

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

ISADORA MENDES PINHEIRO

**CONTAR HISTÓRIAS PARA PODER VIVER: AS CORPOREIDADES
ARTICULADAS NOS ENSAIOS "RASTEJANDO ATÉ BELÉM" E " O ÁLBUM
BRANCO", DE JOAN DIDION**

Uberlândia - MG

2024

ISADORA MENDES PINHEIRO

**CONTAR HISTÓRIAS PARA PODER VIVER: AS CORPOREIDADES
ARTICULADAS NOS ENSAIOS "RASTEJANDO ATÉ BELÉM" E " O ÁLBUM
BRANCO", DE JOAN DIDION**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Nuno Manna

Uberlândia - MG

2024

Para vô Nini.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de qualquer coisa, à Sandra e Genisvaldo. Meus pais; meus eternos, e sempre misturados, passado, presente e futuro. E a Vitor, meu irmão, meu orgulho, meu motivo, minha saudade. Obrigada por terem me oferecido tanto amor e segurança. Não tenho medo, porque amo e sou amada por vocês.

À Luna, pela companhia. À Emma, Jade, Velma e Bennet, pelos sorrisos.

Às minhas avós, Gessy e Mariana, pelo ninho que sempre preciso voltar. Aos meus avôs, Genésio, e Nini, a mais brilhante das estrelas no céu. À vó Lau. Que não é vó, é bisa; mas que na verdade mesmo, é mãe. Aos meus calorosos, amorosos, e presentes, ainda que a uma grande distância, familiares. Meus primos e primas, tios e tias. Beijinhos doces, minhas saudades sem fim.

Certamente há um certo milagre nos encontros, portanto, também dedico este trabalho aos meus amigos, de todos os cantos.

Aos de Janaúba e do início da vida. Lane e Karol, minha segunda família; José e Thaís, presentes em incontáveis histórias; Manu, Marcella e João, que me acolheram como uma amiga antiga e hoje são um pedaço de mim.

Aos que encontrei neste outro lado do estado. Abelha, minha companhia para partilhar tudo; Sabrina, minha poeta e musa; Janaína, a mão que segurei desde o primeiro dia; Ulisses, que entendo (e que me entende) no olhar; Alíka, minha irmã de alma; Brenda, uma admiração que não cabe no meu peito. Juliana, Isabela, Giovanna, Paulo, Vitória, Júlias, Marias e Gabriéis. Ingressar no curso de jornalismo com vocês foi a melhor escolha que já fiz.

Às minhas amigas e colegas de trabalho, Gabriela e Larissa, que fizeram meu cotidiano muito mais leve.

A quem me acompanhou nessa aventura do norte de Minas ao Triângulo Mineiro: Vitória, Mariana, Mayra e Harrisson. Sou muito grata, e sortuda, por ter saído da minha primeira casa de mãos dadas com pessoas que tenho tanto carinho.

Em especial, àquela que me acompanha diariamente, Melyssa. Mel é quem faz um quarto ser um lar inteiro. É família em só uma pessoa. É quem sem saber, ou sabendo perfeitamente, me ensinou mais sobre amor e amizade do que qualquer livro poderia.

Ao PET Conexões e Saberes: Educomunicação, e ao Grupo de Pesquisa Narra, que me foram casas repletas de aprendizado, carinho, e trocas valiosas neste início de vida acadêmica.

Aos professores e professoras que me ensinaram muito mais que teorias. Em especial, à Diva Souza Silva, Nicoli Tassis, João Damásio, e claro, ao meu professor orientador, Nuno Manna, que recebeu de braços abertos minhas primeiras ideias, e colocou meus pés no chão, sem cortar minhas asas. Mais que um orientador, ganhei um grande amigo.

À Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pelo espaço, oportunidade e crescimento, e aos respectivos membros da banca de Defesa deste trabalho, pela disponibilidade e interesse em contribuir com sua avaliação.

Por fim, agradeço à Joan Didion, e às incontáveis mulheres que participaram deste trabalho, de forma direta ou indireta - em músicas ouvidas, livros e poemas lidos, filmes assistidos. Tudo que há de bom no meu mundo, foi uma mulher quem fez (ou inspirou!).

Esses tempos li a frase “Só trabalho bem, quando amo bem”. Estava atribuída à gigante Maria Bethânia; não encontrei registros dessa autoria, mas, de qualquer forma, fez todo sentido pra mim. Este trabalho, e todos os outros, só foi possível porque amei tantas pessoas.

A gente passa a vida pelejando com o dilema de existir ou desistir, com o que é bom e o que é ruim, o certo e o errado, a morte e a vida. Essas coisas não se separam. O lugar que dói é o mesmo que sente arrepios. É no corpo, no amor e na liberdade de escolher as coisas que a gente fica inteiro ou despedaçado. Então, pede para a parte boa dar conta da parte ruim. (Madeira, p. 69, 2022)

Pinheiro, Isadora. **Contar histórias para poder viver: as corporeidades articuladas nos ensaios “Rastejando até Belém” e “O Álbum Branco” de Joan Didion.** 74 p. Monografia (curso: Jornalismo). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2024.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar como as corporeidades emergem, e são articuladas nos ensaios “Rastejando até Belém” e “O Álbum Branco”, de Joan Didion. É pensado como a autora as elabora, enquanto elemento de sua prosa, e sua relação com as perspectivas desenvolvidas no chamado “Novo Jornalismo”, do qual é considerada um dos expoentes. Os ensaios foram selecionados devido às suas articulações a respeito das décadas de 60 e 70 nos Estados Unidos, marcadas por transgressões e movimentos sociais nos quais o corpo emerge de diferentes maneiras. A análise dos textos resultou em percepções da corporeidade articulada junto à questões de política, violência, gênero, estética e saúde, a partir de relatos sobre si e sobre o outro. A obra de Didion, de presença ainda discreta no Brasil, também se mostra produtiva para analisar a escrita sobre dores, doenças e padecimentos, uma vez que expõe e reivindica suas vulnerabilidades enquanto diferenciais e características de um estilo único.

Palavras-chave: Joan Didion; corpo; corporeidade; narrativas; gênero.

Pinheiro, Isadora. **Contar histórias para poder viver: as corporeidades articuladas nos ensaios “Rastejando até Belém” e “O Álbum Branco” de Joan Didion.** 77 p. Monografia (curso: Jornalismo). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2024.

ABSTRACT

The present work seeks to analyze how corporeities emerge, and are articulated in the essays “Slouching Towards Bethlehem” and “The White Album”, by Joan Didion. It is considered how the author elaborates them, as an element of her prose, and their relationship with the perspectives developed in the so-called “New Journalism”, of which she is considered one of the exponents. The essays were selected due to their articulations regarding the 60s and 70s in the United States, marked by transgressions and social movements in which the body emerges in different ways. The analysis of the texts resulted in perceptions of corporeality articulated with issues of politics, violence, gender, aesthetics and health, based on reports about herself and others. Didion's work, which still has a discreet presence in Brazil, also proves to be productive for analyzing writing about pain, illnesses and ailments, as it exposes and reclaims their vulnerabilities as differences and characteristics of a unique style.

Keywords: Joan Didion; body; corporeality; narratives; gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
O NOVO JORNALISMO DE JOAN DIDION	15
2.1 O Novo Jornalismo: “Tudo se transformou radicalmente, inclusive o jeito de se fazer reportagem”	15
2.2: Joan Didion: “A mulher que pôs o coração num saco”	20
2.3 “Um entendimento com seus personagens que iludia repórteres mais tradicionais”	27
CONTAR HISTÓRIAS PARA PODER VIVER	31
3.1 Rastejando até Belém	32
3.1.1 “Cobras que trocam de pele”	34
3.1.2 “Cinco anos de idade, e tomou ácido”	40
3.1.3 “Ninguém diz te amo tão bem quanto o que sai do forno”	48
3.2 O Álbum Branco	52
3.2.1 “Impulsos estranhos, conflitantes, mal compreendidos e acima de tudo, tortuosos”	54
3.2.2 “A vizinhança da matança sem sentido”	58
3.2.3 “Alguém determinada a interpretar seu papel”	63
3.3 Corpos inesgotáveis, inevitáveis e inescapáveis	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

Quase um século atrás, em 1926, a escritora britânica Virginia Woolf refletia, em um ensaio intitulado “Sobre estar doente”, a respeito de como a literatura negligenciava a temática da doença. Lamenta, e critica, que as grandes batalhas travadas em nosso corpo, na solidão de nossas camas, sejam frequentemente deixadas de lado (Woolf, 2015, p. 49). Entendendo as enfermidades como interrupções no cotidiano corporal, a autora diz que estar enfermo nos força a olharmos para nós mesmos e nossos corpos, e questiona o porquê de não exercitarmos esse olhar em nossos escritos. A reflexão de Woolf se fez pertinente não apenas para o campo da crítica literária, afinal, como expresso por Merleau-Ponty, citado pelo antropólogo venezuelano José Luiz Fiñol (2015) no livro “*A Corposfera: Antropo-semiótica das cartografias do corpo*”¹ (tradução nossa), o corpo é suas significações, sua presença e em alguma medida sua ausência, e é a partir dele que experienciamos e atribuímos significados ao mundo (Fiñol, 2015, p. 22 e 23); sendo assim, negligenciá-lo de nossa atenção não parece ter sentido. Fiñol aborda a noção de corpo e da corporeidade dentro do campo da semiótica, afirmando que é por, e com, ele que atribuímos significados aos signos.

Inspirado no conceito de semiosfera, Fiñol cunha o conceito de “corposfera”, que seria o conjunto de significados e relações dos corpos (Fiñol, 2015, p. 41), e abre sua reflexão justificando o uso do termo cartografia: tal qual nos termos da geografia, uma tentativa de representação, sempre parcial, sempre incompleta. Esta corposfera, então, também constitui e é constituída em nossas narrativas e contações de histórias, uma vez que se entende, neste trabalho, que narrativas são modos, antropologicamente situados, de dar sentido ao mundo, aos acontecimentos e às pessoas (Leal, 2022, p.16).

Dentro de tais perspectivas, surgiram as reflexões que orientaram este trabalho. Para compreender o caminho trilhado até este olhar específico sobre a obra da escritora aqui analisada, faz-se interessante demarcar o contato pessoal da autora do trabalho com ela. O primeiro contato com Joan Didion foi com a obra “*O ano do Pensamento Mágico*”, de 2005, no qual a autora relata e registra seus pensamentos que decorreram ao longo do ano que se seguiu após a morte de seu marido. Por um interesse pessoal, e uma sensibilidade à maneira como Didion escrevia, a escritora protagonizaria o primeiro projeto de Iniciação Científica

¹ “La Corposfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo” (Fiñol, 2015)

(2022-2023) da pesquisadora deste trabalho, que buscou analisar a escrita sobre si e a motivação do “por que escrever” a partir da obra. Durante um diálogo realizado no Grupo de Pesquisa Narra, do qual a pesquisa estava vinculada, a respeito deste projeto de Iniciação Científica, foi comentado que “Joan Didion narra, também, de um corpo que padece”; observação que fora desmembrada para tópicos como “narrar de um corpo”, “sobre um corpo”, com um corpo”, em constante padecimento. Buscamos, então, nos aproximar de reflexões possíveis à respeito da presença do corpo na constituição de narrativas na obra de Joan Didion - mais especificamente, em seus ensaios “Rastejando até Belém”, de 1967, e “O Álbum Branco”, de 1979 - com o objetivo de identificar e analisar os diferentes modos em que corporeidades são articuladas nesses dois textos. Visando este objetivo, é feita uma revisitação à vida e obra de Didion, que busca analisar sua presença, e diferencial, no Novo Jornalismo, e pensar que relações existem entre corpo e escrita na sua obra. Para, enfim, analisar os ensaios selecionados, passando por algumas temáticas como gênero, saúde, cultura e violência - de forma sintetizada, devido ao período de tempo reduzido para a produção deste trabalho - e buscando compreender como a corporeidade as atravessa, bem como o que constitui, sugere e constrói.

Para iniciar esta reflexão, esta seção introdutória se propõe a fazer uma apresentação de alguns conceitos norteadores, elementais para a formação de uma constelação de conceitos e analogias, que ofereça bases sólidas para a elaboração

Joan Didion foi uma escritora, jornalista, ensaísta norte-americana, nascida em 1934, na cidade de Sacramento, Califórnia. Tímida e introspectiva, foi incentivada pela sua mãe desde jovem a se desenvolver na escrita, tendo, inclusive, vencido o concurso da Revista Vogue, Prix de Paris, no qual a autora escolheu trocar o prêmio da viagem para a capital francesa, por uma vaga de emprego na revista, em Nova Iorque. Seus primeiros ensaios para a Vogue estavam alinhados com as temáticas da revista, porém de uma maneira diferente: seu primeiro texto anunciado em uma capa se chamava “Sobre o amor-próprio” e, ao invés de oferecer “dicas” de como amar a si mesma ou mesmo uma reflexão sobre a importância desse movimento, Didion elabora o que ela mesma entende enquanto auto-amor. Para ela, ele estaria relacionado com um senso de responsabilidade sobre a própria vida, coragem de encarar as coisas e assumir erros, e de voltar-se para si. Este texto engloba a coletânea *Rastejando até Belém*, publicada pela primeira vez nos

Estados Unidos em 1967, que traz um conjunto de textos, divididos em três seções, escritos por Didion nos anos 60.

“Rastejando até Belém” também é o título de um desses textos. Nele, Didion conta o que viveu no período que passou em Haight-Ashbury, região de São Francisco onde o movimento hippie vivia seu auge, sendo palco do chamado “Verão do amor”. Nessa época, outros escritores e jornalistas, inclusive representantes do Novo Jornalismo, também escreviam sobre a contracultura e os hippies. Porém, Didion trouxe uma perspectiva menos deslumbrada com o que estava acontecendo; as ondas das drogas e o nomadismo característicos do movimento eram vistos por ela com certa desconfiança, como uma sendo em grande parte uma desordem caótica.

O texto é organizado como um conjunto de relatos e descrições de cenários e diálogos, no qual Didion percorria a cidade e conhecia pessoas - algumas são apresentadas com nome e profissão, outra a autora conhece apenas o apelidos -, inclusive jovens que foram embora de suas casas rumo a uma nova vida, que ainda não haviam planejado. Essa falta de perspectiva parecia atormentar Didion, mas a autora não chega a fazer uma crítica definitiva ou mesmo uma condenação: apenas expressa que não entendia aquele tempo. No prefácio do livro, Didion comenta que durante o período de escrita do ensaio “Rastejando até Belém”, ela estava muito doente e mal, se forçando a escrever. Isso não é subentendido apenas pela leitura do texto, porém, lê-lo tendo ciência dessa condição da autora acarreta outras conexões e interpretações do que ela escreveu.

Alguns anos depois, em 1979, Didion publicou a coletânea *O Álbum Branco*, que também continha um ensaio de mesmo nome. O texto é extenso, e ocupa toda a primeira seção do livro; tratam-se de quinze tópicos que perpassam variados assuntos e acontecimentos, tais como: o(s) encontro(s) de Didion com Linda Kasabian, integrante da chamada “Família Manson”, acusada de estar envolvida no assassinato da atriz Sharon Tate; o dia em que participou de um ensaio da banda The Doors, e escreveu sobre seu vocalista Jim Morrison; sua entrevista com um dos líderes do partido dos Panteras Negras, Huey Newton; mas também temas mais cotidianos e pessoais, como a lista de coisas que sempre estavam em sua mala em uma viagem a trabalho, ou sua própria saúde mental. Para falar de si, Didion chega a transcrever o laudo psiquiátrico que recebeu na época, e o cita em certos momentos para tentar compreender sua própria relação - de fixação ou

distanciamento - dos acontecimentos da época. O laudo foi previsto graças a um desmaio súbito e crises de enxaqueca, ocorridos em um período próximo ao da escrita do ensaio “Rastejando até Belém”.

Ainda quando “ocultou” seu estado de saúde ou dores frequentes, esse fator não se perdeu do contexto da escrita - contexto, vale ressaltar, não está sendo entendido apenas como cenário ou plano de fundo, mas como também um elemento constituinte e constituído pela experiência e com a narrativa, junto ao corpo e ao espaço físico. Em maior ou menor grau, de forma mais ou menos elaborada, o corpo se faz presente e inevitável nos dois ensaios, por isso, foram eles selecionados para a análise deste trabalho, tendo sido articulados com outros ensaios da própria Joan Didion, e obras literárias de outras autoras.

Uma vez que a chamada “corposfera”, de Fiñol, exige um conhecimento mais aprofundado de semiótica, preferimos nos ater às chamadas “corporeidades”. Para Fiñol, inclusive, a corporeidade se trata de um conjunto de imaginários dinâmicos que uma sociedade, graças ao acúmulo de suas experiências, em um determinado momento histórico e numa cultura específica, atribui ao corpo (Fiñol, 2015, p. 23). O corpo, como defendido por Virginia Woolf, não estaria jamais descolado da mente, pois ele inteiro, e a todo momento, constitui significados (Fiñol, 2015, p. 41). Debruçado sobre as etapas do processo de significação, Fiñol comenta:

A corporeidade é definida a partir da 'experiência', entendida como um construto operacional que é gerado em quatro direções que se constituem dinamicamente, a primeira, nos processos de 'sensação' e 'percepção'; a segunda, na constituição de 'significados' atribuídos aos inputs sensíveis e perceptivos; a terceira, na constituição de uma 'memória'; e a quarta, na projeção posterior dessa 'memória' na 'interpretação' dos novos processos sensíveis e perceptivos. (Fiñol, 2015, p. 23, tradução nossa)²

Também na América Latina, a filósofa uruguaia Mabel Moraña (2021) explora múltiplas relações em “*Pensar o corpo: história, materialidade e símbolo*”³(tradução nossa), em que tece reflexões bem historicizadas acerca do corpo, em contextos e pautas como gênero, representação, enfermidade, violência, dor, e outras temáticas que atravessam e são atravessadas pelas corporeidades. Moraña abre seu livro

² La corporeidad se define a partir de la 'experiencia', entendida como un construc-to operativo que se genera en cuatro direcciones que dinamicamente se constituyen, la primera, en los procesos de 'sensación' y 'percepción'; la segunda, en la constitución de 'significaciones' atribuidas a los insumos sensitivos y perceptivos; la tercera, en la constitución de una 'memoria'; y la cuarta, en la posterior proyección de esa 'memoria' en la 'interpretación' de los nuevos procesos sensitivos y perceptivos. (Fiñol, p.23, 2015)

³ Pensar El Cuerpo: Historia, Materialidad Y Símbolo (Moraña, 2021)

afirmando que o corpo, por si só, é problemático, mas também nos torna possíveis, nos acompanha, nos sustenta e nos trai. Aprendemos a amá-lo e a temê-lo, a aceitá-lo e a fazer com que ele nos aceite (Moraña, 2021, p.10). Este corpo, então, passa por processos simultâneos, no qual constitui e é constituído de significações a respeito de sua experiência no mundo e no tempo. Enquanto nossos corpos são o que nos permite experienciar os espaços, estes mesmos espaços constituem, abalando ou fortalecendo, nossas percepções, imaginários e relações com este corpo - nossas corporeidades.

A bibliografia oriunda da América Latina se apropria dos teóricos europeus, como o próprio Merleau-Ponty, para tecer uma reflexão contextualizada fora deste eixo, a partir de corpos historicamente subjugados na historiografia ocidental. Este movimento se desencontra de Joan Didion na nacionalidade, porém, se encontra em outras particularidades, podendo ser articulada na reflexão de que lugares foram reservados a ela, enquanto mulher expoente em um movimento jornalístico, também transgressor, porém repleto de homens: o Novo Jornalismo.

O Novo Jornalismo foi uma espécie de movimento praticado no jornalismo dos Estados Unidos a partir dos anos 60, em que alguns jornalistas começaram a escrever reportagens utilizando de recursos e técnicas tradicionalmente utilizadas nos romances literários. Não existem registros definitivos de um criador ou da primeira vez que o termo foi utilizado; um de seus grandes representantes, o jornalista Tom Wolfe (2005), analisa em seu livro “Radical chique e o Novo Jornalismo” que esse novo jeito de fazer reportagens consistia em jornalistas que almejavam alcançar um nível artístico em seu trabalho (Woolf, 2005, p. 19), mas que ele não caracterizava, exatamente, um movimento, uma vez que não era uniforme ou era organizado e discutido pelos seus representantes (P.40).

