atrair a escritora adulta, em parte porque parecia vir de parte nenhuma, tinha uma história que «não era história», o que significava que nenhuma biografia era capaz de o explicar. Jim Morrison, dos Doors, também vinha de lado nenhum, e, além disso, com um ponto de vista ou aura: «Os Doors eram os Norman Mailers dos *Top 40*, missionários do sexo apocalíptico», escreveu Didion em *The White Album*, de 1979. Mas o que significariam as palavras da canção sem o cantor? Era Morrison, insiste Didion, quem avançava, com as suas «calças de vinil preto e sem roupa interior», enquanto tendia a «sugerir alguma dimensão do possível, para lá de um pacto suicida», e vendia o *ethos* da banda — sexo como a derradeira droga e transgressão. Didion também era atraída por escritores mais tradicionais, que transmitiam a mesma energia na página, tipos que relatavam os seus estados extremos de consciência numa e noutra história, repletas de sexo e morte, e do que corre mal quando o *statu quo* é desfeito por forças que não se conseguia controlar. Didion no secundário, a passar o tempo com tipos que não se interessavam pela faculdade, Didion a observar Frank ao piano ou, em criança, a ver John Wayne no ecrã, a vender sexualidade — tudo isto fascinante, em parte, por

ser raro: como mulher, a que olha para os homens em vez de virar a cara, Joan Didion reverteu os papéis homem-mulher enquanto desenvolvia o olhar Didion.

Em 1952, a escritora emergente foi aceite na Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde se formou em Inglês. Berkeley não foi a sua primeira escolha. Tinha-se candidatado a Stanford, mas não entrou, um desapontamento sobre o qual escreve em «Sobre Não ser Escolhido pela Universidade que Desejamos», um trabalho de 1968. Nele, descreve o dia em que recebeu a carta de rejeição:

> Lembro-me com muita clareza da tarde em que abri a carta. Li-a e reli-a de pé, a camisola e os livros caídos no chão da entrada, a tentar interpretar as palavras de uma forma menos final, as expressões «não poderá considerar» e «favoravelmente» a focar-se e a desfocar-se, até que a frase deixa de fazer sentido. Vivíamos, na altura, numa casa vitoriana, grande e escura, e tive uma imagem clara e dolorosa de mim mesma a envelhecer ali, sem sair para ir à escola, a solteirona da Washington Square.

Joan Didion guardou essa carta ao longo da sua vida de escritora não apenas para se recordar de quem era, mas de como as coisas podem não resultar, e não devem resultar, pelo menos sempre. São as expectativas goradas que te arrancam a uma fixação na aparência, no que achas que «mereces», ao facto de uma entrada em Stanford ou Yale ou Harvard estar muitas vezes relacionado com o guião que outros escreveram para nós. O guião dos pais. O guião da

família. É seguro afirmar que, no momento em que chegou a Berkeley, já não obedecia ao guião de mais ninguém, o que não significa que não quisesse aprender aquilo que acreditava ser necessário para se desenvencilhar. A Bay Area em que Didion aterrou no início dos anos 1950 era, para usar o linguajar de então, essencialmente «lado nenhum» do ponto de vista cultural. O expressionismo abstrato, por exemplo — a explosiva, áspera e elegante forma de arte que voltou a atenção do mundo da arte da Europa para a América —, floriu em Nova Iorque, não no condado de Marin. Em Berkeley, Didion descobriu que não sabia pensar da forma como pensar era definido pela universidade. Da sua palestra de 1975, «Why I Write»:

> Nos anos em que frequentei a licenciatura em Berkeley, tentei, com uma espécie de energia sem esperança de fim-da-adolescência, comprar um visto temporário para o mundo das ideias, criar para mim própria uma mente capaz de lidar com o abstrato.
>
> Em poucas palavras, tentei pensar. A minha atenção regressava inexoravelmente ao específico, ao tangível, ao que era genericamente considerado por todos os que conhecia na época e, já agora, por todos os que conheci desde então, o periférico. Tentava pensar na dialética hegeliana e dava por mim a concentrar-me no florir de uma pereira do lado de lá da minha janela e na forma particular como as pétalas caíam no meu chão. Tentava ler teoria linguística e acabava a perguntar a mim mesma se as luzes estariam acesas no Bevatron, no cimo da colina… Poderiam suspeitar de imediato, se lidassem com ideias, de todo, que

> registava o Bevatron como símbolo político… mas estariam errados. Só queria saber se as luzes estariam acesas no Bevatron e qual o seu aspeto. Um facto físico.