Outros nomes do Novo Jornalismo são Gay Talese, Truman Capote, John Hersey, Hunter Thompson, e Joan Didion. Não passa, nem deveria passar, despercebido o fato de que nessa lista costuma constar apenas uma mulher. No livro “A turma que não sabia escrever direito”, Marc Weingarten (2010) discorre um breve resumo para alguns autores célebres do Novo Jornalismo, porém, Joan Didion é a única mulher destacada, e ainda sim são dedicadas apenas nove páginas à ela. A pouca luz lançada sobre as mulheres jornalistas pode ter múltiplas origens, dos quais não seria possível afirmar com convicção sem um estudo dedicado à esse objetivo, porém, é importante lembrar que as temáticas fortemente presentes nos

textos clássicos do Novo Jornalismo foram a guerra e a política - dois temas historicamente associados aos homens e à masculinidade. Para mulheres, estavam disponíveis as vagas nas redações de moda e cotidiano, das chamadas revistas femininas; que foi onde Joan Didion começou, mas não se restringiu. A escritora e crítica literária Michelle Dean realiza um movimento semelhante ao de Weingarten, porém, com a proposta de lançar luz apenas para vozes femininas, em *“Afiadas: Mulheres que fizeram da opinião uma arte”* (2019). No livro, Dean traça uma reflexão mais extensa sobre a obra, a vida e a recepção crítica de Didion, e afirma que, ainda que não tivesse essa intenção, a autora se tornou alguém capaz de articular os pensamentos mais íntimos das próximas gerações de mulheres (Dean, 2019, p. 249).

Tais “pensamentos íntimos” são provocados enquanto a autora trabalha temáticas pessoais e intimistas, identificáveis à outras mulheres. A autora fala de seu tamanho pequeno e aparente inocência, por exemplo, sem autopiedade ou depreciação; ao invés disso, comenta que assim consegue passar despercebida por aqueles que poderiam gerar algum impedimento em seu trabalho. E nos momentos dos quais a autora manifesta estar doente ou com dor, e discorre a respeito disso, ela está, propositalmente ou não, dialogando com outras mulheres que vivam realidades e percepções semelhantes a suas próprias dores.

O NOVO JORNALISMO DE JOAN DIDION

Entendido como uma transformação dos modos de se ouvir, registrar e contar histórias, o chamado New Journalism ascendeu nos Estados Unidos dos anos 60, e teve técnicas e métodos incorporados por jornalistas de vários países. Joan Didion foi um dos nomes de destaque do “movimento”, e frequentemente a única mulher citada enquanto sua expoente. O presente capítulo, então, se dedica a expor em que consistiu o chamado “Novo jornalismo”, que corpos lhe produziram, como Didion emerge e floresce nesse cenário, e de que maneira é construído seu “novo modo de fazer reportagem”. Tal contextualização contribui para a reflexão a respeito de como a escrita de Didion é atravessada pela temática da corporeidade - de si própria, e daqueles que participam de suas narrativas - e como isso está relacionado com as ideias do Novo Jornalismo, inclusive como diferencial da autora enquanto um corpo que transita entre espaços, e os escreve, sofre e padece.

2.1 O Novo Jornalismo: “Tudo se transformou radicalmente, inclusive o jeito de se fazer reportagem”

O início dos anos 60 nos Estados Unidos foi marcado por mudanças radicais e transgressoras, nos mais diversos setores da sociedade. Na política externa: o pós segunda-guerra e flerte com as disputas geopolíticas da Guerra Fria; nos costumes: o movimento hippie e a contracultura; na política: o fortalecimento de movimentos antirracistas e feministas; na comunicação: o Novo Jornalismo. O chamado “New Journalism” não se constituiu de forma organizada e planejada, mas sim, enquanto uma mudança progressiva no modo de se escrever reportagens e textos, pautada no sonho dos jornalistas de serem artistas, tais quais os escritores de romances, como define um de seus maiores expoentes, Tom Wolfe (2005).

Não era nenhum “movimento”. Não havia manifestos, clubes, salões, nenhuma panelinha; nem mesmo um bar onde se reunissem os fiéis, visto que não era nenhuma fé, nenhum credo. Na época, meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo, e isso em si já era uma novidade. (Wolfe, 2005, p.40)

No livro “*Radical chique e o Novo Jornalismo*”, Wolfe (2005) cita vários jornalistas, enquanto os utiliza de exemplo para contar a história, e demonstrar a relevância do “movimento”. O autor comenta que, em certa medida, as iniciativas

para um novo jeito de se fazer jornalismo partiram de sonhos e do desejo de se aproximar do status artístico que rodeava os romancistas:

Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele... até o dia em que eles próprios chegassem à ousadia de ir para a cabana e tentar para valer... Eram sonhadores, claro, mas uma coisa eles nunca sonharam. Nunca sonharam com a ironia que vinha vindo. Nunca desconfiaram nem por um minuto que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalistas, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura (Wolfe, 2005, p.19)

Uma vez que não se tratou de uma transformação uniforme e retida em um local específico, acaba sendo difícil demarcar seu início. Porém, o pesquisador Cláudio Rodrigues Coração (2009) comenta que à partir de obras como “*Hiroshima*”, em 1946 de John Hersey, e “*À sangue frio*”, em 1966, de Truman Capote, o jornalismo rumou para possuir um status artístico, numa hibridização de jornalismo e literatura. As obras se tratam de livros-reportagem, nos quais os autores mergulharam profundamente em suas apurações, com um nível de detalhamento, construção de cenários e personagens que posicionam o leitor dentro da história, ao invés de apenas a observá-la (Coração, 2009, p.11). Essas características se distanciam do tradicional modelo de lead e da objetividade e imparcialidade do jornalismo americano do final do século XIX, e se aproximam da experiência da leitura de um romance; o que, para Coração (2009), demonstrou que talvez a linha entre uma realidade objetiva e inteiramente real, e um mundo ficcional, fosse mais tênue do que se acreditava. “A eficácia do New Journalism está em pulverizar as dicotomias, o outro lado. Não existe o “outro lado”, mas sim os “muitos outros lados” (Coração, 2009, p.8).

O processo de ouvir esses “muitos outros lados”, portanto, seria mais demorado e exigiria características e habilidades diferentes dos jornalistas; seria necessário um deadline mais longo, e caminhos alternativos às fontes e narrativas. Nesse sentido, e evocando o subtítulo da obra de Wolfe (2009), o Novo Jornalismo então seria uma transformação, um modo de produzir jornalismo que desobedece, reordena, contesta e põe a tradição em cheque; bem como os movimentos sociais que o atravessavam. A pesquisadora Nicoli Tassis (2023), não considera as características do New Journalism exatamente únicas e criadas pelos americanos - relembra, inclusive, que o próprio jornalismo brasileiro do final do século XIX já possuía algumas dessas características. Quanto ao movimento em si, atribui sua

emergência aos tempos política e eticamente complexos da primeira metade do século XX, ao comentar que os escritores e jornalistas perceberam que para narrar uma sociedade tão complexa, de forma mais humanizada, seria preciso mais do que o modelo informativo tradicional (Tassis, 2023, p. 91).

Uma vez que ainda dependia de editoras e corporações, os jornalistas não poderiam ser os únicos responsáveis pela popularização do novo estilo. No livro “*A turma que não sabia escrever direito*”, Marc Weingarten (2010) faz reverência aos jornalistas, mas sem ignorar o papel de seus editores, que depositaram confiança em suas ideias. Cita o caso de John Hersey, em “*Hiroshima*”, publicado pela primeira vez em 1946. Por iniciativa do editor William Shawn, Hersey viajou ao Japão no fim de 1945, buscando escrever sobre o pós-guerra e os efeitos da bomba atômica lançada pelos Estados Unidos na região de Hiroshima - com o ponto de vista de contar histórias de pessoas, não de prédios.

No dia 6 de agosto de 1945, precisamente às oito e quinze da manhã, hora do Japão, quando a bomba atômica explodiu sobre Hiroshima, a srta. Toshiko Sasaki, funcionária da fundição de Estanho do Leste da Ásia, acabava de sentar-se a sua mesa, no departamento pessoal da fábrica, e voltava a cabeça para falar com sua colega da escrivania ao lado (Hersey, 2002, p.7)

Esse é o período que abre o livro de “*Hiroshima*”. Por meio de poucas palavras, é possível perceber de antemão que Hersey se atentaria aos detalhes, aos relatos e vidas de pessoas comuns que foram interrompidas por uma situação catastrófica. Desse modo, o autor segue o livro contando as histórias de mais cinco pessoas, dentre médicos, operários e religiosos. No total, foram histórias do cotidiano de seis pessoas, por meses, após um desastre humanitário que afetou todos os aspectos de suas vidas; este trabalho quase biográfico, somado à ideia de “explicar” a bomba para os norte-americanos, resultou em 150 páginas de transcrições, entrevistas e outros registros. Weingarten (2010) explica que, uma vez que não faria sentido publicar uma parcela de páginas por edição - pois a cada novo compilado, o autor teria de explicar para o leitor da revista o que ocorreu anteriormente - William Shawn propôs a Harold Ross, editor e fundador da revista, que a obra de Hersey ocupassem por completo uma edição da, já tradicional, “*The New Yorker*”. A proposta foi mantida em segredo até a revista chegar nas bancas, envolvida por uma faixa branca que explicava a edição monotemática, e a justificava dizendo “Isso é feito com base na convicção de que poucos de nós compreenderam

o todo o potencial destrutivo dessa arma, e de que todos possam ter tempo para considerar a terrível implicação de seu uso” (Hersey, 2002, p. 165).

Figura 1 - Capa da edição da Revista The New Yorker que trouxe o primeiro manuscrito de Hiroshima.



Imagem de: Second Story Books

Para Weingarten (2010), o que torna Hiroshima um antecedente fundamental para o Novo Jornalismo, é o mesmo que fez os editores chefes da revista *The New Yorker* dedicarem uma edição inteira para um só texto: a maneira como Hersey descreve as reações internas, e os pensamentos desordenados dos seus personagens quando uma luz silenciosa apareceu sobre a cidade (Weingarten, 2010, p.28). *The New Yorker* foi uma das várias revistas que ofereceram meios e um espaço para os jornalistas experimentarem; Tom Wolfe cita a revista *Esquire*, que lhe chamou a atenção graças a um texto que, de acordo o autor, mais se assemelhava a um conto do que a uma reportagem, intitulado “Joe Louis: o Rei na meia-idade”. Tempos depois, ele mesmo estaria escrevendo o artigo “O aerodinâmico bebê floco de tangerina cor de caramelo” para a revista, no qual ele descreveu como sendo um “bazar de quintal” (Wolfe, 2005, p. 27).

É difícil explicar como era esse artigo. Era um bazar de quintal, esse texto... vinhetas, retalhos de erudição, trechos de memórias, breves explosões de sociologia, apóstrofes, epítetos, gemidos, risos, qualquer coisa que me

viesse a cabeça, grande parte jogada de um jeito áspero e deselegante. Era essa a sua virtude. Esse artigo me mostrou a possibilidade de existir algo “novo” no jornalismo. 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, do dialogismo 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 o intelectual como o emocional. (Wolfe, 2005, p. 27 e 28)

Apesar de usar o termo “recursos literários”, o que pesquisadores como Coração ponderam é justamente o de que houve uma hibridização entre os estilos que tornou as separações de “jornalismo/literatura” e “ficção/realidade” menos acentuadas e dicotômicas.

Neste contexto, cabe a reflexão a respeito daquilo que consideramos pilares do jornalismo tradicional também foram incorporados da literatura. Nicoli Tassis (2023) provoca a questão através da metáfora de barcos e âncoras; no qual o jornalismo e a literatura seriam barcos que compartilham os mesmos mares, mas o primeiro se ancoraria no real, e o segundo, na imaginação; porém, os barcos hora ou outra se cruzam, trocariam tripulantes entre si, e lançam suas redes sobre os mesmos peixes (Tassis, 2023, p. 84). Ou seja, jornalismo e literatura, quando postos em paralelo, não eram tão diferentes. Como dito por Wolfe (2005), os escritores e romancistas eram vistos como a elite no quesito escrita, tendo seu texto entendido como uma arte; e os jornalistas sonhavam “se vestir como eles”, reproduzindo suas técnicas na redação de notícias ou reportagens; porém, Tassis comenta que mesmo as tradicionais noções de objetividade jornalística, são oriundas de técnicas de escrita que “retiravam a gordura” do texto, reproduzidas em escolas literárias como o realismo.

Surge, então, nessa busca por discernir jornalismo e literatura, a iminência do termo “jornalismo literário”, muitas vezes confundido ou posto como sinônimo do Novo Jornalismo, para tentar diferenciar essas narrativas jornalísticas com elementos tirados da literatura. Para Tassis, no entanto, a expressão pode não ajudar muito, uma vez que simplifica tanto o jornalismo quanto a literatura, e coloca o suposto gênero em um patamar de superioridade em relação a outros “jornalisms”, e exclui certas narrativas em detrimento de outras. A autora arrebatada sua argumentação convidando o(a) leitor(a) a refletir e pensar em mais perguntas, ao invés de soluções simplórias:

Se podemos afirmar que as diversas formas de ser jornalismo no contexto brasileiro ao longo dos tempos, em alguma medida, esbarram na literatura, como podemos nomear apenas parte desses produtos como jornalismo literário? Não seria todo jornalismo, de certo modo, literário? Se nos permitirmos considerar, sem restrições, a literariedade das narrativas jornalísticas, mesmo de uma "simples" notícia, talvez sejamos capazes de perceber a sua complexidade estética e simbólica ao invés de antecipadamente negá-la. (Tassis, 2023, p. 93)

A incorporação de técnicas de escolas literárias como o realismo e o modernismo permitiram aos novos jornalistas dimensionar, ainda que com limites, o caos político, ético, e social que borbulhava nos Estados Unidos do século XX. Como exposto, a urgência de uma comunicação mais ética, capaz de tentar dimensionar as complexidades sociais em suas múltiplas camadas, pode-se pensar também a relação entre o jornalismo e quem o produzia - mais especificamente, neste trabalho, que corpos o produziam.

Neste cenário, floresce Joan Didion, enquanto um corpo feminino que escreve, relata, atravessa e é atravessada por esse contexto demandante de novas maneiras de se contar histórias.

2.2: Joan Didion: “A mulher que pôs o coração num saco”

Uma breve pesquisa com as palavras “Novo jornalismo autores” evidencia que, ainda que consistisse num processo transformador e transgressor, a maioria dos nomes que o representam são de homens. Mais que uma questão algorítmica, a presença feminina é de fato pequena quando se analisa as autorias dos grandes ensaios e livros-reportagens; mas não é inexistente. Alguns nomes como o de Janet Malcolm, Lillian Ross, Renata Adler, Gloria Steinem, Gail Sheehy, são citadas como exemplos de mulheres expoentes do movimento, porém, como dito pelo crítico Paulo Pires Para a Revista Quatro Cinco Um, aquela que recebeu um passe definitivo para o clube do bolinha do Novo Jornalismo (Pires, 2020) foi Joan Didion. Tendo, inclusive, um capítulo dedicado a ela no livro de Marc Weingarten (2010) sobre autores do Novo Jornalismo, “*A turma que não sabia escrever direito*”, a autora é evidenciada como parte do movimento, sendo inclusive comparada à Tom Wolfe. Porém, ainda que receba algum destaque, Didion é a única mulher com um capítulo para si na obra - que possui apenas nove páginas, das trezentos e noventa e duas que compõe o livro. A única presente, e de forma um tanto discreta.

Joan Didion foi uma escritora, jornalista, e ensaísta norte-americana, nascida

em 1934, em Sacramento, Califórnia. Sua carreira e renome foram construídos, principalmente, sobre obras de cunho político e pessoal; possuía uma predileção pela não-ficção - mais especificamente, a autora já disse que até tentou fabular, criar histórias, mas que sua atenção sempre se voltava ao que era tangível (Didion, 2023, p. 44) - e pelo gênero dos ensaios⁴. Apelidada pela Revista Vogue (Garcia, 2021) como “A mulher que pôs o coração num saco” - em uma referência ao primeiro ensaio da escritora para a revista, “Sobre o amor próprio” de 1961, no qual a autora diz que lhe foi recomendado por a cabeça num saco de papel para que parasse de chorar (Didion, 2021, p. 147).

Enquanto escritora, era inevitável que sua vida pessoal atravessasse seus textos; casamento, maternidade, relações familiares, e questões de saúde. Seus espaços, companhias e condições ora emergiam em seu texto de forma elaborada, ora estavam relacionados indiretamente com certo posicionamento ou reflexão da autora; como é de se imaginar, uma vez que antes de ser uma escritora, Didion possuía um corpo que escrevia, sua experiência e vivência no mundo aparecia em sua escrita. Logo, faz-se imprescindível conhecer a vida da autora para então traçar paralelos e reflexões sobre sua obra.

Um dos recursos biográficos da autora utilizado neste trabalho é o documentário dirigido por seu sobrinho Griffin Dunne, “*Joan Didion: The center will not hold*”, lançado na plataforma Netflix em 2017. Uma vez que se trata de uma obra midiática, e não acadêmica, possui limites, porém se trata de uma mídia interessante por ter o envolvimento e depoimentos da própria Joan Didion, junto de imagens, vídeos e entrevistas de terceiros. Como um documentário tradicional, o filme intercala entre cenas da entrevista com Didion e outros “personagens” marcantes de sua trajetória, além de filmagens caseiras da vida da escritora e da sociedade americana nos anos 70 e 80. As sonoras que sobrepõe às filmagens também são intercaladas entre falas contemporâneas de Didion e leituras de trechos de seus textos anteriores.

⁴ Os ensaios, segundo a pesquisadora Nelvana Leuz de Oliveira Ferragini, são textos curtos, argumentativos, que provocam a reflexão e a crítica; normalmente são *de* ou *sobre* alguma coisa (Ferragini, p. 297, 2017). Para Jean Pierre Chauvin, graduado em Letras e mestre e doutor em literatura comparada pela USP, que cita a definição de Theodor Adorno em *O Ensaio como Forma*, são textos de caráter fluido, sem margens muito definidas, situado entre a texto literário e o artigo científico. O Ensaio seria um texto reflexivo e complexo, que “mais desconfia que assegura; mais abrange, que delimita; mais arrisca, que certifica.” (Chauvin, 2023).

Figura 2: Capa do documentário da Netflix “Joan Didion: The center will not hold”.

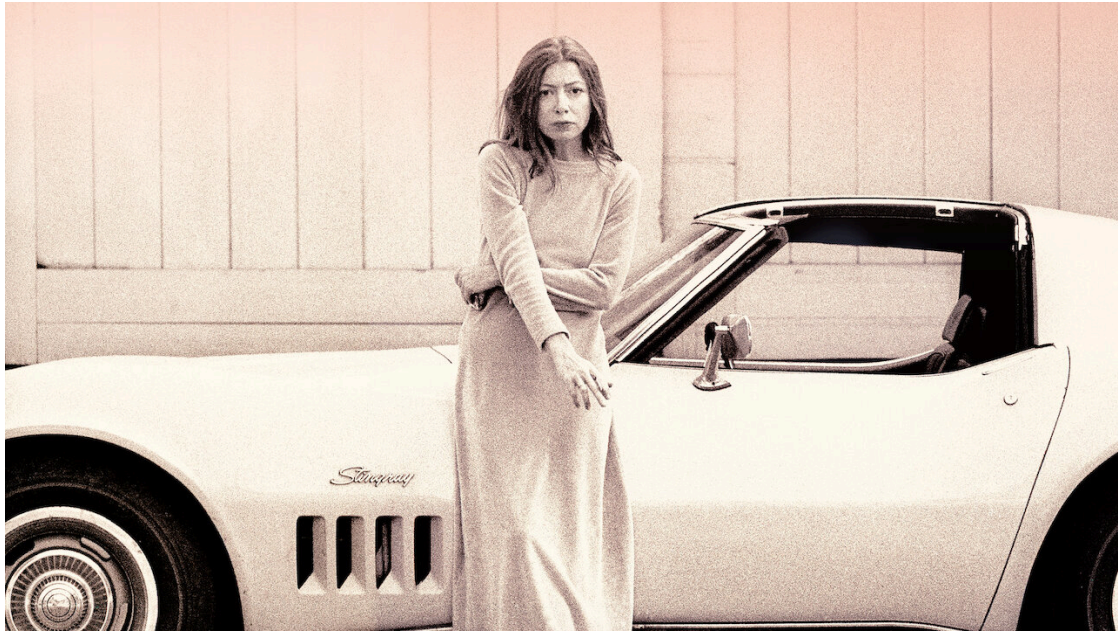


Foto de: Netflix

Nos primeiros minutos de filme, Didion conta sua história. Segundo ela, aos cinco anos, ganhou seu primeiro caderno de anotações de presente de sua mãe, que sugeriu que ela escrevesse seus pensamentos ao invés de chorar. A primeira história contada foi a de uma mulher que estava sozinha no Ártico, prestes a morrer de frio, mas que subitamente percebeu que na verdade estava em um deserto, e que morreria desidratada antes da hora do almoço. Em poucos segundos de filme, é notória sua relação forte com a escrita desde muito jovem, e é subentendida sua utilização para exprimir e demonstrar aquilo que não sabia, ou podia, configurar em sua realidade material. Ainda segundo a própria Didion, o investimento da mãe no hobby teve resultados, e em seu último ano na faculdade de Letras-Inglês, em Berkeley, Joan Didion foi a ganhadora de um concurso da Vogue aos 20 anos, o Prix de Paris, que lhe rendeu um emprego na revista, em Nova Iorque.