Talvez Didion não soubesse falar hegeliano — ou Hegel não lhe dissesse nada — porque mesmo nessa altura já estava empenhada em aprender californiano. Todos os escritores são regionalistas. Numa recensão de 1979 ao livro de Norman Mailer *O Canto do Carrasco*, um livro sobre o assassino, nativo do Utah, Gary Gilmore, Didion descreve o que torna o discurso do Oeste tão difícil de captar. Como criar uma linguagem a partir do vazio, «o vasto vazio no centro da experiência no Oeste, um niilismo não só antitético da literatura, mas da maioria dos outros empreendimentos humanos, um pavor tão próximo do zero que as vozes se desvanecem, afastam-se, como se escrevessem no céu»? O pavor pode travar a escrita, é certo, mas também nos pode tornar cautelosos perante a ideia de comunicar seja o que for. Para que serve, se o que sentimos não pode ser dito? Foi o que a vida em Sacramento ensinou a Didion.

E, no entanto, como pode a americanidade de cada um — ela própria um lugar estranho: como chegámos aqui? O que fazemos aqui? Porque ficamos? — estar à altura de todos aqueles teóricos da linguística? (Somos todos teóricos da linguística se lidamos, de alguma forma, com a língua. Mas tentemos dizê-lo a uma jovem empenhada e ambiciosa de dezassete anos.) Como podia a Califórnia, como tema e realidade, estar à altura da Europa que Hemingway, por exemplo, explorou na sua ficção? Seria a Europa uma «coisa» que ela teria de ter em consideração se queria escrever o seu mundo?

Quereria escrever o mundo inteiro? Ou seria a sua americanidade — a sua didionidade — suficiente? Estas questões tornaram-se mais profundas e Didion tentou estudá-las melhor, e, por fim, responder por si própria depois de concluir Berkeley, mudar para Nova Iorque e começar a trabalhar na *Vogue*. Em Nova Iorque, a rapariga que crescera à beira dos e nos rios viu-se a caminho do East River porque tinha saudades do que conhecia, e a única forma de o recapturar era por via da escrita; o primeiro romance de Didion, *Run River*, de 1963, é sobretudo um ato de memória e de rememoração.

Mas estamos a adiantar-nos na sua história. Julgo ser seguro afirmar-se que Didion, uma entalhadora de palavras no granito que é a concretude, poderá não ter sido inspirada pela escrita da Guerra Fria, popular em ambas as costas quando era estudante universitária; de qualquer das formas, é difícil imaginá-la como uma vagabunda de Dharma. Há demasiada falsa atitude nisso. O que Didion procurava era a expressão natural, controlada por um verdadeiro entendimento do ofício de cada um, para melhor descrever o inefável, a estranheza do dia a dia. Mas como consegui-lo? Através do ato da escrita, sendo escritora. Em 1954, aos dezanove anos, Didion foi aceite no Inglês 106A do falecido Mark Schorer, uma experiência que descreve na sua reminiscência de 1978, «Contar Histórias». A aula, conta, era «uma espécie de "oficina de escritores" que se encontravam para discussão três horas por semana e exigia que cada estudante produzisse, ao longo do semestre, pelo menos cinco contos. Não era permitido fiscalizar… Inglês 106A era, em geral, visto, no outono de 1954, como uma espécie de experiência sacramental, uma iniciação ao mundo sério dos verdadeiros escritores, e lembro-me de cada sessão