Figura 3: Anúncio do concurso “Prix de Paris”, de 1956

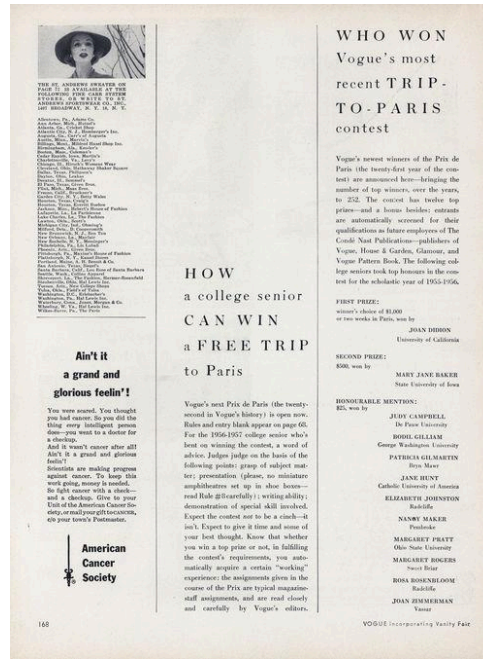


Imagem de: Arquivos The Hammer Museum, da Universidade da Califórnia em Los Angeles.

A Vogue foi, de certa forma, outra escola para Didion, que comenta da experiência de trabalhar com a editora Alenne Talmey, que, com um anel de pedra, riscava suas correções nos manuscritos entregues a ela, cortando o excesso de verbos de ação. Didion diz que “todos que sobreviviam à ela [à editora] basicamente aprenderam a escrever”. Seu primeiro artigo na revista foi uma peça de caráter pessoal, algo incomum para as chamadas revistas femininas na época, intitulado “Amor-próprio: sua origem, seu poder”; composto por reflexões para além do amor pela auto-imagem, mas sim, acerca do caráter e da responsabilidade pela própria vida como um movimento de amor-próprio. Em um livro biográfico sobre a autora, “*The last love Song*”, Tracy Daugherty (2015) reflete sobre a escrita e a narrativa de Didion: “A escrita de Didion é mais específica e pessoal, mas, como Austen e Tolstoi, ela apresenta um orador confiante com uma visão de mundo sólida, oferecendo verdades sobre a natureza e a cultura humanas.” (Daugherty, 2015, p. 14, tradução nossa)⁵. O biógrafo se atém, neste momento, a configurar um comentário geral sobre a escrita de Didion, para então explorar como a autora chegou nesse estilo característico.⁶

⁵ Didion’s writing is more specific and personal, but like Austen and Tolstoy, she presents a confident speaker with a solid worldview offering verities about human nature and culture (Daugherty, 2015, p. 14)

⁶ O livro de Daugherty, apesar de extensamente desenvolvido, foi criticado no período de seu lançamento enquanto uma tentativa falha de se produzir uma biografia à altura da complexidade do trabalho de Didion. A crítica literária Carolyn Kellogg (2015) opina em resenha para o Los Angeles

Adiante com os trabalhos para múltiplas revistas, Ainda que Didion esteja inclusa por Weingarten (2010) na chamada “turma que não sabia escrever direito”, como uma de seus expoentes, o autor defende que suas perspectivas para aquele momento histórico são consideravelmente diferentes da de seus contemporâneos.

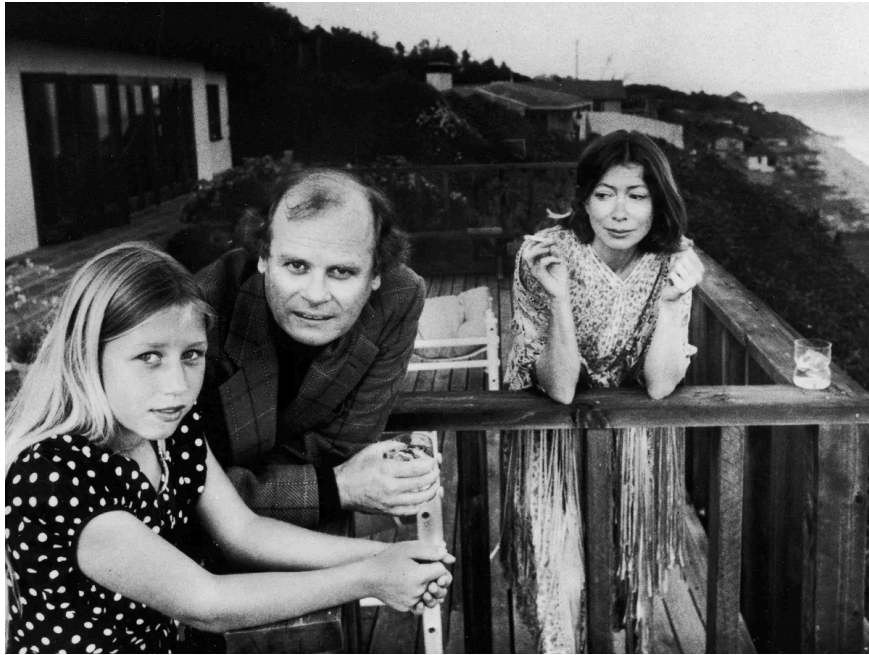
O que Didion testemunhou foi muito diferente da exuberância entorpecida dos Merry Pranksters que Tom Wolfe descrevera tão alegremente em *O teste do ácido do refresco elétrico*. Em vez disso, eram fugitivos vivendo de esmolas e bicos, organizando suas vidas em torno de viagens de ácido, vendendo os ácidos que não tomavam, correndo em busca de alguma identidade que se fixasse. (Weingarten, 2010, p. 147)

Enquanto Tom Wolfe e Hunter S. Thompson demonstraram certo fascínio e diversão em suas obras quanto ao movimento hippie e à contracultura, Didion demonstra uma veia de preocupação e espanto com tamanha desordem, de forma mais sinistra (Diamond, 2018). Um exemplo disso, também contado no documentário, é quando a escritora foi convidada a ir de encontro a uma criança de cinco anos, sentada no chão, lambendo LSD. Seu tom crítico e incisivo chocou os simpatizantes de tais novidades, porém, ainda assim era reconhecida como uma maneira franca de retratar a realidade estadunidense naquele momento (Dunne, 2017).

Entre tantos trabalhos, um de seus livros frequentemente comentado, e reconhecido, é “*O ano de pensamento Mágico*”, de outubro de 2005. Talvez o mais predominantemente pessoal de sua carreira, o livro é um apanhado de escritos que ela produziu ao longo do ano que se seguiu após a morte de seu marido, em 30 de dezembro de 2003, que sofreu um infarto enquanto estava sentado na mesa de jantar. A temática é o que chama atenção para a obra, e a narrativa é o que levou muitos novos leitores a quererem conhecer outros trabalhos da autora. O livro relata os dias que se passaram após o falecimento de John, desde um retrospecto de cada hora após o infarto, até as reflexões que a escritora fez com o passar dos meses. Dois meses antes da publicação do livro, em agosto, Didion perdeu sua filha Quintana Roo.

Figura 4: Joan Didion, o marido, John Gregory Dunne, e a filha do casal, Quintana Roo, na sacada de sua casa na praia.

Times, que Daugherty conta a história de Didion a partir do que ela mesma já contou em seus próprios livros, e que perde a oportunidade de tentar realizar entrevistas com a própria autora, seus amigos ou familiares. Assim, percebe-se um ainda pequeno rol de trabalhos biográficos mais densos, e inéditos, a respeito de Joan Didion, para além do que ela mesma contou sobre si.



Fonte: The Guardian

Quintana foi adotada pelo casal, e passou por muitos problemas de saúde - ela, inclusive, estava internada quando seu pai faleceu e recebeu a notícia dias depois. “O ano do pensamento mágico” não toca no falecimento da filha do casal, ainda que ele tenha ocorrido enquanto o livro estava em processo de finalização.

Após a sequência de tragédias, seus amigos e familiares manifestaram intensa preocupação com o peso e saúde de Didion. Ainda assim, não parou de escrever, e decidiu que escreveria uma peça de teatro, algo que nunca havia feito. No documentário, David Hare conta que, ao receber essa ideia, ele teve de ser a pessoa com a tarefa de manifestar que Didion precisaria se abrir sobre o que ela estava passando nos últimos anos, ou seja, o luto por Quintana. Porém, inevitavelmente, traduzir mais essa angústia em palavras lhe custou saúde, e Joan Didion chegou a pesar 34 quilos no período de criação do roteiro. Hare, então, precisou estabelecer a condição: a de que ela iria se alimentar, engordar, e ficar em boa forma. Chegaram, inclusive, a deixar para ela nos bastidores do teatro uma mesinha com croissants, geleia e sopa, e uma pequena placa escrito “Café Didion”. Hare, comenta:

No final da produção, ela estava em ótima forma. Estávamos muito satisfeitos e eu disse “Não me interessa se esta peça é um serviço a arte, ela é um serviço à humanidade!”. Nós colocamos Joan florescendo novamente.” E eu acho que esta peça lhe deu uma nova perspectiva de vida em um momento muito, muito, muito difícil. (Dunne, 2017)

Posteriormente, Didion escreveu “Noites azuis”, publicado em 2010, que, para Hare, fechou o ciclo de luto de Quintana.

Figura 5: Joan Didion e sua filha, Quintana Roo Dunne, posam para ensaio fotográfico.



Fonte: The Cut

Não foi a primeira vez que algo do tipo lhe atravessou no trabalho. Sua própria saúde também é um tópico constantemente presente em seus escritos, bem como seus relacionamentos e vida pessoal. Constantemente evocando a materialidade de seu corpo, em certa medida e em momentos específicos, Didion inclusive apresenta suas características como vantagens. No prefácio de “Rastejando até Belém” (2021), diz:

Minha única vantagem como repórter é que sou tão pequena fisicamente, meu temperamento é tão discreto e sou tão neuroticamente inarticulada que as pessoas tendem a esquecer que minha presença se opõe aos seus maiores interesses. E sempre se opõe. (Didion, 2021, p. 13)

Acompanhando a linha de raciocínio da própria autora, e evocando outros trabalhos que podem ser colocados em paralelo com o seu, o presente trabalho se constitui, realizando análises sobre como o corpo, e a corporeidade, é articulada e escrita em dois ensaios presentes nas obras “*Rastejando até Belém*”, de 1967, e “*O Álbum Branco*” de 1979.

2.3 “Um entendimento com seus personagens que iludia repórteres mais tradicionais”

Apesar de ser incluída como expoente do Novo Jornalismo por autores como Weingarten (2010), e esta participação ser um subtítulo comum em reportagens a seu respeito⁷, não foi encontrado pela autora deste trabalho um momento em que Joan Didion referenciasse o “movimento”, ou a si mesma como parte dele - o que faz sentido, visto que o próprio Tom Wolfe afirmou que não era uma associação demarcada, em que seus autores se encontravam e discutiam metodologias de trabalho. Entretanto, a ideia de que o estilo de Didion estar contemplado pelas características do Novo Jornalismo nos auxilia a pensar que elementos constituíram o seu novo jeito de fazer reportagem.

Analisando o que Didion produziu no fim dos anos 60, e considerando que aquele seria o momento em que ela começou a se consolidar enquanto escritora e ensaísta, Weingarten considera que a timidez e baixa interlocução de Didion poderiam ser uma vantagem, que lhe permitiria transitar pelos espaços e pelas histórias de seus personagens de formas diferentes. Em “Rastejando até Belém”, por exemplo, a autora adota uma postura que se assemelha a recortes de cenas, nos quais nem todos os personagens são profundamente (ou mesmo superficialmente) apresentados, e poucas cenas tem explicações. Sobre a abordagem da autora, Weingarten comenta:

Em vez de pressionar e instigar seus entrevistados a se revelarem, Didion os deixava preencher os silêncios embaraçosos, anotando discretamente tudo em seu bloco de espiral. Dessa maneira, alcançava um entendimento com seus personagens que iludia repórteres mais tradicionais (Weingarten, 2010, p. 145)

Este estilo de produzir reportagens diverge da metodologia tradicional de “lide” jornalístico, por exemplo, no qual o repórter responde perguntas base quanto ao tema de seu texto - o que aconteceu, quem realizou, de que forma, quando,

⁷ Em uma breve pesquisa em buscadores, as primeiras notícias e reportagens disponíveis à respeito de Joan Didion são obituários datados do final de 2021, período de seu falecimento. Os jornais brasileiros, especialmente, se ocuparam de explicar quem era a escritora, uma vez que sua obra não fora amplamente difundida no país, com subtítulos como: “Uma das principais expoentes do Novo Jornalismo, a escritora morreu nesta quinta-feira (23) devido a doença de Parkinson.” (Marie Claire); “Morreu hoje aos 87 anos a escritora e jornalista Joan Didion, uma das principais expoentes do novo jornalismo” (UOL); “A escritora Joan Didion, uma das precursoras do que se convencionou chamar de jornalismo literário, morreu nesta quinta-feira, aos 87 anos” (Folha de São Paulo). Todos os textos datam do dia 23 de dezembro de 2021, e apresentam a escritora para o público brasileiro buscando ressaltar sua relevância para o jornalismo e literatura norte-americano, elucidando o movimento do Novo Jornalismo.

onde e por que. Também não está alinhado à uma noção de objetividade ou síntese, uma vez que o tema não está estritamente demarcado. E, principalmente, uma vez que trabalhava com um texto crítico como o ensaístico, o jornalismo de Didion não era, nem haveria meios de ser, imparcial. Os movimentos de se inserir no texto, relatar suas dificuldades e adaptações na produção de uma reportagem, constituem, portanto, uma inserção do corpo do sujeito-autor. No caso de Didion, especificamente, observa-se uma menção às questões corporais ainda mais frequente, nos momentos dos quais ela fala de suas dores de cabeça, seu tamanho, seu peso, e como tais fatores são relevantes para a maneira como ela será recebida e interpelada nos espaços que se inserir para a realização de seu trabalho. Realizando uma espécie de constelação de conceitos, é possível pensar de que forma as noções de corpo e corporeidade estão presentes na prosa de Didion, e também são reconhecidos por quem os critica e analisa.

Uma análise sobre Didion, menos cronológica e mais reflexiva, é realizada por Michelle Dean, no livro *“Afiadas: mulheres que fizeram da opinião uma arte”*. Dedicando um capítulo a cada escritora ou jornalista que considera representada por esta definição, a autora analisa o impacto que tais vozes femininas tiveram, especialmente para suas leitoras mulheres. Tal como Daugherty (2015), Dean também destaca a solidez de Didion ao evocar o comentário do escritor e crítico norte-americano, Alfred Kazin, após conhecer a escritora: “Kazin notou a diferença entre o modo como Didion falava de si em seus textos - frágil, doente, às portas do divórcio na famosa coluna da Life em 1969 - e a maneira como era pessoalmente: sensível, mas sólida” (Dean, 2019, p. 259). A postura sólida também é considerada por Dean ao refletir sobre como Didion, apesar de escrever textos extremamente pessoais e íntimos, conseguiu manter sigilo temporariamente sobre fatores cruciais sobre sua vida, como a adoção de sua filha ou a depressão de seu pai; todos esses acontecimentos atravessavam e constituíam sua escrita, entretanto, não necessariamente estavam postos em suas palavras. Fatores aparentemente externos ao texto, mas que lhe são inevitáveis.

O adjetivo “afiada” é repetido por Marc Weingarten, que a diferencia de Tom Wolfe a medida que seu estilo seria econômico, afiado para um corte fino, semelhante ao romancista Ernest Hemingway (Weingarten, 2010, p. 148). A proposta de Weingarten na escrita do livro parece sintetizada nas breves páginas

dedicadas à Joan Didion, no qual o autor se atém às suas relações com os espaços geográficos - que Didion era do Oeste, depois foi a Nova Iorque, e quando voltou às suas raízes, se deparou com algo muito diferente do que conhecia quando cresceu. A análise é pertinente para se pensar na escritora com seu(s) território(s), e como essa relação estava inscrita em sua prosa, porém é rapidamente finalizada, justamente com a conclusão de que Didion foi pouco reconhecida enquanto nome do Novo Jornalismo:

Quando Henry Robbins - editor de Wolfe na Farrar, Straus and Giroux - reuniu os artigos sobre São Francisco e John Wayne, bem como um punhado de outros ensaios da *Esquire*, *American Scholar* e da *Holiday* num livro chamado *Slouching Towards Bethlehem*, no verão de 1968 (sendo o verão tradicionalmente um período de recesso para os livros de destaque), a produção de Didion foi imediatamente saudada como o trabalho de uma nova voz das letras americanas. Didion era tão pouco reconhecida como um grande talento que Dan Wakefield se sentiu compelido a introduzir sua crítica sobre o livro para o *New York Times* com o qualificativo de que “Joan Didion é uma das menos celebradas e mais talentosas escritoras da minha geração”. Wakefield continuava: “Agora que Truman Capote declarou que esse trabalho pode alcançar o status de “arte”, talvez seja possível que essa coletânea seja reconhecida como deveria ser: não como um exemplo melhor ou pior do que algumas pessoas chamam de ‘mero jornalismo’, mas como uma bela exibição de parte da melhor prosa escrita hoje nesse país.” (Weingarten, 2010, p. 149)

Enquadrada por Michelle Dean, uma vez que se trata do subtítulo de seu livro, como uma “mulher que fez da opinião uma arte”, Didion opinou, e recebeu opiniões múltiplas quanto ao seu trabalho e estilo. Dean inicia o capítulo dedicado a autora comentando sobre um clima de rivalidade que existia entre Didion e a crítica de cinema Pauline Kael, uma vez que as duas não simpatizava uma com a outra devido a trocas de críticas já ocorridas; diz que Didion recebia muitos adjetivos, como elegante e glamourosa, mas que Kael havia se referido ao estilo da escritora como sendo “ridiculamente presunçoso” (Dean, 2018, p. 245).

O crítico Paulo Pires, mais uma vez para a *Revista Quatro Cinco Um*, comenta de seu apreço por críticas fortes a autores(as) que ele estima, e cita uma que foi direcionada a Joan Didion. Comenta que a escritora Sigrid Nunez - autora de novelas e romances como “*The Friend*”, de 2018, e “*The Vulnerables*”, de 2021 - duvida da veracidade, ou da de algumas cenas narradas por Didion no famoso ensaio “*Rastejando até Belém*”, especialmente a famosa cena final da criança que

usa ácido⁸. Nunez considera mais provável que os hippies tivessem “pregado uma peça” em Didion, que tropeçaria em sua própria caretice. Pires, que demonstra ser um admirador de Didion, tendo inclusive já escrito textos sobre ela para a revista, demonstra choque mas também certo divertimento ao ver uma escritora que admira ter seu trabalho tensionado e provocado. O exemplo compõe uma reflexão a respeito da crítica, argumentando que hoje críticas um pouco mais afiadas não são bem vistas ou recebidas, a respeito, especialmente, do gênero ensaio:

A “opinião forte”, como é fácil constatar, não conhece seus melhores dias entre nós. A cada vez que abdicamos dela, isso é certo, somos mais bem recebidos, garantimos espaço em publicações, aumentamos a probabilidade de prêmios, bolsas, convites. E a cada vez que abrimos mão dela, entregamos um pouco mais os pontos. Mas o Deus do ensaísmo, que acabei de inventar, está de olho: Ele ara certo por caminhos tortos. (Pires, 2024, s/p)

O “Deus do ensaísmo” ara certo por caminhos tortos. Referir-se a escrita de um ensaio com o ato de arar, subentende uma colheita; Pires pondera que o estilo ensaístico demanda uma crítica apurada, uma vez que o próprio ensaio é uma crítica, como num ciclo de perspectivas e novos olhares. Considerar opinião uma arte, como faz Dean (2019), dialoga com as perspectivas de que o Novo Jornalismo, um jornalismo no qual o corpo autor e o corpo personagem estão situados e inseridos, seria fruto de uma “excitação artística” dos jornalistas (Wolfe, 2005, p. 40). Ainda que Didion não necessariamente se propusesse a conquistar um público específico, ou a explicitamente adentrar nos termos da arte, seu trabalho foi reconhecido por Michelle Dean, e outros autores citados neste trabalho, como tal; e, como a análise a seguir visa se aprofundar e identificar, a corporeidade se faz como um elemento definitivo na constituição de seu “novo jeito de fazer reportagens”.

⁸ Explorada com mais detalhes no capítulo “3.1.2 “Cinco anos de Idade, e tomou ácido”, deste trabalho.

CONTAR HISTÓRIAS PARA PODER VIVER

“Contamos histórias para poder viver” é a frase que abre o ensaio “O Álbum Branco”, publicado pela primeira vez em 1979, por Joan Didion. Em uma abertura tão incisiva, a autora exprime sua relação com a contação de histórias - no seu caso, a escrita - enquanto parte indispensável de sua vida, constituinte e constituída em sua experiência com o mundo; Didion escreve para descobrir o que está pensando, o que está observando, o que vê e o que significa (Didion, p.46, 2023). Tendo essa relação com a escrita demarcada, foi observada uma emergente presença de questões corporais em sua prosa⁹; seja questões de saúde e autopercepção da própria autora sobre si mesma, em textos mais pessoais, ou os corpos dos outros em seus textos e ensaios de cunho mais jornalístico. Esse capítulo, portanto, se dedica a identificar, distinguir e analisar os modos com as quais as corporeidades aparecem no trabalho de Didion.

Com tais objetivos, foram selecionados para análise os dois ensaios que nomeiam seus livros, “Rastejando até Belém” e “O Álbum Branco”. Tais ensaios foram selecionados sob o critério de abordarem questões de corpo e corporeidade de maneiras distintas, articulados em contextos bastante específicos dos anos 60 e 70 dos Estados Unidos. Tais períodos foram marcados por um cenário opaco e turvo, no qual evidenciar o corpo, a saúde física e psíquica, parecia uma ação necessária para demonstrar a dimensão dos assuntos e dos contextos sociopolíticos daquele momento. Para a análise, foi realizado um movimento de entrelaçamento de leituras e seleções de trechos dos ensaios que, segundo o olhar e seleção da pesquisadora deste trabalho, fossem mais evidentemente atravessados pela questão da corporeidade - tanto a da própria autora, como a presente nos espaços aos quais estava inseridas - juntamente com analogias a outras obras ensaísticas e jornalísticas, que pareceram pertinentes e condizentes com o modo com o qual a análise foi guiada, como Virginia Woolf, Susan Sontag e Svetlana Aleksievich. Tais processos analíticos e críticos, então, são mediados por reflexões e abordagens teóricas sobre o tema, para buscar compreender como a corporeidade é articulada nas duas obras, enquanto elemento constituído pela e com a narrativa.

⁹ A palavra “prosa” se mostra relevante, inclusive, em termos de análise literária, pois, segundo o Dicionário de Cambridge, “prosa” significa “toda linguagem escrita em forma ordinária, que não é poesia”. Dessa forma, abarca vários gêneros textuais sem imbuir características extremamente específicas a eles. Talvez por tamanha versatilidade, o termo apareceu algumas vezes em análises e trabalhos sobre a obra de Joan Didion.

3.1 Rastejando até Belém

No prefácio do livro “Rastejando até Belém”, publicado pela primeira vez em 1967, Joan Didion comenta da escrita do ensaio de mesmo nome presente no livro. Faz um apanhado geral dos ensaios presentes na coletânea, de onde eles vieram, e, especialmente sobre o texto “Rastejando até Belém”, que recepção teve e quais foram as circunstâncias de sua produção. Na biografia da autora, Daugherty (2015) mostra que período de idealização e produção do ensaio foi marcado por incertezas, pois, até então Didion ainda se considerava uma romancista, obstinada em escrever um bom romance, e suas peças de não-ficção eram produzidas apenas para “pagar as contas” (Daugherty, 2015, P. 270). Porém, o ensaio “Rastejando até Belém” seria o primeiro no qual ela sentia que precisava escrever; era época do auge do movimento hippie, do “boom das drogas” e das reivindicações por liberdade, e a ideia de escrever um ensaio sobre a contracultura e o que acontecia em São Francisco partiu de Joan Didion e Ted Streshinsky, que a propuseram ao jornal *The Saturday Evening Post*. Um amigo de Ted, que fez parte do movimento, lhe convenceu dizendo que “a contracultura valia uma história”. Uma história que precisava ser contada, mas Didion não tinha ideia de como.

Por não saber de que forma contar essa narrativa - ou conjunto de narrativas - Didion precisou escrever por “obrigação”, sem necessariamente chegar a uma consideração final ou ordenação do que descrevia. O biógrafo então cita a frase da autora, que de certo modo justifica o estilo do texto:

“A peça teve que ser escrita imediatamente. Então eu escrevi imediatamente. Mas eu escrevi em apenas uma série de cenas, exatamente como aconteceu comigo, e essa foi a única maneira que consegui escrever porque não tinha nenhuma conclusão.” (Joan Didion *apud* Daugherty, 2015, p. 271, tradução nossa).¹⁰

A descrição de Didion é sucinta e precisa. O ensaio “Rastejando até Belém” se trata de um texto corrido, composto por várias cenas - algumas muito curtas e aparentemente desconectadas de outras - que a autora vivenciou no tempo que passou no distrito de Haight-Ashbury, em São Francisco, no ano de 1967. Descreve

¹⁰ “The piece had to be written right away. So I wrote it right away. But I wrote it in just a series of scenes, exactly how it happened to me, and that was the only way I could write it because I had no conclusions at all.” (Joan Didion *apud* Daugherty, 2015, p. 271)

sua chegada na região, as pessoas que conheceu (diz que fez alguns amigos), e dá prosseguimento comentando algumas de suas conversas e entrevistas, em que buscou conhecer o contexto que estava inserida, na medida do possível. Em sua resenha crítica para a Revista Quatro Cinco Um, o crítico literário Paulo Roberto Pires diz que “Naquele momento de escassas certezas, [Joan Didion] elegeu a ambiguidade como medida para dar conta de ideias e valores que se desmanchavam entre uma e outra afirmação categórica, entre uma canção do The Doors e um ponto de LSD.” (Pires, 2020).

Figura 6: Joan Didion, aos 32 anos, em São Francisco no ano de 1967.



Imagem de: Rolling Stone Magazine

No prefácio do livro “Rastejando até Belém”, que traz em seu escopo o ensaio de mesmo nome, a autora diz que foi um trabalho difícil, em que ela estava muito doente e com muita dor, e movida por uma espécie de ordem a si mesma para que entendesse o que estava acontecendo. Essa dor não é absolutamente esclarecida no texto em si, mas pode-se inferir, por outros textos do mesmo período - como exposto mais à frente neste trabalho¹¹, o ensaio “O Álbum Branco”, que foi iniciado em 1969 - que se tratavam das intensas crises de enxaqueca, náuseas e até mesmo desmaios, que Didion relatou ter passado no fim dos anos 60. A dor física, então, é entendida como acompanhante deste trabalho de Didion, mas que não a impediu de viajar, mergulhar em entrevistas e transcrições, e imergir em histórias que clarificassem, ainda que minimamente, suas dúvidas e incompreensões.

¹¹ O momento em que essa dor aparece no texto “O Álbum Branco” é analisado no tópico 3.2.1 “Impulsos estranhos, conflitantes, mal compreendidos e acima de tudo, tortuosos”

“Rastejando até Belém” também é o título de um dos ensaios deste livro, e esse ensaio, que deriva de uma temporada que passei no distrito de Haight-Ashbury, em San Francisco, foi para mim tanto o mais imperativo de todos esses escritos quanto o único que me deixou desanimada depois de publicado. Foi a primeira vez que lidei de forma direta e categórica com as evidências da atomização, a prova de que as coisas desmoronam: fui a San Francisco porque não conseguia trabalhar havia meses, estava paralisada pela convicção de que escrever era um ato irrelevante e de que o mundo, como eu o compreendia, não existia mais. Se de algum modo eu fosse voltar a trabalhar, precisaria aceitar a desordem. (Didion, p.11, 2021)

Neste prefácio, a autora confidencia que redigir aquele texto era como uma necessidade além ao ofício de jornalista (ou romancista) mas também um caminho para dimensionar, inclusive para si mesma, o cenário caótico que parte dos Estados Unidos se encontrava nos anos 60¹².

3.1.1 “Cobras que trocam de pele”

Em linhas gerais, o ensaio se mostra como um mosaico de percepções e histórias da autora em sua viagem ao distrito de Haight-Ashbury, São Francisco¹³. Entre avisos de desaparecidos e grupos perambulantes, Didion teve contato com um grande número de pessoas e pontos de vista quanto aquela conjuntura; diz que “passou um tempo por lá e fez alguns amigos” (Didion, 2021, p. 90).

Não há uma ordem lógica, um cenário fixo, ou construção padrão de personagens; hora a autora escreve sobre momentos que teve com amigos, seguido de suas tentativas de contato com um agente da polícia local, logo um encontro com adolescentes que fugiram de casa, e assim por diante. Alguns personagens são apresentados com nome, sobrenome e ofício, outros apenas um apelido ou uma menção sem nome algum. Para a professora Linda K. Dakota (2011), Didion tece sua descrição com recursos orgânicos, como repetição de palavras, paralelos e balanceamento de situações, produzindo assim, além de uma análise, um apelo

¹² Uma vez que seria um processo demasiado extenso e que exigiria uma bibliografia mais específica, o presente trabalho não se propõe a analisar a contracultura, ou o movimento hippie em si, mas sim, a maneira como Joan Didion tentou retratar esses movimentos e contextos, e como o corpo emerge enquanto elemento desse processo.

¹³ O local foi palco do chamado “Summer of Love”, “Verão do amor” em tradução livre, um período da história da cidade de São Francisco, no qual quase cem mil jovens se dirigiram à região para vivenciar a cultura e o movimento hippie. Segundo a revista Time, em edição de 1967, o movimento floresceu rapidamente nos Estados Unidos, em pouco mais de um ano e meio, e contemplavam mais de trezentas mil pessoas no período do verão do amor. A revista define os hippies como um grande grupo de pessoas - predominantemente jovens, brancas, de classe média e com formação, com idades entre 17 e 25 anos - que abandonaram o modo de vida tradicional e conservador, para gerar uma sociedade nova e espiritual. Em um afastamento temporal, o Jornal The Guardian, em texto de 2007, considera que o movimento começou a perder força devido ao espetáculo midiático, a dependência das drogas, superlotação das cidades, irritação dos moradores e a quantidade de jovens em situação de abandono.

emocional e uma sensação de ansiedade ao expor seu tema (K. Dakota, 2011, p.19).

O tom instável aparenta ser uma mistura do estilo fluido e orgânico que a autora já possuía, com o período também caótico no qual ela estava inserida, e buscou se aprofundar e conhecer. Apesar de sua crítica ser evidente e reconhecida, a franqueza do seu relato é frequentemente apontada como um diferencial; no documentário, inclusive, é destacada uma manchete de jornal da época que dizia “Jornalista, ensaísta, fala abertamente”. O jornalista Silvio Demétrio (2021), em um ensaio intitulado “É tempo de ler Joan Didion”, para o jornal “Rascunho”, coloca Didion em paralelo com Tom Wolfe, também referência no movimento New Journalism, no qual afirma que os dois se pareciam em alguns aspectos de escrita e abordagem, no qual ambos produziam um efeito simpatético para com seus leitores, causando a impressão de que eles mesmos haviam aderido ao movimento que estavam descrevendo.

Wolfe era conhecido como “o dândi da imprensa americana”. Didion também tinha uma imagem feérica que foi construída principalmente pelos fotógrafos que a captaram pilotando o seu Stingray esportivo. Nada poderia ser mais distante do estoicismo hippie que rejeitava os símbolos da cultura de consumo do *american way of life*. Embora essa distância seja fato em ambos os casos, tanto Wolfe quanto Didion conseguem produzir um efeito simpatético com seus textos jornalísticos, que projetam o leitor para dentro das cenas que são retratadas. Em ambos os casos o leitor se convence que tanto Wolfe quanto Didion são hippies *drop-outs*, que caíram fora do sistema para seguir a maré das flores. Na verdade, os dois não são poetas, mas cumprem à risca a advertência de Fernando Pessoa quando ele diz que todo poeta é um fingidor. (Demétrio, 2021, s/p)

“Dândi” significa alguém que se veste de forma elegante e requintada, e “feérico”, algo ansioso, místico e luxuoso. Apesar de serem adjetivados e reconhecidos dessa maneira, os dois autores aparentemente se misturavam aos mais diversos contextos; algo que Joan atribuiu à sua miudeza física, e, mais tarde, a um estilo de roupa “anônimo”¹⁴ (Didion, 2021, p. 39). Tais características são relevantes por estarem relacionadas ao processo de apuração, ou melhor, de experiência ao contar aquelas histórias. Em abertura ao ensaio “Rastejando até Belém”, Didion redige:

O centro cedia. Era um país feito de pedidos de falência e anúncios de hastas públicas e notícias corriqueiras de assassinatos fortuitos e crianças criadas em lugares impróprios e lares abandonados e vândalos que não sabiam escrever bem nem os palavrões que rabiscavam. Era um país onde famílias desapareciam com frequência, deixando para trás rastros de

¹⁴ Trecho analisado neste trabalho, no tópico 3.2.3 “Alguém determinada a interpretar seu papel”

cheques sem fundo e documentos de reintegração de posse. Adolescentes vagavam sem rumo de uma cidade destruída para outra, tentando se livrar tanto do passado quanto do futuro, como cobras que trocam de pele. (Didion, p. 89, 2021)

“Cobras que trocam de pele”. A escritora explora seu vocabulário para configurar algum sentido ao que via, e neste processo, vários são os momentos nos quais faz uso da materialidade e do corpo enquanto metáfora; diz frases como “tínhamos abortado a nós mesmos” e “hemorragias sociais” já no início do ensaio (Didion, p. 89), o que materializa a sua ideia inicial de que os Estados Unidos estaria em um caminho bem sucedido, mas a sociedade “abortou”, interrompeu, a ordem e “o que estava em suas mãos”. Para alguns autores, expostos e desenvolvidos a frente neste trabalho, o teor crítico e desconfiado de Didion se dá também por fatores pessoais; sua própria saúde, família, relações pessoais e de trabalho, podem nem sempre aparecer de forma explícita no texto, mas, inevitavelmente, continuam existindo. Sobre o estilo da autora, Michelle Dean (2019) diz que muitas vezes ela “tece algo a partir de suas experiências que representa mais do que uma revelação nua e crua” (Dean, 2019, p. 248), e também que, apesar de ter escrito muito sobre sua vida pessoal, a jornalista conseguiu esconder acontecimentos muito importantes, como a adoção de sua filha, Quintana Roo Dunne. Esses detalhes nem sempre ocultos relembram que o corpo inteiro de Didion escrevia e existia em suas circunstâncias.

Sobre a apreensão do momento, Didion comenta de tempos confusos, no qual era difícil captar alguma lógica ou perspectiva entre as pessoas que encontrava; aquele presente parecia desconectado do que lhe antecedeu, e o futuro era demasiadamente incerto. Evocando Koselleck (2014), Ana Regina Rêgo e Bruno Souza Leal (2023), articulam os conceitos de “experiência” e “horizonte de expectativa”, que muito contribuem para a reflexão acerca da apreensão do tempo presente e da reconfiguração deste mesmo tempo em um texto escrito. A experiência, então, se dá numa dimensão espacial onde fragmentos do passado coexistem e compõe a vivência, enquanto o horizonte de expectativa é um novo espaço de experiência, que não pode ainda ser vivenciado, mas imaginado. O presente, visto *postumum*, seria uma mediação imperfeita entre passado e futuro, na qual se articulam tradições, continuidades, rupturas, experiências e expectativas. (Rêgo e Leal, 2023, p.80), sendo conferido a ele uma mutabilidade constante. Didion, entretanto, não parece encontrar elementos suficientes para formar uma visão clara

de sua experiência, de seu presente, ou de um horizonte do que poderia vir a seguir. Ao refletir sobre as gerações mais novas que ela - que lhe chamam de velha, mesmo que ela estivesse com 32 anos - Didion transcreve falas diretas dos personagens, sem necessariamente se manifestar em seguida; assim como a repetição de ideias demonstra ansiedade, esse recurso estilístico confere certo tom de incredulidade e impotência diante daquilo que a escritora estava vivenciando.

Para além de uma técnica de escrita, a materialização de eventos e padecimentos na descrição dos efeitos em um corpo parece ser a maneira que Didion encontrou naquele momento de explicar o que estava acontecendo nas imagens em sua cabeça (Didion, 2023), expressão utilizada pela autora para falar de sua escrita que também retoma a relação entre imagem, corpo e texto.

Em “Vou te dizer o que penso” (2023), última coletânea publicada com a autora em vida, no texto “Por que escrevo?”, de 1976, Didion diz que as imagens que se passam na sua cabeça possuem uma espécie de aura, de bordas brilhantes, e que à partir delas você consegue localizar a “gramática na imagem” (Didion, 2023, p. 46). Ao utilizar o termo “imagem”, Didion não está especificamente falando de fotografias ou filmagens, mas do que seu olho vê, e é descrito como sendo constituído na sua cabeça em forma de imagem. Citando Merleau-Ponty, Didi Huberman convoca a relevância de uma “relação do olho com o mundo” (Huberman, p. 187, 2013), o que pode ser associado a ideia de que é a partir do corpo que experienciamos o mundo, no qual os sentidos, tal qual a visão, atuam; esta relação olho-mundo é expressa neste modo com o qual Didion realizava sua escrita. No trabalho realizado por Didion, a relação de seu olho com o mundo é transcrita e, em seus limites, posta em palavras, mas esta relação é atravessada em sua prosa também por ações e trabalhos de outros profissionais que a acompanhavam enquanto repórter. A fotografia, por exemplo, é citada em alguns momentos enquanto uma ação vista com desconfiança pelos agentes, principalmente políticos, bem como a própria mídia e os jornalistas. De volta ao ensaio “Rastejando até Belém, em determinado trecho, ao demonstrar interesse em entrevistar Chester Anderson, romancista ícone do movimento da Geração Beat¹⁵, Didion se encontra

¹⁵ Citada rapidamente no texto de Didion, a “Geração Beat” foi um movimento literário americano que antecedeu e inspirou a contracultura em muitos aspectos. Wilson Wander o intitula como “uma arte de amigos”, e diz que seus criadores eram “jovens em associações múltiplas que trabalharam sua arte sem manifestos ou programas, mas, tomando por base suas experiências corriqueiras com o sexo, as drogas, as viagens, a loucura e as prisões. Esses amigos apresentavam estilos literários bem diversos entre si, mas contribuíam generosamente para uma produção conjunta de livros, tanto por

com o jovem Claude Hayward, do qual ela chama de “Contato”, que, ainda que com relutância, a aconselha a dispensar o fotógrafo se ela quiser saber “onde a coisa acontece”.

Tiro os óculos de sol para que ele possa ver meus olhos. Ele não tira os seus. “Quanto você ganha pra fazer esse tipo de envenenamento midiático?”, ele começa assim a conversa. Volto a pôr os óculos escuros. “Só tem um jeito de você saber onde a coisa acontece”, diz o Contato, apontando o polegar para o fotógrafo que está comigo. “Dispense esse cara e vá para a Haight. Não leve dinheiro, você não vai precisar.” (Didion, p. 117, 2021)

Quanto ao “envenenamento midiático”, Didion diz “o discurso dos Diggers dessa semana é que ninguém deve conversar com a “mídia venenosa”, que sou eu” (Didion, p. 117, 2021). A noção de que era um indivíduo indesejado em certos espaços é também previamente apresentada no prefácio do livro, no qual diz que seu tamanho pequeno e aparência frágil faz as pessoas esquecerem que os interesses dela são contrários aos deles. A autora aponta certa subestimação ou mesmo relativização de seu trabalho e postura, o que não parece lhe ofender mais do que aparenta lhe favorecer no seu processo de apuração e investigação dos acontecimentos.

Minha única vantagem como repórter é que sou tão pequena fisicamente, meu temperamento é tão discreto e sou tão neuroticamente inarticulada que as pessoas tendem a esquecer que minha presença se opõe aos seus maiores interesses. E sempre se opõe. Esta é uma última coisa a lembrar: os escritores estão sempre traindo alguém. (Didion, p.13, 2021)

Características físicas e comportamentais como “pequena”, “de temperamento discreto” e “neuroticamente inarticulada” se desencontram com as noções jornalísticas tradicionais, e, possivelmente devido à isso, são trazidos como “defeitos”, mas que lhe conferem vantagens. Essa vantagem é percebida, majoritariamente, nas relações com e diálogos com amigos ou pessoas comuns desconhecidas, que não percebem grandes riscos ou uma multiplicidade de intenções da jornalista; porém, é um engano pensar que sua presença era esquecida. Além deste momento com o “Contato”, outra situação no qual a jornalista se viu impedida de captar mais informações foram com as autoridades policiais; ao tentar entrevistar um policial algumas vezes, e encarar tantas burocracias ao ponto de não conseguir questionar a única resposta dada por ela à uma pergunta de

meio da troca de correspondências quanto por livros escritos em associação.” (Wilson, 2013). O estilo visceral, rápido, e as temáticas de drogas e liberdade sexual não apenas dialogam como foram incorporados ao movimento hippie.

Didion: a de que o principal problema do distrito de Haight Street eram “os jovens menores de idade e as drogas”.

Figura 7: Apreciadores de música, jovens adultos são considerados o principal grupo etário do movimento hippie.