desta aula como uma ocasião de excitação e pavor agudos». O pavor de Didion baseava-se, em parte, na sensação de que não tinha experienciado o suficiente para escrever os cinco contos. E era também o pavor que a fazia querer desaparecer na aula, a que, aliás, nunca faltou. «Revirei o guarda-fatos à procura de roupa que me ajudasse a ser invisível na aula», lembra Didion, «e só arranjei uma gabardina suja. Sentei-me com ela vestida e ouvi as histórias dos outros, lidas em voz alta, e desesperei porque talvez nunca soubesse o que eles sabiam.» Como qualquer escritor sabe, o escrever não pode ser separado do corpo; és tu, tu és o cantor e a canção. Ao longo da sua carreira, Didion viveu ou projetou o «Eu» na página, ao mesmo tempo que manteve um certo distanciamento, um desejo de desaparecer, para que as imagens e as pessoas que constroem a história pudessem contá-la ao menos em parte. Mas enquanto estava na aula de Mark Schorer, Didion não estava certa de que as histórias que contava, que queria contar, fossem as que as pessoas queriam ouvir. Como desaparecer na vida e dizer «Eu» na página ao mesmo tempo? Estar na aula de Schorer não era maior do que o seu medo e pavor: era igual a ambos. Que coexistam, aparentemente para sempre — «A peculiaridade de ser escritor é que todo o empreendimento envolve a humilhação mortal de ver as suas palavras impressas», afirma Didion em «Derradeiras Palavras», o seu ensaio de 1998 sobre Hemingway —, faz parte da vida de escritor a que os escritores conseguem, de alguma forma, sobreviver, uma e outra vez, para serem capazes de escrever, o que é, em si mesmo, um exercício de estranheza.

— Hilton Als

julho de 2020

Alicia e a Imprensa Clandestina

Os únicos jornais americanos que não me deixam com uma profunda convicção física de que cortaram o oxigénio ao meu tecido cerebral, provavelmente através de uma ligação da Associated Press, são o *The Wall Street Journal*, o *Free Press* de Los Angeles, o *Open City* de Los Angeles e o *East Village Other*. Não o digo para parecer excêntrica, divertida, perversa, eclética e, bem, com gostos fixes; refiro-me a algo dessensibilizador e peculiar, a incapacidade de falarmos uns com os outros de forma direta, a falha dos jornais americanos em se fazerem entender. O *Wall Street Journal* fala-me de forma direta (pouco importa que só tenha um interesse mínimo no conteúdo), e acontece o mesmo com a imprensa «clandestina».

O *Free Press*, o *EVO*, o *Berkeley Barb*, todos os jornais em formato tabloide que refletem os interesses, em especial, dos jovens e não-afiliados: a sua virtude particular é esvaziarem-se das atitudes convencionais da imprensa, muitas das quais dependem de uma «objetividade» fictícia. Não me leiam mal: admiro muitíssimo a objetividade, mas não vejo como pode ser alcançada se o leitor não compreender o preconceito particular do escritor. Que o escritor finja não o ter, empresta a todo o empreendimento uma falsidade que nunca contaminou

o *The Wall Street Journal* e ainda não contamina a imprensa clandestina. Quando um escritor de um jornal clandestino aprova ou desaprova alguma coisa, di-lo frequentemente em vez de quem, o quê, onde, quando, como.

Claro que não há nada de particularmente clandestino nos jornais clandestinos. Nova Iorque, a sul da rua Trinta e Quatro, está forrada a *EVO*; os contabilistas de Los Angeles compram o *Free Press* ao almoço, na Strip. É comum a queixa de que são amadores e mal escritos (e são), de que são tolos (e são), de que são aborrecidos (não são), de que não são suficientemente informativos. De facto, o conteúdo informativo de um jornal clandestino é extremamente escasso. As notícias de uma marcha pela paz ou da deserção de uma banda *rock* ante as forças da exploração (imaginemos que a banda lançou um álbum ou aceitou fazer um concerto em Cheetah), conselhos de Patricia Maginnis sobre o que dizer a um estagiário de Medicina se tiveres uma hemorragia depois de um aborto no México («Fica à vontade para lhes dizeres que a Patricia Maginnis e/ou a Rowena Gurner te ajudaram com o aborto. Não acuses mais ninguém. Nós andamos a tentar ser presas, os outros não»), as hesitações de um passador de drogas de quinze anos («Tu tens de te comprometer a passar droga como estilo de vida, ou não vais fazê-lo bem»), o aviso que diz que a velocidade mata; cada número do *Free Press* é parecido com os cinco números seguintes e, para os que só ocasionalmente acompanham as cisões entre os viciados em drogas ou as guerrilhas revolucionárias, também não se distingue do *EVO*, do *Barb*, do *Fifth State*, do *Washington Free Press*. Nunca li nada que me fizesse falta saber num jornal clandestino.

Mas acreditar que estes jornais são lidos pelos «factos» é não compreender a sua atração. O génio destes jornais é falarem diretamente com os seus leitores. Assumem que o leitor é um amigo, que está perturbado com alguma coisa e que compreenderá se lhe disserem as coisas como são; esta presunção de uma linguagem partilhada e de uma ética comum oferece aos seus relatos um estilo persuasivo. Um número recente do *Free Press* trazia uma análise de Ann Arbor por uma leitora chamada «Alicia», que disse tudo o que havia a dizer sobre uma comunidade universitária em três linhas, com a perfeição de um *haiku*: «Os professores e as suas mulheres são antigos *beatniks* (Berkeley, Ano de 57), e vão a marchas pela paz e trazem narcisos para o *U Thant*. Alguns miúdos ainda acreditam em Timothy Leary e Kahlil Gibran. Alguns dos seus pais ainda acreditam no "Relatório Kinsey".»

Estes jornais ignoram os códigos convencionais do jornalismo e dizem o que realmente querem dizer. São estridentes e impetuosos, mas não irritam; têm os defeitos de um amigo, não de um monólito. («Monólito» é, claro, uma palavra favorita na imprensa clandestina, uma das poucas com mais do que duas sílabas.) O seu ponto de vista é claro até para o mais estúpido dos leitores. Na melhor imprensa tradicional, há atitudes muito fortes que se calam, e o facto de essas atitudes permanecerem caladas, não reconhecidas, mete-se entre o leitor e a página como gás dos pântanos. O *The New York Times* provoca em mim apenas uma desagradável agressão saloia, faz-me sentir como a filha descalça do padeiro em *Carrossel*, ao ver as crianças Snow exibirem-se a caminho do jantar com McGeorge Bundy, Reinhold Nieburh, o Dr. Howard Rusk. A cornucópia transborda. A Cruz de Ouro brilha. A filha do padeiro

sonha com a anarquia e não confiaria nas crianças Snow se lhe dissessem que a noite anterior fora escura. Abaixo do nível do *Times* de Nova Iorque ou de Los Angeles, a questão não é tanto a de confiar nas notícias, mas a de as encontrar; muitas vezes, parece que um macaco roubou toda a espantosa coisa ao telétipo, meteu um relato à toa aqui, um *press release* ali. No verão dos meus dezassete anos, trabalhei num jornal em que o maior esforço estava, diariamente, em cortar e reescrever o jornal da oposição («Verifica o que é, se te parecer uma planta», foi o conselho que me deram no primeiro dia); tenho a impressão de que este tipo de coisa continua vivo localmente: Plano dos Corretores de Imóveis da Zona Norte para Nivelar Bairro de Lata e Erguer Edifícios de Howard Johnson Aplaudido Pelo Conselho de Supervisores Concelhio; Debutantes Caridosas Inspecionam Recém-Adquirido Equipamento para Tratamento de Cancro Terminal. *Querida Abby*[2]. Espelho da tua Mente. A língua atrapalha-se, recua. «Seminário Soa a Que Rapaz Precisa de Dicionário», lê-se na página 35. «PADUCAH, KY. (AP) — "Quando Kay Fowler pediu à sua turma de catequese para descrever um seminário, um rapazinho arriscou: 'É onde se enterram as pessoas'".» Digam-me isto na página 35, e é provável que não acredite na página 1.

Macacos nos níveis mais baixos, código nos mais altos. As convenções da imprensa determinam que somos considerados «bem informados» na exata medida em que temos acesso à «história verdadeira», a que não vem no jornal. Esperamos que os jornais reflitam uma ética oficial, que ajam de forma «responsável». Os jornalistas mais admirados já não são

[2] Designação tradicional da coluna de conselhos de natureza pessoal, muitas vezes amorosa, nos jornais e revistas de tipo tabloide e semelhantes. (*NT*)

oponentes, mas confidentes, participantes; o ideal é aconselhar presidentes, jantar com Walter Reuther e Henry Ford, e dançar com as filhas deles no Le Club. E depois, cheios de responsabilidade, apresentar os nossos relatórios codificados. A Alicia nunca vai ao Le Club. A Alicia provavelmente não sabe nada sobre nada para lá de Ann Arbor. Mas diz-me tudo o que sabe sobre isso.

1968