Imagem de: Vanity Fair

Mantendo distância do tom punitivista do agente de polícia, os menores de idade foram, de fato, figuras marcantes no cenário de São Francisco nos anos 60, no qual Didion demonstra preocupação em seu texto. Relata alguns momentos em que lhe ofereceram drogas, para que sua jornada em Haight-Ashbury fosse mais fácil, que ela negou argumentando que “era instável”. Essa instabilidade não é detalhada ou justificada no texto; pode-se referir a complicações de saúde, no qual o uso de entorpecentes seria um risco maior do que o imaginado, ou à questões comportamentais e de noções de normalidade psíquica. A mesma pessoa um dia lhe pergunta quantos anos ela tem, que diz ter 32, e demora um tempo para comentar “Não se preocupe, existem hippies velhos também” (Didion, p. 99). Apesar da “infiltração” apontada por Demétrio sobre Wolfe e Didion, a autora definitivamente tinha limites, impostos por ela mas também à ela, uma vez que era considerada “careta” para um movimento tão transgressor.

Como exposto por Didion na abertura do ensaio, os Estados Unidos também eram, naquele período, um país onde famílias desapareciam e adolescentes vagavam sem rumo de uma cidade para outra (Didion, p. 89). Estas ausências também compõe sentidos e significados, e, para Didion, estes corpos ausentes são elementos relevantes para que se compreenda o contexto inteiro de Haight-Ashbury em 1967. Mabel Moraña comenta que a representação de um corpo ausente, ou a

não-representação de um corpo, também reivindica e elucida relações de poder, políticas, sociais e repressivos, e acaba por interpelar, questionar e desafiar, o contexto em que está inserido.

Outro dos importantes papéis que a representação corporal desempenha é o de evocar/invocar o corpo ausente, como reivindicação das devastações que o poder provoca na esfera social ou populacional face a circunstâncias de embate político, repressão, arrasamento de territórios habitados, guerras, etc. onde o corpo é sacrificado, torturado ou desaparecido. Nestes casos, o corpo invocado adquire um valor de presença simbólica que chama a atenção para essa falta, inserindo a imagem corporal fantasmática em cenários coletivos, como no caso das fotografias de desaparecidos, imagens de genocídios e corpos devastados pela ação biopolítica. A representação dos corpos funciona nestes casos como mediação ou interface entre a esfera pública e a esfera privada. Nestes casos o corpo representa injustiça, dor, impunidade e exige reações dos detentores do poder, ou seja, a representação do corpo tem um valor interpelante nestes contextos. (Moraña, 2021, p.197 tradução nossa)¹⁶

Ao expor e manifestar preocupação para esse cenário de jovens desaparecidos ou entorpecidos, Didion não se coloca como solucionadora dessa questão, mas realiza seu trabalho de reportagem. Esse contexto, para além de compor a crítica do policial que diz que “o principal problema do distrito de Haight Street eram os jovens menores de idade e as drogas”, leva ao questionamento de que tratamento esse jovens estavam recebendo na sociedade americana daquele momento; como (e se) eles eram vistos, ouvidos e percebidos.

3.1.2 “Cinco anos de idade, e tomou ácido”

A desconfiança ultrapassa as questões comportamentais, e adentram no campo da saúde e integridade daqueles jovens, principalmente na questão das drogas. No início do ensaio, após pouco tempo que estava na cidade, descreve o encontro com um jovem de dezesseis ou dezessete anos, que lhe pergunta o que ela está procurando, e comenta despreziosamente que ele andou injetando cristais - algo que a escritora escreve que já tinha imaginado, uma vez que conseguia ver as picadas de agulha em seu braço (Didion, 2021, p. 91). A

¹⁶ Otro de los importantes papeles que cumple la representación corporal es el de evocar / invocar al cuerpo ausente, como reclamo por las devastaciones que el poder causa en el ámbito social o poblacional ante circunstancias de choque político, represión, arrasamiento de territorios habitados, guerras, etc. donde el cuerpo es sacrificado, torturado o desaparecido. El cuerpo invocado adquire en estos casos un valor de presencia simbólica que llama la atención sobre esa falta, insertando la imagen corporal fantasmática en los escenarios colectivos, como en el caso de las fotografías de los desaparecidos, las imágenes de genocidios y de cuerpos arrasados por la acción biopolítica. La representación de los cuerpos funciona en estos casos como la mediación o interfaz entre la esfera pública y la esfera privada. En estos casos el cuerpo representa injusticia, dolor, impunidad, y reclama reacciones de parte del poder, es decir, la representación del cuerpo tiene en estos contextos un valor interpelador. (Moraña, p. 197, 2021)

observação quanto ao que estava vendo contextualiza e tenta materializar para o leitor o estado físico daquele jovem. Didion demonstra curiosidade, lhe pergunta de onde ele vem e para onde que ir, e não obtém respostas concretas.

O mesmo acontece em outro momento, em diálogo com um menino e uma menina que estão fugindo de suas casa - os dois fugiram porque não estavam satisfeitos com a grande quantidade de regras e críticas dos pais, da obrigatoriedade de ir a igreja ou de passar camisas. A atitude de fugir não parece inquietar a autora, mas sim a falta de perspectiva ou planejamento do que vão fazer após a fuga; tenta até mesmo desenvolver um diálogo com a clássica pergunta “o que você queria ser quando crescesse?”, e obtém respostas vagas sobre não saber ou múltiplas opções desconectadas uma das outras.

Figura 8: Jornal “San Francisco Chronicle” traz, no que parece ser uma seção periódica, a foto de uma jovem de 15 anos desaparecida. Joan Didion comenta em seu texto que os Estados Unidos, naquele momento, era um país em que famílias desapareciam e adolescentes vagavam sem rumo.



Imagem de: San Francisco Chronicle

A onda de desaparecimentos, fugas, e andanças sem destino previsto compunham um cenário de corpos ausentes. Anteriormente citado, mas não plenamente desenvolvido, o “espaço” é melhor compreendido quando pensado enquanto “espacialidade”, algo vivido e vivo, em constante interpretação e mudança (Rêgo e Leal, p.73); ou seja, as transformações que ocorrem nesses espaços a medida que os corpos se movimentam e se relacionam. “A espacialidade é temporal e se estrutura na experiência do *dasein*, do ser no mundo, cuja corporeidade possui

finitude, mas também potência para o transcendente.” argumentam Rêgo e Leal (2023, p. 75), ao longo da revisão bibliográfica acerca de tais conceitos. Este corpo finito e dotado de uma potência transformadora estava se movimentando de maneira diferente do que era familiar ou esperado por Didion, e isso lhe intrigava, porém, sem lhe levar a subestimar o caráter político de tais movimentos e manifestações. Segundo a autora, havia algo importante acontecendo, muitas vezes ignorada ou feita de chacota pelas autoridades políticas e imprensa, mas que a comunidade estava despreparada e eram jovens que haviam optado por ignorar a sociedade, ao invés de debatê-la (Didion, p. 125). Para compor sua argumentação, Didion traz o pensamento de um psiquiatra:

Qualquer um que pense que tudo isso é sobre drogas, não está enxergando bem. É um movimento social, romântico por excelência, do tipo que ressurgem em épocas de verdadeira crise social. Os temas são sempre os mesmos. Um retorno à inocência. A invocação de uma autoridade e de um controle já vistos. Os mistérios do sangue. Uma ânsia pelo transcendental, pela purificação. É aí mesmo que você vê as formas como historicamente o romantismo acaba em confusão, se presta ao autoritarismo. É quando esses rumos se apresentam. Quanto tempo você acha que vai levar para isso acontecer? Essa é a pergunta que um psiquiatra de San Francisco me fez. (Didion, 2022, p. 122 e 123)

Além dos jovens desaparecidos e suas perspectivas pouco precisas, ao longo do texto aparecem pessoas que se encontram em tamanho estado de apatia ou entorpecência, que seus corpos parecem ser parte da composição do cenário daquela narrativa. Quando está em diálogo com Arthur Lisch, líder dos diggers¹⁷, um homem apresentado apenas como Bob permanece constantemente olhando para seus pés, e após insistentes tentativas de incluí-lo na conversa, Didion percebe que ele está em uma *bad trip* (Didion, p. 103). A expressão “bad trip” (“viagem ruim”, em tradução nossa) aparece em outros momentos. Quando visita a casa de Deadeye e sua mulher, Gerry, no início do texto, encontra uma menina que ele diz que está dormindo a 24 horas; em outro momento, a mesma menina continua no chão da sala, e é dito que ela devia estar doente a uns dez dias; numa última menção a

¹⁷ Apresentados no texto como “um grupo formado supostamente por benfeitores anônimos, cujas mentes coletivas não pensam em nada além de ajudar o próximo” (Didion, p.88, 2022), segundo o historiador Daniel Precioso (2018), os Diggers foram um coletivo de atores e ativistas anarquistas de São Francisco que se apropriaram de algumas ideias e dos originais diggers ingleses do século XVII, ainda que se distanciassem de algumas bases políticas do movimento. O movimento inglês reivindicava o estabelecimento de uma “república livre”, no qual a propriedade privada não existiria; enquanto os “diggers californianos” defendiam a abolição do dinheiro e a distribuição de recursos, como comida, gratuitamente; porém, não possuíam porta-vozes ou buscavam convencer o estado de suas ideias, mas sim provocar uma “revolução cultural”, tendo permanecido até 1968 como uma comunidade invisível (Precioso, 2018, p.183).

mulher desconhecida, em um parágrafo solto sobre um reencontro de Didion com Gerry, ela lhe diz que a jovem estava no hospital, internada por pneumonia (Didion, p. 113). Em ambos os casos, mais uma vez a descrição dos estados físicos e psíquicos, desses personagens de sua narrativa, somada ao estado dos ambientes que habitavam, ambientam e dimensionam para o leitor a situação do qual Didion demonstra tal desconfiança. A observação e transcrição da paisagem, da imagem, pode ser compreendida, então, como um modo de dimensionar o que foi apreendido daquela experiência (Manna e Lage, p.38).

Em um contexto diferente, porém de interessante convocação, o livro “*Vozes de Tchernóbil*” da escritora e jornalista bielorrussa Svetlana Aleksievitch (2016) é analisada por Igor Lage e Nuno Manna (2019) enquanto uma “catástrofe do tempo”, em que o termo “catástrofe” emerge não apenas como referência ao acidente nuclear que ocorreu na cidade de Tchernóbil em 1986, mas também a uma catástrofe da experiência temporal de todas as pessoas que o vivenciaram, uma catástrofe cósmica, de consciência, onde o passado já não mais existe e o futuro não parece ter condições de florescer.

O desastre de Tchernóbil consistiu em uma série de explosões no reator de uma usina nuclear, no ano de 1986, na cidade de Tchernóbil, na Ucrânia. O livro de Aleksievitch se propõe a ouvir relatos e histórias de pessoas comuns, cidadãos inevitavelmente afetados pela explosão, em uma proposta de ser “a história oral do desastre nuclear” (Aleksievitch, 2016). Em uma introdução de notas históricas, a autora traz que “Em consequência da ação constante de pequenas doses de radiação, a cada ano cresce no país o número de doentes de câncer, de deficientes mentais, de pessoas com disfunções neuropsicológicas e com mutações genéticas.” (Aleksievitch, 2016, p. 11). Por se tratar de um desastre nuclear, que envolve radioatividade, a explosão do reator - tal qual os efeitos do bombardeio de Hiroshima investigado por John Hersey (2002) - provocou danos irreversíveis, traumas crônicos e efeitos hereditários, tornando o corpo, mais uma vez, uma figura inevitável. Neste cenário de rupturas sociais, temporais e de saúde, a proposta de ouvir cidadãos, ao invés de autoridades governamentais ou científicas, expressa o interesse da autora por tentar dimensionar o que Tchernóbil pós explosão nuclear significa, ainda que manifeste as impossibilidades desse dimensionamento, tal como Didion fez em 1967. Tais impossibilidades são expressadas por Svetlana em sua obra, e analisada pelos autores:

No primeiro capítulo do livro, dedicado ao relato de uma testemunha, Liudmila Ignátienko conta sobre os efeitos do acidente nuclear na sua vida e na do marido, bombeiro exposto às radiações da explosão: No hospital, nos últimos dias, eu levantava a mão dele e os ossos se moviam, dançavam, se separavam da carne. Saíam pela boca pedacinhos de pulmão, de fígado. Ele se asfixiava com as próprias vísceras. Eu envolvia minha mão com gaze e a enfiava na boca dele para retirar tudo aquilo... É impossível contar isso! É impossível escrever sobre isso! (Aleksiévitch, 2016, p. 32)

O trecho exprime o caráter insólito e violento das experiências que a catástrofe de Tchernóbil abre para quem dela padece, que colocam em questão não apenas a integridade do corpo humano, mas a própria condição humana. Por insistir em ficar próxima do marido, Liudmila escuta das enfermeiras: “Você é jovem. O que está inventando? Isso já não é um homem, é um reator nuclear. Vão queimar os dois” (p. 29). Percebe-se, assim, uma dissolução da humanidade dos indivíduos, uma experiência que passa pelos seus corpos e que descaracteriza as próprias condições mínimas do viver e ser humano, de padecer de um tempo de Tchernóbil. (Manna e Lage, 2019, p. 38)

Portanto, a corporeidade, em um cenário como Tchernóbil, no qual qualquer senso de existência enquanto ser humano é diluído, representa também as impossibilidades e a ruptura de perspectivas de vida e o sentimento de impotência diante de uma realidade aterradora (Manna e Lage, p.39, 2019)

Em outro trabalho da chamada “Enciclopédia Vermelha”, intitulado “*A guerra não tem rosto de mulher*” (2016), Aleksiévitch mantém sua proposta de ouvir pessoas comuns, mas dessa vez, mulheres que lutaram pela União Soviética na Segunda Guerra Mundial. Os relatos trazem elementos tão crus quanto os de Tchernóbil, que tentam retratar a dor de perder entes queridos, encarar violências, e ter sua corporeidade, identidade e feminilidade permanentemente afetadas. Uma vez que Svetlana é jornalista, e entrevistou as mulheres presencialmente, seu texto é carregado de marcadores e elementos textuais que remetem ao corpo naquele momento; gestos, expressões, aproximação e recuo, e menções aos próprios efeitos corpóreos que a guerra lhes trouxe. Além das problemáticas das próprias mulheres, a escritora também precisa se colocar enquanto elemento constitutivo de sua narrativa, manifestando como as histórias e, principalmente, as dores dessas mulheres a atravessam, e as impossibilidades de contá-las.

Minha mãe correu até o trem... ela era rígida. Nunca nos beijava, não elogiava. Se a gente fizesse algo bom, ela só nos lançava um olhar carinhoso e pronto. Mas naquela hora ela veio correndo, segurou minha cabeça, e beijou, beijou. E então me olhou nos olhos... Ficou olhando... Por muito tempo... Entendi que nunca mais veria a minha mãe. Senti isso... Deu vontade de largar tudo, entregar a minha sacola, e ir pra casa. Fiquei com pena de todos... Da minha vó... Dos meus irmãozinhos...

E então começa a tocar a música... veio a ordem: ‘Dis-per-sar! Em-barcar! Aaaaaaos vagões’

Passei muito tempo acenando com as mãos.

-Tamara Uliánova Ladínina, soldado de infantaria
(Aleksiévitch, 2016, p.73)

O curto relato de Tamara é repleto de menções e detalhes físicos, movimentos e atitudes corporais que aproximam o leitor e o sensibilizam. Este, em específico, narra uma cena de despedida, porém, outros relatos trazem histórias das trincheiras, vistas de corpos degolados, verdadeiros massacres. Algumas mulheres relatam ter perdido o que as caracteriza e as faz sentir femininas. O contexto, a guerra, tem consequências definitivas para os sujeitos que a vivenciam, e os efeitos corporais são elementos cruciais de suas narrativas. Em uma apresentação no 46º Congresso Nacional de Ciência e Comunicação, Nicoli Tassis e Nuno Manna discutiram as corporeidades presentes na obra de Aleksiévitch, evidenciando o corpo como o elemento central para se pensar criticamente a construção das identidades, gênero e relações de poder. Os autores alegam que os corpos que emergem desses relatos também dizem dos próprios dilemas do narrar por alguém que não pode, nem teria condições, de ignorar o que seu corpo ou o corpo do outro lhe diz.

Na obra de Didion, a catástrofe emerge em todos os corpos supracitados, porém, com maior repetição e choque da autora e do público quando se trata de corpos infantis. No documentário “Joan Didion: The center will not hold” (Dunne, 2017), a história que Didion escolhe recontar para falar do livro “Rastejando até Belém”, se encontra entre as últimas páginas do ensaio aqui analisado. A escritora foi convidada a ir ver algo que “iria fundir sua cuca”, e chegando ao local, vê uma criança de cinco anos brincando no chão, e lambendo os lábios, que estavam brancos. ““Cinco anos de idade”, diz Otto. “E tomou ácido”” (Didion, 2021, p. 129). No filme, Didion diz que um momento como aquele, para o bem ou para o mal, é “ouro” quando se está escrevendo uma história. Ela conversa com a criança, que lhe conta que ela não é a única de sua escola que “fica doidona”. A expressão utilizada por uma criança pequena se aproxima de outras como “onda muito ruim” e “bad trip”, porém é permeada de uma inocência infantil, e conectada a possibilidade de possivelmente ter sido desta maneira que fora explicado para ela o efeito que a droga lhe causava. Sob tal pretexto, a criança é convidada a achar a situação banal e sem tanta importância.

No parágrafo seguinte, Didion finaliza o texto contando de Michael, de três anos, que quase colocou fogo na casa, queimou o braço, e depois mastigou um cabo elétrico, mas que ninguém além de sua mãe, Sue Ann, havia visto. Encerra o ensaio dizendo: “Ninguém notou a gritaria de Sue Ann com Michael, pois estavam todos na cozinha tentando recuperar um haxixe marroquino maravilhoso que tinha caído sob uma tábua de madeira danificada pelo incêndio.” (Didion, 2021, p.130).

Ao arrebatrar o ensaio com a menção às crianças sem supervisão de suas famílias, Didion manifesta o incômodo e choque com a maneira pelo qual as crianças também eram inevitavelmente - ou intencionalmente - envolvidas no contexto de caos e desordem explicitado. A preocupação e choque com a displicência das famílias para com suas crianças, segundo Daugherty, advém de um pensamento constante em sua filha, Quintana Roo, que a escritora tinha de deixar em casa para trabalhar. Sobre os anseios da maternidade, Daugherty (2015) diz:

Em retrospecto, esta referência ao rompimento dos laços familiares mostra claramente Didion, [enquanto estava] em Haight, preocupada com sua filha adotiva, na casa da Franklin Avenue, vigiada o dia todo por estranhos dirigindo caminhões sem identificação. E como em todos os seus trabalhos subsequentes, sempre que escrevia sobre a filha, também escrevia sobre si mesma. (Daugherty, 2015, p. 270, tradução nossa)¹⁸

O biógrafo realiza uma análise que dialoga com trabalhos futuros de Didion, afirmando que ao escrever sobre sua filha, ela estava escrevendo sobre si mesma. Sob tal ótica, é possível considerar que a autora viveria em uma multiplicidade de facetas entre ser, simultaneamente, jornalista, mulher e mãe . Essa ideia encontra respaldo no documentário, “The center will not hold” (Dunne, 2017), no qual Didion, ao falar do falecimento da filha, diz que fracassou: “Ela foi adotada. Ela foi dada a mim para ser cuidada e eu fracassei, por isso existe uma culpa enorme.”. Sem oferecer especificações médicas, no filme Didion diz que ela e seu marido queriam ter filhos, mas não podiam ter um. Um dia receberam uma ligação de um médico obstetra perguntando se queriam receber uma menina recém-nascida; era Quintana, que foi levada para a casa dos escritores no dia seguinte.

Os dilemas de Joan a respeito da maternidade, portanto, são atravessados pelo fato de que eles “escolheram” ter sua filha, escolheram recebê-la e se comprometeram a cuidar dela. Uma escolha que ela manifesta ter ocorrido por um

¹⁸ In retrospect, this reference to the severing of family ties clearly shows Didion in the Haight worrying about her adopted daughter back in the house on Franklin Avenue, the house cased all day by strangers driving unmarked panel trucks. And as in all her subsequent work, whenever she wrote about her daughter, she was also writing about herself. (Daugherty, 2015, p. 270)

desejo paternal frustrado, mas que se encontra permeado de noções e de gênero e família dos quais mulheres experienciam.

A escolha de Didion de relatar brevemente cenas que viu, ou transcrever falas e diálogos completos, pode ser considerado um recurso estilístico, mas também uma demonstração das impossibilidades que a autora tinha para colocar o que estava vendo, sentindo e pensando em palavras. As obras em que ela reconhece que isso ocorreu foram “O ano do pensamento mágico”, de 2005, e “Noites azuis”, de 2011, sobre o falecimento do marido e da filha, respectivamente. O luto é, então, inenarrável enquanto é narrado; porém, os contextos de caos que esteve inserida ao longo da carreira também se mostram, em diferentes medidas, impossíveis de escrever sobre. É a impressão deixada pelo vazio de elaboração após a transcrição do diálogo assistido por Didion entre Susan, a criança de cinco anos que tomou ácido, e sua mãe, após a jornalista ter tentado conversar com a criança:

“Ela quer saber se seus coleguinhas da escola também se drogam e ficam doidões”, esclarece a amiga da mãe de Susan, que a levou à casa do Otto. “Só a Sally e a Anne”, diz Susan. “E a Lia?”, a amiga da mãe emenda. “A Lia”, diz Susan, “não estuda no Jardim do Barato.” (Didion, 2021, p. 129 e 30)

Em seguida, Didion parte direto para a situação de Michael, o filho de Sue Ann, colocou fogo na casa. Também é feita uma descrição do ocorrido, seguido da exclamação “Você vai fritar que nem legume” por parte da mãe, e finalizado com a observação que ninguém além dela havia prestado atenção na criança, “pois estavam todos na cozinha tentando recuperar um haxixe marroquino maravilhoso que tinha caído sob uma tábua de madeira danificada pelo incêndio.” (Didion, p. 130). Em ambos os casos, a autora parece escolher se abster de mais comentários, talvez por considerar que a situação era demasiadamente crítica por si só.

Didion se atém a tais breves palavras, que descrevem o ocorrido; cenas do cotidiano daquelas casas, que rompiam qualquer tipo de lógica ou valor pré-definido. Estes relatos, assim como os testemunhos de Tchernóbil, são narrativas possíveis de um tempo em crise, de corpos padecendo sem perspectivas de futuro, do “centro” que não estava aguentando.

3.1.3 “Ninguém diz te amo tão bem quanto o que sai do forno”

O gênero, e as movimentações políticas que o permeiam, também são tema de Didion, porém mais saliente em outras obras; no caso de “Rastejando até Belém”, o apontamento da questão é sucinto e de tom irônico.

Ao se ver diante de ideais de amor livre e da “mística feminina”, Didion considera que “revoluções” mais parecem roupagens diferentes de um mesmo conservadorismo. Tal perspectiva é evidenciada ao escrever sobre os hábitos do casal, e especialmente da mulher, Tom e Bárbara:

Barbara me conta que aprendeu a encontrar a felicidade nas “coisas de mulher”. Ela e Tom tinham ido viver com os indígenas em algum lugar e apesar de, a princípio, ela ter achado difícil ser deixada de lado com as outras mulheres, e nunca poder participar das conversas masculinas, logo entendeu o porquê daquilo. “Era ali que estava a viagem”, ela diz. Barbara incorporou essa tal viagem da mulher a ponto de excluir quase tudo o mais. Quando ela, Tom, Max e Sharon precisam de dinheiro, Barbara arruma um trabalho de meio expediente, como modelo ou professora de jardim de infância, mas não gosta de ganhar mais de dez ou vinte dólares por semana. Na maior parte do tempo ela cuida da casa e cozinha. “Fazer algo assim, que demonstre o seu amor”, ela diz, “acho que é a coisa mais linda que existe.” Sempre que alguém vem me falar sobre coisas de mulher, e isso é frequente, penso logo naquela ideia de que “ninguém diz te amo tão bem quanto o que sai do forno”, na Mística Feminina e em como as pessoas conseguem ser instrumentos inconscientes de valores que, no nível consciente, rejeitariam vigorosamente. Mas não falei sobre isso com Barbara. (Didion, 2021, p. 115 e 116)

O uso da palavra “viagem” por Bárbara, como subentendido por Didion, é pouco preciso, e ignora os fatores socioculturais que permeavam o contexto étnico que se inseriram. Para a autora, a ideia da “mística feminina” seria então uma forma de crença que, analisada por uma ótica que Didion chama de “nível consciente”, iriam de encontro com os mesmos valores que estão, aparentemente, subvertendo.

Tais valores remetem às atribuições de funções e papéis dentro da sociedade, noções de gênero que são intrínsecas à corporeidade (Moraña, 2021). São entendidas como intrínsecas, pois, é no corpo que se pautam e elaboram as primeiras noções de gênero, o que, segundo Moraña, acaba por constituir noções de corporeidade e evocar elementos e atribuições em nosso imaginário. O corpo, as características físicas que são apontadas à um bebê recém nascido, são determinantes quanto às roupas que ele, ou ela, será vestido, e o que será esperado da criança; é neste corpo, nas suas atribuições estéticas e genéticas, que são produzidas noções de gênero a serem encaradas, tensionadas e analisadas

criticamente. Quanto às expectativas depositadas sobre o gênero de uma pessoa, Moraña comenta:

Tradicionalmente, as mulheres são representadas como a contrapartida do homem de ação ou de negócios, do caçador, do guerreiro, do herói, do humanista, do estadista. A elas é atribuída a condição de apaixonadas ao ponto da irracionalidade, obcecadas pela maternidade e mimetizadoras do espaço doméstico. É possível encontrar múltiplas representações que transgridem esses parâmetros, criando imagens de mulheres com atributos “masculinos”, que exaltam seu erotismo e excepcionalidade, mas são exceções à regra. (Moraña, 2021, p.186, tradução nossa)¹⁹

O romance, a maternidade e o espaço doméstico, do cuidado, seriam, portanto, alguns dos principais elementos que compõe nossas noções de feminilidade, ao menos inicialmente. Isso pode ser verificado na obra de Svetlana Aleksievitch (2016), por exemplo, na qual as mulheres soldado se sentiam envergonhadas de usarem roupas masculinas ou de terem parado de menstruar.

Certa vez, uma mulher que havia sido piloto recusou-se a se encontrar comigo. Por telefone, explicou: ‘Não posso... Não quero lembrar. Passei três anos na guerra... nesses três anos, não me senti mulher. Meu organismo perdeu a vida. Eu não menstruava, não tinha quase nenhum desejo feminino. (Aleksievitch, 2016, p.16).

É evidente que o contexto de Rastejando até Belém era muito diferente, mas é possível traçar analogias quanto a maneira que as mulheres de classe média americanas estavam encarando sua própria feminilidade. Ao dizer que “ninguém diz te amo tão bem como algo que sai do forno”, se está atribuindo amor à uma condição material e de serviço e, ao evidenciar isso, Didion não está dizendo que ela não cozinha para seus amores, mas sim, reiterando que a crença de que o amor está neste trabalho, ainda que vestida de certo misticismo, reforça os valores conservadores que Moraña aponta terem sido atribuídos às mulheres historicamente.

Entretanto, Didion tecer críticas a esse modelo e perspectiva não significa que ela não é atravessada por ele. Como citado anteriormente, os dilemas de Didion também se encontravam no fato de que ela era uma jornalista, mulher, mãe, esposa, entre outros “papéis”. Michelle Dean comenta rapidamente sobre como a escritora encontrava recursos em seu ofício, pois não se considerava boa em outras coisas.

¹⁹ Tradicionalmente, las mujeres son representadas como la contraparte del hombre de acción o de negocios, el cazador, el guerrero, el héroe, el humanista, el estadista. Se les atribuye la condición de ser pasionales hasta la irracionalidad, obsesionadas por la maternidad y mimetizadas al espacio doméstico. Se pueden encontrar múltiples representaciones que transgreden estos parámetros creando imágenes de mujeres con atributos «masculinos», que exaltan su erotismo y su excepcionalidad, pero son excepciones a la regla. (Moraña, p. 186, 2021)

Citando um trecho do texto “The Big Rock Candy Figgy Pudding Pitfall”, no qual Didion conta de seu esforço para cozinhar vinte pudins de figo e fazer vinte pirulitos em forma de árvore, numa aparente angústia para com seus trabalhos domésticos (Dean, 2019, p. 255). Didion se descreve como “fraca, preguiçosa e despreparada para qualquer coisa além daquilo que é paga para fazer”, o que soa como um estado de aceitação, ainda que incômoda, de que não tinha a predisposição natural que se esperaria dela para os trabalhos domésticos.

Dunne aparece nesse artigo como uma figura benevolente e cômica que, ao ser confrontada com aqueles ingredientes, pergunta: “Que tipo de terapia vamos fazer esta semana?”. Mas em nenhum momento do artigo Didion menciona que, no começo daquele ano, os dois haviam adotado uma criança e dado a ela o nome de Quintana Roo Dunne. A ansiedade de ser algum tipo de deusa doméstica — “o tipo de mulher que faz pirulitos em forma de árvores ornamentais e pudins de figo” — parece estar relacionada àquilo que as revistas femininas chamam de “espírito materno”. (Dean, 2019, p. 256)

Dean aponta a ansiedade pelos dotes domésticos, enquanto ressalta o fato de que Didion, por certo tempo, ocultou de seus leitores a adoção de sua filha; como se as nuances de suas ansiedades e fragilidades fossem progressivamente - ao longo de anos, em certos casos - reveladas. O lugar de esposa e mãe, que cozinha, recebe visitas com guloseimas, e mantém a casa e o bem-estar de todos em ordem, parecia lhe escapar, e lhe atormentar, ainda que questionasse tais exigências.

Como ressaltado no capítulo anterior, Didion começou sua carreira trabalhando na Revista Vogue. Na época, a revista tinha pouco mais de 40 anos, e se enquadrava no grupo de revistas consideradas do “jornalismo feminino” que, para a pesquisadora Débora Elman (2008), reproduzindo o que foi manifestado por seus criadores e representantes, possuía como diretrizes “instruir, divertir e agradar, mas também refletir” (Elman, 2008, p. 25). Uma vez detentora de um público majoritariamente feminino, a revista se tornou referência nos assuntos destinados para este gênero, como moda e estilo de vida. Essa proposta é tensionada pela pesquisadora Nicoli Tassis, que afirma que essas “narrativas jornalísticas acionam e tensionam diversas vozes, que no horizonte dão a ver a (re)validação de valores e práticas hegemônicas em torno do ideal de mulher” (Tassis, 2022, p. 5). Dessa forma, a revista seria um exemplo de reafirmação dos tais valores supracitados, que remeteriam ao comportamento, estilos de vida, e claro, determinar qual seria a aparência física considerada mais adequada.

Ao pensar este início da carreira de Didion, Michelle Dean (2019) aponta que

a escritora buscava seu estilo enquanto trabalhava em um veículo de pouco prestígio literário ou intelectual - a revista Vogue - mas que lhe ofereceu espaço para que refletisse sobre suas frustrações interiores e auto ilusões; posteriormente, escreveu para revistas como Holiday e Mademoiselle, e críticas literárias e de cinema para The National Review. Dean pondera que Didion não necessariamente buscava tal popularidade, mas que ela se tornaria uma escritora capaz de articular em seus ensaios os pensamentos mais íntimos das próximas gerações de mulheres (Dean, 2019, p.249).

Dentro das diretrizes da revista, mas executado de uma forma inovadora para a época, o primeiro artigo de Joan que apareceu na capa da revista é intitulado “Sobre o amor próprio”, de 1961. Posteriormente inserido no livro “Rastejando até Belém”, o ensaio aborda o amor-próprio como um movimento de respeitar a si mesmo e no caráter, entendida por ela como a responsabilidade para aceitar a própria vida. Citando exemplos de sua própria vida, a autora tece sua reflexão que culmina na noção de que amor próprio é auto consciência, responsabilidade e coragem, e que sem ele estamos fadados a perder a capacidade de discernir, de ser indiferente, e de amar (Didion, p. 147, 2021).

Essa ideia encontra respaldo em “Tudo sobre o amor” de Bell Hooks (2021), no qual a autora dispõe um capítulo para refletir sobre este amor-próprio. Citando Nathaniel Branden, Hooks reitera a relevância de assumir a responsabilidade sobre a própria vida, mas vai além: relembra que aceitar a responsabilidade não significa negar a realidade da injustiça institucionalizada (Hooks, 2021, p.97), ou seja, não se trata de aceitar preconceitos e desigualdades enraizadas, como o racismo, machismo e homofobia, mas ter em mente que está em nossas mãos como reagimos a essa violência, e como nos reinventamos neste contexto hegemônico.

Para demonstrar seu ponto, Hooks conta a história de uma mulher que se sentia mal por ter uma educação mais formal que seu marido, que trabalhava em uma fábrica. No entanto, a mulher desejava voltar ao mercado, e para isso precisaria concluir uma pós-graduação. Essa decisão, relata Hooks, não foi fácil, pois forçava o marido e os filhos a realizarem mais tarefas domésticas do que o que era costume, porém, o processo finalizado foi positivo para a autoestima da mulher, para a renda da família, e para o entendimento de que o fortalecimento desse amor-próprio a permitia estar disponível para os outros de forma mais construtiva. O que Didion chama de “amuletos para o amor próprio” consiste naquilo que costumamos

depositar nosso valor, e assim sustentar nossa autoestima; para ela, seriam conquistas intelectuais e méritos, que a garantiriam a chave para a felicidade, a honra e ao amor de um homem bom (Didion, 2021, p.143,). Para ela, só seria merecedora de amor se tivesse méritos. Hooks também traz a perspectiva do desejo de ser amada, mas também sobre uma perspectiva corporal:

Houve uma época, depois dos 40, em que eu me sentia péssima em relação ao meu corpo, me considerava muito gorda, muito isso, muito aquilo. No entanto, eu fantasiava encontrar o amante que me amasse como sou. É bobo que eu sonhasse com outra pessoa me oferecendo o que eu mesma me negava, não é? (Hooks, 2021, p. 107)

As autoras, de maneiras diferentes, atribuem a essa falta de amor próprio a ideia de uma fantasia, uma auto enganação. E respondem a esse momento ilusório com a elaboração do respeito por si própria, e de voltar o olhar para si. Quanto às questões ditas “femininas”, Joan Didion manifestou um olhar cético quanto às transgressões levantadas pelas defensoras da mística feminina - ou mesmo ao movimento feminista liberal que efervescia nos Estados Unidos na segunda metade do século XX - enquanto reconhecia sua responsabilidade e autoconsciência sobre sua autoestima, amor próprio e manifestações de anseio por amor e bons sentimentos do outro. Essa perspectiva, somada às proposições de Bell Hooks, é um convite à reflexão, à respeito das múltiplas realidades, necessidades e desejos, de mulheres. Como defendido por Dean, trata-se de uma articulação dos pensamentos íntimos de futuras gerações de mulheres, nascidas e crescidas em diversos contextos.

3.2 O Álbum Branco

“O Álbum Branco” é o ensaio de abertura do livro de mesmo nome de Joan Didion, *O Álbum Branco*, publicado pela primeira vez em 1979 nos Estados Unidos, e em 1987 no Brasil, tendo recebido uma nova edição em português apenas em 2021. De modo semelhante a *Rastejando até Belém*, o livro é uma coletânea ensaística e jornalística acerca do fim dos anos 60, e boa parte da década de 70 nos Estados Unidos, sendo dividido em cinco seções: I: O Álbum Branco; II: República da Califórnia; III: Mulheres; IV: Temporadas e V: Acordando depois dos anos 60. Sem seguir uma ordem cronológica, os ensaios tem sua data de produção ao final de cada texto, sendo alguns produzidos ao longo de vários anos. Esse é o caso do

ensaio que ocupa a primeira seção completa, e tem como período de produção os anos de 1968 a 1978.

O escritor e crítico literário Hilton Als, no documentário de Griffin Dunne (2017), comenta que o nome “O Álbum Branco” faz referência ao disco lançado pela banda The Beatles, “The White Album”, em 22 de novembro de 1968. O ensaio, na verdade, se assemelha a uma coletânea de notas sobre eventos pontuais, que ora se conectam, ora se distanciam. No total, são 15 tópicos que abarcam acontecimentos marcantes e reflexões daquele período da vida de Didion. Desde sua mudança para Hollywood, seus problemas de saúde e exames psiquiátricos, os assassinatos de famosos que estavam ocorrendo na região ao fim da década de 60, movimentos estudantis, bandas de rock e o crescimento de movimentos anti racistas junto ao fortalecimento do partido dos Panteras Negras. Quase um sucessor direto de *Rastejando até Belém*, lançado em 1967, o ensaio continua trabalhando a sensação de absurdo e paranoia que rondava a escritora e os Estados Unidos. Als diz:

Não se podia fazer uma narrativa coerente sobre os tempos, porque os tempos não eram coerentes. Portanto, ela encontrou este caminho, fazer um registro verbal dos tempos.[...] De algum jeito a estranheza da America entrou no organismo dela e saiu do outro lado em uma máquina de escrever (Dunne, 2017).

A análise de Als vai ao encontro do que Didion escreveu na época, caracterizando-a como “um período em que duvidava das histórias que contava para si mesma” (Didion, 2021, p.12), mais especificamente os anos de 1966 a 1971. Descreve que nesse espaço de tempo, se sentiu cidadã; trabalhou, pagou impostos, cuidou de sua casa e família, e também foi nomeada “Mulher do Ano” do Los Angeles Times, junto a Nancy Reagan, esposa do então presidente do país.

Todavia, estas cenas não lhe pareciam esclarecedoras, uma vez que escreveu: “Devia entender o enredo, mas tudo que entendia era o que via: imagens intermitentes em sequência variável, imagens sem “significado” além do arranjo temporário. Não um filme, mas uma experiência na sala de edição.” (Didion, 2021, p. 13). Viajou por Los Angeles, Nova York, Sacramento e Honolulu, tendo se mudado para uma casa grande em Hollywood, em Franklin Avenue. Tal localização reaparece algumas vezes ao longo do ensaio, e do livro completo, uma vez que está contextualizado e situado junto aos acontecimentos e eventos narrados pela escritora.

Tendo em vista a maneira como o ensaio é construído, a análise se atém a observar em quais tópicos as questões do corpo emergem com maior proeminência, de que forma elas aparecem, se ausentam, ou se camuflam. Destacaram-se a maneira como Didion expõe suas condições de saúde física e psíquica, chegando a transcrever o relatório psiquiátrico que recebeu após um desmaio aparentemente súbito; a sensação de ansiedade e risco constante de se morar em uma vizinhança onde estavam acontecendo casos de assassinato e pessoas desconhecidas entrando nas casas da região; e a maneira como a autora utilizava das roupas, associadas às suas características físicas, para alcançar determinados objetivos.

3.2.1 “Impulsos estranhos, conflitantes, mal compreendidos e acima de tudo, tortuosos”

O que foi iniciado em *Rastejando até Belém*, é aprofundado e sequenciado em *O Álbum Branco*, com personalidades um pouco mais salientes, explorando mais profundamente os efeitos que aqueles tempos tiveram em seu trabalho, vida pessoal, e saúde física e mental - dissociados na linguagem, porém, constantemente relacionados. É possível notar certa consequencialidade do que foi narrado sobre a década de 60 uma vez que Didion atribui o contexto que vivia enquanto razão para seu adoecimento físico e psíquico.

No primeiro tópico, a autora traz na íntegra o relatório psiquiátrico que recebeu após sua permanência no ambulatório de psiquiatria do St. John Hospital, em Santa Mônica, que dizia coisas como: “emocionalmente, a paciente se alienou quase por completo do mundo”, “controles afetivos básicos parecem estar intactos, mas é igualmente claro que são mantidos por ora de forma precária e tênue por uma série de mecanismos de defesa que incluem intelectualização, dispositivos obsessivo-compulsivos, projeção, formação reativa e somatização”, “ela está funcionando em modo prejudicado intelectualmente”, “visão pessimista, fatalista, e depressiva do mundo a sua volta” e, ao final, “Na visão da paciente, ela vive em um mundo de pessoas movidas por impulsos estranhos, conflitantes, mal compreendidos e, acima de tudo, tortuosos, que as levam ao conflito e o fracasso...” (Didion, 2021, p. 14 e 15).

O encaminhamento de Didion para o ambulatório se deu após “um episódio de vertigem e náusea, com a sensação de que iria desmaiar”, no qual ela foi submetida a uma bateria de exames e testes, mas não recebeu um resultado

conclusivo. Alguns elementos como a visão pessimista, dispositivos obsessivo-compulsivos, projeção, e, impreterivelmente, a somatização, são observações pontuais quanto a relação de Didion com o mundo, e de como seu corpo refletia, manifestava e emergia em tais cenários. Finalizando o tópico, a autora pondera: “A título de comentário, considero, hoje em dia, que um episódio de vertigem e náusea não me parece uma resposta inadequada ao verão de 1968.” (Didion, 2021, p. 15 e 16).

“Somatizar” significa “surgir doença orgânica, provocada por problemas emocionais ou psíquicos” (Somatizar, 2024), ou seja, trata-se de uma consequência sintomática, corpórea, de manifestações mentais. No caso de Didion, essa doença só foi nomeada posteriormente no ensaio, no 15º tópico, como “esclerose múltipla”, em um estado que a autora coloca como ainda inconclusivo, pois ela poderia ou não sofrer danos neurológicos permanentes. Ao fim do ensaio, a autora concluiu que isso sinalizava que seu corpo estava oferecendo um equivalente psicológico do que vinha se passando por sua mente (Didion, 2021, p. 53). O uso da palavra “somatizar” e tamanha percepção do diagnóstico pouco conclusivo do psiquiatra demonstra certa autoconsciência da escritora, uma vez que manifesta outras vezes a intensa confusão que o período que vivia causava em sua mente, bem como, dos efeitos que suas manifestações corporais provocavam em seu trabalho.

Substituindo o termo “doença” por “enfermidade”, Moraña (2021) discorre sobre as múltiplas percepções dos quais as doenças foram submetidas socialmente, e que a interpretação dessa mensagem corporal estava vinculada à crenças, formas de vida e visões de mundo que, ao longo da história, construíram o que era imaginado e o que era feito a respeito do adoecimento (Moraña, 2021, p.204). Para desenvolver sua argumentação no campo da representação da doença na literatura, Moraña evoca Virginia Woolf (2015) em “Sobre estar doente” - incorporado a introdução deste trabalho - originalmente de 1925, que se questiona por que as doenças, uma vez que nos abalem e transformem de formas por vezes devastadoras, não costumam ser temas de grandes obras da literatura, como o amor ou a guerra. Respondendo sua própria reflexão, Woolf argumenta:

A literatura faz o possível para sustentar que ela se preocupa com a mente; que o corpo é simplesmente uma lâmina de vidro através da qual a alma olha direta e claramente, e, salvo por uma ou duas paixões tais como o desejo e a cobiça, é nada, desprezível e inexistente. Pelo contrário, justamente o oposto é verdadeiro. A noite toda, o dia todo, o corpo intervém; embota ou aguça, colore ou descolora, vira cera no calor de junho, sebo

duro na cerração de fevereiro. A criatura de dentro só pode espiar pela vidraça – manchada ou límpida; não pode, tal como a bainha da faca ou a vagem de uma ervilha, se separar do corpo por um único instante; tem de passar por toda a interminável procissão de mudanças, calor e frio, conforto e desconforto, fome e satisfação, saúde e doença, até que advenha a inevitável catástrofe; o corpo desfaz-se em cacos e a alma (é o que se diz) foge. Mas de todo esse drama diário do corpo não existe nenhum registro. As pessoas sempre escrevem a respeito dos feitos da mente; das ideias que lhes ocorrem; dos seus nobres planos; sobre como a mente civilizou o universo. Elas a mostram, no torreão do filósofo, ignorando o corpo; ou chutando-o, feito uma bola velha de futebol, por léguas de neve e deserto, em busca de conquista ou descoberta. Essas grandes guerras que o corpo trava, na solidão da cama, tendo a mente como escrava, contra o ataque da febre ou a chegada da melancolia, são deixadas de lado. (Woolf, 2015, p. 45)

É necessário frisar que Woolf traça essa reflexão do campo da literatura, direcionando sua crítica aos temas dos romances e ficções, porém, isso não é um impedimento para se pensar essa manifestação do adoecimento e da corporeidade do narrador no campo jornalístico. A descrição e retratação de corpos é necessária num sentido representativo, para mensurar ou demonstrar situações e eventos noticiados, porém, soa incomum se perguntar onde, e como, estão os corpos dos jornalistas que escrevem sobre os múltiplos outros.

Woolf atribui a ausência de narrativas a respeito do adoecimento também a uma falha de linguagem, dizendo que “o inglês, capaz de expressar pensamentos de Hamlet e a tragédia de Lear, não tem palavras para o calafrio e a dor de cabeça.” (Woolf, 2015, p. 45). Nesse sentido, em outro ensaio do livro, Didion traça uma narrativa possível de suas dores de cabeça. No ensaio “Na cama”, também presente no livro *O Álbum Branco*, a autora discorre a respeito de suas crises frequentes, mas, mais do que isso, da maneira como sua dor é percebida e recebida pelos outros. “Todos nós que temos enxaqueca sofremos não apenas com os ataques, mas com essa convicção geral de que, de forma perversa, estamos rejeitando a cura por meio de duas aspirinas, de que estamos nos deixando doentes, de que “causamos isso a nós mesmos”.” (Didion, 2021, p. 196).

Desafiando o território do indizível afirmado por Woolf, Didion faz uso de termos médicos, metáforas e analogias para, tentar, explicar a alguém que não tem enxaqueca a gravidade da dor sentida por quem tem; neste local reside a ordem simbólica do jornalista de explicar a realidade que vê e vive, argumentada pela autora. Seu corpo, então, constitui uma articulação do campo neurológico com as construções sociais e ideológicas, estereótipos e correntes de opinião que constituem nossas noções de normalidade e saúde (Moraña, 2021, p.209). Esse

somatório de fatores citados constituem uma medicina psiquiátrica contextualizada e historicamente situada, percebida, mas aparentemente não vivenciada, por Didion naquele momento. “Na cama” foi escrito em 1968, mesmo ano em que Joan Didion recebeu o laudo psiquiátrico exposto no ensaio “O Álbum Branco”.

Quanto à recepção e ao imaginário criado sobre doenças e enfermidades, Susan Sontag (2002) analisa as ideias que rodeiam doenças como tuberculose e o câncer, e como as duas, de maneiras diferentes, podem ser observadas também como metáforas produtoras de múltiplos sentidos. Ao traçar um panorama histórico de como as duas doenças foram vistas, tratadas e contadas ao longo da história, Sontag percebeu que existia certo misticismo e elegância na tuberculose, infecção bacteriana que tendia a afetar os pulmões, enquanto o câncer é historicamente e diretamente associado à morte, à invasão, ao endurecimento. A tuberculose seria vista como uma doença silenciosa, que derrete o indivíduo e o mata sem dor, enquanto o câncer seria a ação de células invasoras, que “engravidam” o paciente de seu próprio fim.

Decerto, esta análise se ancora nas noções fictícias, imaginárias, e nas contações de história a respeito das duas doenças, não em evidências científicas. Uma das justificativas que Sontag encontra para a perpetuação de tais perspectivas se encontra nos locais afetados pelas duas doenças: a tuberculose tende a afetar os pulmões, que estão localizados no peito, portanto, são mais considerados mais próximos do espírito; enquanto o câncer pode atingir qualquer órgão, inclusive aquele mais distantes e considerados menos “nobres”.

Enquanto a tuberculose está relacionada com qualidades atribuídas aos pulmões, que pertencem a parte superior e espiritualizada do corpo, o câncer é notório por atacar partes do corpo (cólon, bexiga, reto, seio, cerviz, próstata, testículos) cujo reconhecimento é embaraçoso. Ter um tumor geralmente suscita sentimentos de vergonha, mas, na hierarquia dos órgãos do corpo, o câncer no pulmão é tido como menos vergonhoso do que o câncer no reto. (Sontag, 2002, p. 12)

Uma vez que o câncer não tem esse caráter elevatório espiritual, Sontag afirma que ele reitera nas pessoas a noção devastadora de que o corpo é apenas um corpo (Sontag, 2002, p. 13). As percepções e fabulações a respeito do adoecimento se revelam, também, no próprio diagnóstico que Didion recebeu. Uma vez que sua enxaqueca não possuía causa definida, o médico aponta elementos do modo de vida da autora, como: “intelectualização”, “pessimismo”, “preocupações sexuais e anatômicas”, “afastamento dependente e passivo”, entre outros. Enquanto,

na perspectiva de Sontag, o câncer é associado à morte, e a tuberculose ao calor, as dores de cabeça e desmaios de Didion foram associados pelo seu médico à uma visão pessimista de sua realidade.

Ao trazer na íntegra seu laudo psiquiátrico em “O Álbum Branco” - ou ao elaborar o que sentia em suas crises de enxaqueca, em um ensaio inteiramente dedicado à elas, intitulado “Na cama” - Didion realizou o que foi reivindicado e questionado por Virginia Woolf, e faz de sua dor o seu tema de escrita. Uma situação trivial como uma crise de dor de cabeça, ou mesmo uma costela quebrada (Didion, p. 52), do qual talvez outros jornalistas e mesmo escritores poderiam se envergonhar de colocar em palavras, é convertido em produção. Em sua reflexão acerca das relações entre o corpo e a enfermidade, Moraña (2021), cita o sociólogo Arthur Frank (2010), que determina que é preciso “escutar o corpo”, reconhecer uma comunicação entre os sintomas e o indivíduo. Para pensar essa relação, o autor traça quatro tipos de corpos: o disciplinado, que se baseia na necessidade constante de controle e previsão de doenças, aderindo a disciplina terapêutica; o espelho, que se define no consumo, na tentativa de replicar a imagem de outros corpos saudáveis; o dominador, que busca expressar força no modo como enfrenta, ou não enfrenta, a doença; e o comunicativo, que se adapta a contingência da doença, associa-se a si mesmo, e se volta aos outros em um gesto de solidariedade (Moraña, 2021, p.214 e 215).

Nessa categorização, a postura de Didion parece se enquadrar no perfil de corpo comunicativo, visto que aceitou sua dor e converteu sua experiência em uma posterior sensação de bem estar, porém, sem buscar necessariamente ensinar algo em comumhão; quando comenta sobre o prêmio de “Mulher do ano”, diz que ela não fazia boas ações, mas era uma pessoa responsável (Didion, 2021, p. 12). Essa noção, e valorização, da responsabilidade parece permear suas percepções de família, vizinhança, e claro, seu trabalho.

3.2.2 “A vizinhança da matança sem sentido”

A perplexidade para com seu tempo apresentada em “Rastejando até Belém” permanece em “O Álbum Branco”, agora num contexto do que parecia o fim do movimento hippie. Os anos de 1968 e 1969 nos Estados Unidos foram marcados por assassinatos de celebridades em Hollywood, justamente na região em que Didion vivia. No tópico 2 de “O Álbum Branco”, a escritora comenta que havia se mudado

para a Franklin Avenue em Hollywood, Califórnia, e que a região um dia havia sido cara, mas que agora era chamada de “vizinhança da matança sem sentido”. Ela cita o caso dos irmãos Paul Robert Ferguson, de 22 anos, e Thomas Scott Ferguson, de 17, acusados de assassinar o ator de cinema mudo, Ramon Navarro, de 69 anos, em 30 de outubro de 1968.

Didion não cobriu ou entrevistou os acusados, mas conta que releu a transcrição de seu julgamento várias vezes, buscando algo que contrariasse o relatório psiquiátrico que dizia que ela vivia “em um mundo de pessoas movidas por impulsos estranhos, conflitantes, mal compreendidos e acima de tudo, tortuosos” (Didion, 2021, p.18). O caso ainda mais famoso, do qual a autora teve alguma aproximação jornalística, foi o de Linda Kasabian, envolvida nos assassinatos de 8 e 9 de agosto de 1969, pela chamada “família Manson”. Joan Didion, entretanto, não realiza o trabalho de noticiar os casos, mas sim, escreve a respeito de sua experiência e sentimentos ao se aproximar de situações tão devastadoras.

Apelidado de “Caso Tate-Labianca”, a situação consiste em dois atentados realizados pela chamada “Família Manson”. O primeiro ocorrido na casa da atriz Sharon Tate, no dia 8 de agosto, que deixou cinco mortos, e o segundo, na residência do casal LaBianca, dia 9 de agosto, onde o casal foi assassinado.

Em uma reprodução dos acontecimentos disponível no portal “Público”, escrita por Marilyn Bardsley (1999), é narrada a ordem dos acontecimentos dos dois casos. A atriz Sharon Tate e seu esposo, o diretor de cinema Roman Polanski, moravam em uma casa luxuosa na Rua Cielo Drive, em Beverly Hills; local onde Tate recebia alguns amigos na noite do dia 8 de agosto - o casal Abigail Folger e Voyek Frykowski, e o cabeleireiro Jay Sebring. Por volta das oito da manhã do dia seguinte, a empregada da casa, Winifred Chapman, encontrou portas escancaradas, manchas vermelhas pelos corredores, palavras como “PIG” (Porco) escrito com sangue nas paredes, e o corpo de Tate e seus convidados jazidos no chão, poças e manchas de sangue. Praticamente todos os mortos receberam facadas repetidas vezes, e alguns, inclusive Sharon Tate, tinham fios enrolados em seus pescoços. Após acionada, a polícia também encontrou pelo caminho o corpo de um rapaz, Steve Parent, que se dirigia até a casa para visitar o caseiro. Os assassinatos foram realizados por três membros da família Manson: Charles “Tex” Watson, Susan Atkins, e Patricia Krenwinkel, enquanto Linda Kasabian os esperava no carro.

Na noite seguinte, Linda foi motorista mais uma vez, agora junto do próprio Charles Manson. O casal, Leno e Rosemary LaBianca, foram encontrados mortos, com marcas de perfurações, facadas e enforcamentos, e mais palavras foram escritas com sangue - “morte aos porcos”, “guerra”, e “erguei-vos”. Os envolvidos no atentado foram Charles Manson, Charles “Tex” Watson, Patricia Krenwinkel e Leslie Van Houten, enquanto Linda Kasabian e Steve “Clem” ficaram no carro.

Figura 9: Primeira página do Jornal “Fitchburg Sentinel”, de Massachusetts, na manhã de 11 de agosto de 1969.



Imagem de: Timothy Hughes Rare & Early Newspapers

Após descrever os acontecimentos, Bardsley ressalta que os culpados não foram rapidamente descobertos, e que os casos só foram interligados por conta das similaridades das palavras escritas com sangue nas paredes - algo que também havia acontecido no assassinato de Gary Hitman, que havia acontecido algumas semanas antes. Entretanto, os casos só tiveram sua relação com a “Família Manson” comprovada em dezembro, pelo advogado Vincent T. Bugliosi, que demarcou os envolvidos, e o papel de mandante de Charles Manson.

Didion relaciona os casos com a ideia de “um estranho à sua porta”. Atormentada por uma “prece ao lar” na parede de sua sogra, que dizia “Deus sustente os cantos deste lar [...] E sustente cada porta que abre bem, para o estranho e o familiar” (Didion, 2021, p. 19), a autora imaginou como essa prece seria um detalhe irônico na cena de um crime, como os que tomou conhecimento em seu bairro. Ela discorre sobre uma certa paranoia de seu tempo, no qual pessoas desconhecidas estavam sempre batendo em sua porta, entrando em sua casa, fingindo serem entregadores de comida; a autora relata que vivia anotando números

de placas de furgões e veículos aleatórios pelo quarteirão, guardando-os em uma gaveta onde poderiam ser encontrados pela polícia quando o momento chegasse (Didion, 2021, p.20). O risco constante à sua vida e integridade física provoca, naturalmente, medo.

Como evidenciado por Moraña (2021), violências constituem situações de imposição de uma força sobre outro, implicando desejos de dominação, predação, transgressão e perturbação de indivíduos e comunidades (Moraña, 2021, p. 237 e 238), e sua presença ou menção provoca efeitos emocionais, psicológicos, e sociais profundos, causando medo e terror quando expostas à esfera pública. Para exemplificar essas perspectivas, pode-se pensar em cenários de guerras e conflitos, atentados, acidentes entre veículos, ou a constante possibilidade de uma pessoa desconhecida entrar em sua casa num dia comum, num tempo e região onde assassinatos brutais estavam ocorrendo. Sobre a experiência social do medo, Moraña aponta:

A “produção social do medo” faz da possibilidade de lesão corporal um instrumento de controle populacional, assustando os indivíduos contra a possibilidade de repressão que poderia ameaçar sua segurança pessoal. [...] As narrativas de violência brincam incansavelmente com o limite, colocando o sujeito diante do perigo da dissolução: o indivíduo diante da potencialidade de seu cadáver. (Moraña, 2021, p. 239 e 240, tradução nossa)²⁰

Este “medo do mundo”, portanto, pode ser utilizado como ferramenta coercitiva para manter certos indivíduos em certos espaços, uma vez que temem que seus corpos sejam destruídos (Moraña, 2021, p. 242). Porém, Didion relata que no contexto de Hollywood naquele momento, era notável um constante temor, mas uma possível indiferença à surpresa de um ato violento. À frente no texto, no tópico 10, a autora discorre sobre o constante nervosismo e estranha tensão que rondava a comunidade, onde “tudo era inenarrável, mas nada era inimaginável” (Didion, 2021, p. 47). A sociedade de corpos ausentes evidenciada em “Rastejando até Belém” (2021) se movimentava desnorteada, telefonando às pressas e espalhando boatos a respeito dos assassinatos.

Essas primeiras descrições eram confusas e contraditórias. Uma pessoa ligava e dizia capuzes, a próxima dizia correntes. Havia vinte mortos, não, doze, dez, dezoito. Rituais satânicos eram inventadas, e bad trips eram

²⁰ La «producción social del miedo» convierte la posibilidad de daño corporal en instrumento de control poblacional, amedrentando a los individuos ante la posibilidad de represiones que puedan atentar contra su seguridad personal. [...] Las narrativas de la violencia juegan incansablemente con el límite, colocando al sujeto ante el peligro de la disolución: el individuo frente a la potencialidad de su cadáver. (Moraña, 2021, p. 239 e 240)

apontadas como a causa de tudo. Lembro-me de toda a desinformação do dia com muita nitidez. Também me lembro de algo que não queria lembrar: ninguém estava surpreso. (Didion, 2021, p. 47)

A morte é evocada em alguns momentos do ensaio, hora enquanto ameaça iminente, hora enquanto fato passado. De volta ao tópico 2, em sua finalização, Didion conta que uma babá lhe disse que “viu a morte em sua aura”; que conversou com ela, lhe pagou, e após se despedirem, abriu as janelas e dormiu na sala (Didion, 2021, p. 21). No tópico 3, no qual trata sobre sua visita ao estúdio de gravação da banda The Doors, conta que gostava do estilo de sua música pois eles “insistiam que amor era sexo e sexo era morte” (p.23), que retratava uma paranóia incerta daquele período, rejeitando as ideias de “amor irmandade” e abraçando o carnal e sexual.

No tópico 13, a autora é confrontada por uma suposta falta de fé, pelo gerente do hotel onde estava hospedada, que lhe diz: “Se você não acredita que vai para o céu no próprio corpo, e mantendo laços próximos com todos os membros da sua família, então qual o sentido de morrer?”, do qual ela afirma que poderia ser um *koan* da época (P.57). *Koan*, em japonês, significa “documento oficial ou anúncio público; juízo final da verdade ou falsidade”, e no budismo zen, são histórias, normalmente contadas em forma de perguntas, que são problemas para a concentração e meditação, pois sua resolução não segue processos lineares ou racionais (Blackburn, 1997). Em ambos os sentidos, percebe-se o teor de busca por uma verdade não alcançada, uma interrupção na concentração por meio de uma pergunta; o que, para Didion, seria a pergunta “qual o sentido de morrer?”.

Ainda que apontada como uma pessoa sem fé, os relatos de Didion subentendem que essa fato não a livrava de temer a morte - indicado pelo abrir de janelas e o adormecer na sala, o que é coerente uma vez que, na sociedade ocidental, o peso social da morte é repleto de ambiguidades e frequentemente pautado por crenças religiosas, onde para alguns ela representa um fim, e para outros, um recomeço (Moraña, 2021, p. 275 e 276). Para Moraña, a temerosidade diante da morte se dá nessa ambiguidade, inesgotável e incompreensível, e argumenta que o cadáver, o corpo morto, causa horror, por expor a morte enquanto um acontecimento.

O cadáver é o que resta do corpo e, no entanto, é visto como radicalmente estranho a ele, como uma materialização decadente do que resta antes da suspensão da identidade. O cadáver inspira terror porque representa uma

alteridade já irreduzível, o fracasso de todas as tentativas de apreensão, apropriação ou significado. (Moraña, p. 282, 2021, tradução nossa)²¹

A morte, portanto, representaria o escancaramento da finitude dos corpos, sem oferecer uma explicação lógica. No tópico 15, último do ensaio, conta que para grande parte dos americanos, os anos 60 acabaram na noite dos assassinatos em Cielo Drive, em 1969, mas que para ela acabaram quando ela se mudou da casa em Hollywood, no ano de 1971. Assim o ensaio é finalizado:

Penso com muita frequência no casarão de Hollywood, em “Midnight Confessions” e no fato de Roman Polanski e eu sermos padrinhos das mesmas crianças, mas escrever ainda não me ajudou a ver o que isso significa. (Didion, 2021, p.54)

Corpos finados, violentados, colocaram em pauta relações sociais, afetos, criminalidade, e movimentos na sociedade que Didion não conseguia traçar sentido. Como citado no capítulo anterior, a autora viria a se debruçar sobre a temática da mortalidade outras duas grandes vezes em sua vida, com o falecimento do marido e de sua filha, tendo a escritora adoecido, perdido peso, e mergulhado mais uma vez na intelectualidade apontada em seu laudo psiquiátrico trazido nas primeiras páginas de “O Álbum Branco”. No filme de sua história, Didion diz que tememos a morte porque temos medo deixar pessoas para trás, e elas não consigam se cuidar sozinhas, mas que ela não deixaria ninguém para trás (Dunne, 2017). A autora reconhece os efeitos que as perdas e a confusão mental provoca no seu corpo, enquanto também reconhece as limitações, ambiguidades, crises e ausências de sentido que a finitude dos corpos lhe provocava.

3.2.3 “Alguém determinada a interpretar seu papel”

Como exposto, Didion não descreveu assassinatos ou tribunais, mas trouxe em seu texto um relato do oposto disso, das cenas ordinárias que atravessavam tais conflitos. Sua interação com Linda Kasabian se deu no seu período de julgamento, que, segundo o jornal El País, recebeu imunidade, ainda que não tivesse pedido, graças às suas contribuições para a solução do caso e não envolvimento direto nos assassinatos. No tópico 11 do ensaio, Didion descreve seu primeiro encontro com Kasabian, no verão de 1970, descrevendo seu cabelo e roupa detalhadamente (Didion, 2021, p. 53) - algo que, coincidentemente ou não, seria repetido. Descreve

²¹ El cadáver es el despojo del cuerpo y sin embargo es visto como radicalmente ajeno a él, como una materialización decadente de lo que queda ante la suspensión de la identidad. El cadáver inspira terror porque representa una otredad ya irreductible, el fracaso de todo intento de aprehensión, apropiación o significación. (Moraña, 2021, p. 282)

que a jovem estava com o cabelo repartido ao meio, sem maquiagem, usando o perfume Blue Grass de Elizabeth Arden - que, segundo o portal Fragrantica, trata-se de um floral verde, um perfume fresco que passa sensação de limpeza - e o uniforme azul oferecido às detentas da penitenciária de Sybil Brand, em Los Angeles, no qual estava sob prisão preventiva.

Conta que passou alguns finais de tarde conversando com Kasabian e seu advogado, Gary Chapman, que exprimia em suas perguntas às duas - como “qual a população da Índia?”- a ideia de que mulheres eram semelhantemente todas iguais quanto a uma “impermeabilidade do conhecimento” (Didion, 2021, p. 54). Essa perspectiva não chega a ser criticada pela autora, mas pode-se traçar um paralelo justamente aos conhecimentos e observações que lhes eram pertinentes naquele momento, e que poderiam ser consideradas menos nobres ao advogado. Detalhes da estética da acusada, ao invés de sobre o crime, são pertinentes para que se confabule outras questões para além do que é oralmente comunicado. Em outro momento do texto, no tópico 12, conta que foi encarregada de comprar o vestido que Linda Kasabian usaria em seu julgamento, que pediu um vestido “curto, mas não curto demais”, e se possível, de veludo. Verde-esmeralda ou dourado. Ou um vestido estilo camponesa mexicana, franzido ou bordado.” (Didion, 2021, p. 56). O pedido veio do promotor de justiça, que recomendou que a jovem não testemunhasse de vestido longo branco, como ela planejava.

Figura 10: Após receber o acordo de imunidade, viveu isolada da mídia. Linda Kasabian faleceu no dia 1º de março de 2023, aos 73 anos

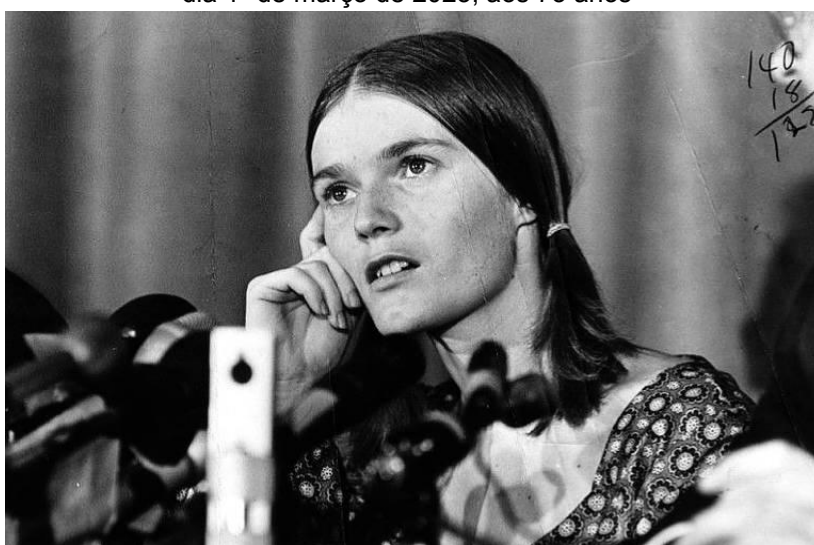


Imagem de: Folha de São Paulo

Pelas fotos do período do julgamento, é possível perceber que Kasabian usava o cabelo alinhado e repartido ao meio, preso por elásticos ou tranças, e

roupas floridas. No relato de Joan, não parece ter havido alguma grande pré-concepção imagética na escolha do vestido, uma ideia a ser concebida a respeito de Kasabian a partir de suas roupas. Porém, essa significância continua existindo, uma vez que a moda constitui ao corpo um simulacro onde se pode projetar uma personalidade, um estatuto ou inserção social (Moraña, p.190, 2021). A única coisa dita pelo promotor de justiça era que “longo era para a noite, e branco é para as noivas” (Didion, p.56), como uma instrução para o momento. Kasabian estava em processo de testemunho, entrando em um acordo por imunidade; sua imagem, de fato, transparecia certa leveza. Ainda que não houvesse esse tipo de planejamento no caso dela, as escolhas feitas ao nos vestirmos conferem sentidos e evocam ideias - o que poderia ser utilizado para construir uma imagem da réu ao júri. Moraña conecta as pontas de diferentes discussões a respeito de moda, comportamento, gênero, raça, pertencimento e representação, à questão do corpo, dizendo:

Com a moda, certos paradigmas de beleza tornam-se populares e universais, pois canalizam impulsos de desejo (reprodução da imagem corporal da moda, apropriação de mercadorias, procura de popularidade e desejo de projetar uma imagem de sucesso económico). Assim, o corpo é produzido tanto quanto as roupas que são modeladas, tudo faz parte de uma teatralização do gênero, que se estende então aos cenários, aos móveis, à decoração de interiores, à maquiagem e aos penteados. (Moraña, 2021, p. 190, tradução nossa)²²

Salientar que “o corpo é produzido tanto quanto as roupas são modeladas” corrobora com o ponto da autora de que roupas e acessórios deixaram de representar funções e códigos de conduta, para também perpetuar ideias, mensagens e referências às características mais profundas do que a superfície da primeira vista.

Outro momento em que a roupa é frequentemente destacada ocorre no tópico 3 do ensaio, quando Didion escreve sobre a banda The Doors e, mais especificamente, sobre seu vocalista Jim Morrison. O cantor é apresentado como “um ex-estudante da UCLA de 24 anos que usava calça preta de vinil sem cueca” (Didion, 2021, p.24), que já havia sido detido por uma “performance indecente”. Neste e em outros momentos, Didion trabalha com a repetição de frases e ideias,

²² Con la moda, determinados paradigmas de belleza se popularizan y se hacen universales, ya que canalizan pulsiones del deseo (reproducción de la imagen corporal de moda, apropiación de la mercancía, búsqueda de la popularidad y voluntad de proyectar una imagen de éxito económico). Así, el cuerpo es producido tanto como las prendas que se modelan, todo forma parte de una teatralización del género, que luego se extiende a escenarios, mobiliarios, decoración de interiores, maquillajes y peinados. (Moraña, 2021, p. 190)

reiterando a relevância daquele detalhe. O termo “calça preta de vinil” aparece quatro vezes no tópico, e a observação “sem cueca”, duas vezes; esse detalhe constroi a identidade visual de Morrison para o leitor, enquanto também aponta o ar rebelde e sexual que a banda representava.

Ela inicia o tópico comentando que bandas de rock não costumavam chamar sua atenção, mas The Doors sim; diz: “O grupo me interessava. Não parecia convencido de que o amor era irmandade e Kama Sutra. A música deles insistia que amor era sexo e sexo era morte, e aí salvação secular.” (Didion, 2021, p. 23), e atribui muito dessa “filosofia” da banda ao próprio Morrison, uma vez que ele os teria definido como uma banda “política e erótica”, e os interesses do grupo como sendo “qualquer coisa sobre revolta, desordem, caos, sobre a atividade que aparenta não ter sentido” (p.24), além de ter escrito a maioria das letras da discografia dos The Doors.

Didion acompanhou um dia de gravação da banda, no qual o vocalista não apenas foi o último a chegar, como se atrasou bastante. Transcreve os diálogos que aconteciam entre os outros integrantes da banda, o cenário e suas interações com ele, e por fim a chegada de Morrison, que curiosamente passou despercebida pelo grupo. Finaliza o texto comentando que não pôde acompanhar a gravação do disco inteiro, pois parecia que iria demorar algumas semanas.

Sobre essa experiência, Didion comenta no documentário: “Eu gosto de sentar e ver as pessoas fazendo o que elas fazem. Não gosto de fazer perguntas. Eu fiz um artigo sobre Jim Morrison uma vez. O pessoal do rock era o povo ideal pra mim. Eles vivem suas vidas na sua frente.” (Dunne, 2017). Esse comentário traz um pouco da abordagem e método de trabalho de Didion, que, ao mesmo tempo que difere do estilo extremamente indagador de outros escritores do movimento *New Journalism*, se encontra com eles no sentido de uma produção jornalística realizada pelas margens, através de caminhos alternativos e presença em múltiplos espaços.

Essa versatilidade exigida pelo seu trabalho também é elucidada na maneira como a autora fala de suas próprias roupas. No tópico 7, ela traz uma lista de itens que carregava de forma metódica em sua mala. A lista foi dividida em dois tópicos: “Para pôr na mala e usar”, e “Para levar”.

Pôr na Mala e Usar:

2 saias

2 camisas ou colantes

1 suéter de pulôver
2 pares de sapatos
meias-calças
sutiã
camisola, roupão, pantufas
cigarros
uísque
bolsa com:
xampu
escova e creme dental
sabonete Basis
aparelho de barbear, desodorante
aspirina, medicamentos, absorventes
creme facial, pó, óleo de bebê
Para Levar:
manta
máquina de escrever
2 blocos de notas e canetas
fichários
chave de casa
(Didion, 2021, p. 38 e 39)

Didion conta que essa lista era mantida na porta de seu armário em Hollywood e, para a autora, era uma lista característica de uma pessoa que valorizava o controle, ansiava pelo movimento, e que estava determinada a interpretar seu papel como se tivesse um roteiro, prestasse atenção aos sinais, e conhecesse a narrativa (Didion, 2021, p. 39). Reforça que os itens foram pensados para serem os mais versáteis possíveis, e lhe possibilitassem produzir qualquer matéria e transitar por qualquer espaço. Sobre as roupas escolhidas - saia, colante e meia-calça -, atribui-lhes um caráter de anonimato. Didion não aponta cores, mas, uma vez que seu intuito parecia ser se passar por uma transeunte anônima, possivelmente eram de tons neutros. Colante e meia-calça são peças normalmente justas, que modelam o corpo; uma vez que “o corpo é produzido tanto quanto as roupas são modeladas” (Moraña, 2021, p. 190), as leituras possíveis de um corpo estão inevitavelmente atreladas às roupas que o vestem, corroborando ou se distanciando de efeito provocado por sua silhueta e estatura.

Como exposto no capítulo anterior, no prefácio de “Rastejando até Belém”, Didion destaca seu porte pequeno e aparência frágil, o que, agora posto paralelamente a suas escolhas de roupas, parecem estar alinhadas na intenção e necessidade de passar despercebida entre as esferas sociais que frequentava. Entretanto, esse anonimato não é reiterado por Paulo Roberto Pires (2021) que comenta, em *Crítica Cultural* para a *Revista Quatro Cinco Um*, de sua percepção da autora nas fotografias.

Ela era linda. Linda e enigmática. Nos retratos mais conhecidos, interpela a câmera como se fosse uma intrusa. Muitas vezes, escondia-se sob enormes óculos escuros. Parecia apartada do mundo, lugar estranho sobre o qual se debruçava com um misto de interesse e tédio. (Pires, 2021, s/p)

A percepção do autor sobre Didion enquanto parte de uma fotografia dialoga com o descolamento da realidade que ela mesma aponta em sua prosa. Entre suas fotos individuais mais famosas, a autora costuma estar de frente e olhando para a câmera, sem poses ou sorrisos que mostrem seus dentes, frequentemente de braços cruzados ou segurando as próprias mãos. “Interpela a câmera” neste movimento de encarar a lente do fotógrafo, desde suas fotos mais antigas, até as produzidas nos anos 2000.

Figura 11: “Com o seu cabelo liso pelo pescoço, o semblante grave, um cigarro na mão e um Corvette Stingray por trás, Joan Didion sempre foi um exemplo de estilo.” (Garcia, 2017)

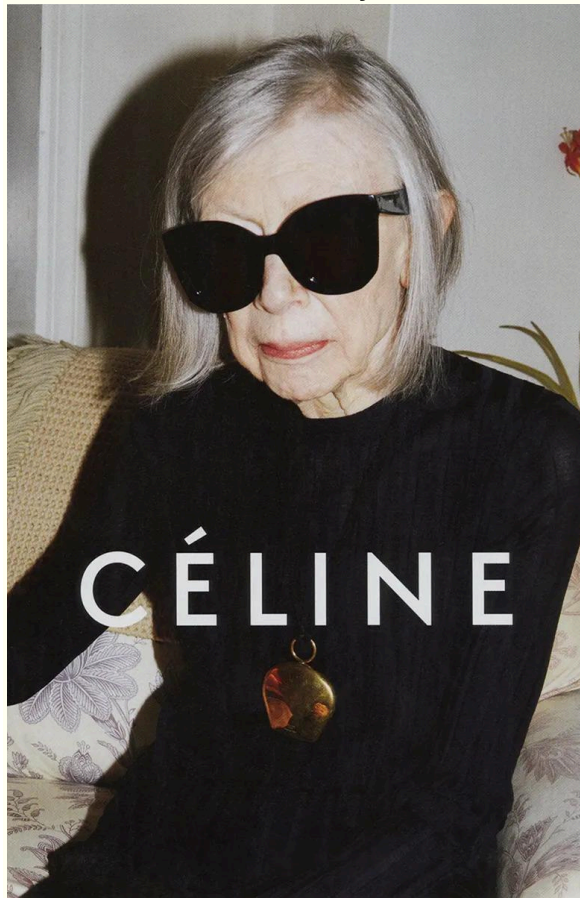


Imagem de: The New Yorker

Essa percepção foi ampliada para Didion ser considerada um ícone de estilo e referência na moda, como explora Dulce Garcia em texto para a *Vogue Portugal* (2017). Garcia evidencia que a escritora sempre teve um senso estilístico próprio quando se tratava de roupas e acessórios, mas que isso foi reconhecido

definitivamente com o convite de diretora criativa da marca de luxo Céline, Phoebe Philo, para representar sua coleção de verão em 2015. É dado um destaque aos grandes óculos escuros, que foram considerados marca de Didion por outras pessoas - no documentário, comentam que enquanto vivia em Hollywood, as manhãs de Didion precisavam de coca-cola na geladeira, amêndoas salgadas, cigarros, silêncio, e seus óculos escuros (Dunne, 2017).

Figura 12: Ao ser perguntada pelo que acreditava que foi convidada a participar da campanha da marca, Didion disse “Não faço a menor ideia”.



Fonte: Vogue Brasil

A campanha, que não foi a primeira que a autora participou, também contou com modelos reproduzindo fotos antigas de Didion. Esse trabalho não parece se limitar a uma homenagem, mas também a uma referência do efeito que o visual de Didion teve nas gerações posteriores a sua. A escritora e editora Alessandra Codinha (2015) destaca, também para a revista Vogue, que a escolha de colocar Didion como face da campanha está completamente de acordo com a postura da diretora criativa da marca, Phoebe Philo. Codinho aponta que a marca simbolizava naquele momento um ideal sensual, austero, controlado e dolorosamente legal, e que bastava ter “dois olhos e um coração” para perceber como a escolha de Didion

era coerente com a construção da marca enquanto inspiradora e formadora de tendências (Codinho, 2015).

Figura 13: Foto de Joan Didion nos anos 70, em paralelo à campanha da Marca Céline.



Imagem de: Revista Vogue

Essa inspiração, previsivelmente, se dá em primeiro momento na escrita e na literatura. Seu trabalho é reverenciado enquanto particularmente provocativo às mulheres, como feito pela escritora americana Caitlin Flanagan, para a revista *The Atlantic*, que disse que Didion deu às mulheres “dias sossegados em Malibu e flores no cabelo” (Flanagan, 2012), relacionando-o com outro nome do Novo Jornalismo, Hunter Thompson. O jornalismo de Didion, apesar de não ser feminino (Dean, 2019), é um jornalismo produzido por uma mulher, que manifesta suas dores internas e explora as questões externas que lhe afetam ou abalam, diferenciando-se assim do novo jornalismo que, ainda que transgressor, era majoritariamente produzido e lembrado pelos seus autores homens. Dean aponta que o diferencial de Didion se encontrava justamente nas suas percepções e, pelo que se poderia inferir em seu texto, no que mais lhe chamava a atenção, evidenciando que essa percepção se dava por um modo de observação particular, mais praticado por mulheres.

Sua voz não era tão feminina quanto perceptiva e afiada. Ainda que algumas portas da percepção sejam mais abertas às mulheres, isso não quer dizer que os homens - caso se acalmassem, ouvissem, e olhassem -

não podiam enxergar o que as mulheres estavam apontando. (Dean, 2019, p. 259)

Tais percepções, ponderações, e detalhamentos pontuais emergem no texto, entre reflexões e mesmo transcrições de diálogos, e oferecem ao leitor a possibilidade de formular suas próprias apreensões a respeito de temas mais intimistas, como a saúde física e mental da autora, como também de eventos/movimentos sociopolíticos de seu tempo. Toda essa produção inevitavelmente atravessada pelo seu corpo, identidade e representação enquanto jornalista mulher.

3.3 Corpos inesgotáveis, inevitáveis e inescapáveis

O percurso de análise dos dois ensaios permitiu algumas reflexões e assimilações entre as duas obras. Quanto aos seus diálogos com seus contextos, os dois são elementares para uma ambientação e familiarização com uma realidade tão específica como os Estados Unidos dos anos 60 e 70. Tendo sido frequentemente retratado na música e no cinema, a contracultura e o movimento hippie possui vínculos fortes na literatura - como evidenciado pela relação dos hippies com a Geração Beat) - que muito contribuem para a produção de conhecimento, e pensamento crítico, a respeito dos acontecimentos daquela época. A partir da afirmação que Didion trabalhou as temáticas da época de forma diferente, menos deslumbrada e mais cética, de Tom Wolfe (Weingarten, 2010, p. 141), é possível pensar na maneira com a qual a autora escolheu contar essas histórias.

A evidência e relevância dada aos espaços e corpos que flutuam na narrativa de Didion remetem à corposfera cunhada por Fiñol, no qual corpos cheios de excitação ou desnorreamento, com gripe, desmaiados ou imersos em uma bad trip, e mesmo os corpos que não estavam ali, constituem significado e historicidade a todo tempo. Nesse sentido, Fiñol afirma que o corpo é “inesgotável”, pois não há construção de sentido que não passe por nosso corpo e, por sua vez, que não seja atravessado por ele (Fiñol, 2015, p. 43). Dessa forma, Didion narrar sobre seu corpo, e dos outros, certamente é um recurso estilístico de sua escrita, mas pode ser encarado como um gesto de reconhecimento da relevância das corporeidades para contação de uma história. Moraña afirma que o corpo é inevitável (Moraña, p. 13), pois é nosso e somos dele, inevitavelmente, e, enquanto realiza a experienciación, também é onde se experiencia o outro e as relações.

O corpo é o lugar onde o outro me encontra, o espaço dos rituais, do amor, da beleza, da racialização, das práticas sexuais, da doença, da privação, da violência, da monstruosidade, da experiência mística, do prazer, da tortura, da reprodução e da morte. É o território onde se registam mudanças permanentes e onde proliferam germes e anticorpos, degradações, anomalias e florescimentos. É terreno de passagem e de chegada, caminho e destino final. (Moraña, 2021, , p. 13 tradução nossa)²³

As metáforas geográficas - como as cartografias incompletas de Fiñol - e de locomoções expressam a ideia de que o corpo acompanha, a todo momento, o sujeito, formando e abrigando suas verdades e percepções do mundo (Moraña, p. 14, 2020). A presença de tais ideias na obra de Didion é forte ao ponto de que é um dos temas que aparecem na exposição “Joan Didion: What she Means”, montada no Hammer Museum um ano após o falecimento da autora, que permaneceu instalada entre 11 de outubro de 2022 e 19 de fevereiro de 2023, sob curadoria do crítico Hilton Als - que também aparece no documentário “*The Center Will Not Hold*”. A exposição trouxe exemplares das primeiras edições dos livros de Didion e fotos mais intimistas, porém, as obras que compõe metáforas à respeito do espaço e dos caminhos, ou mesmo o mapa da malha ferroviária de Sacramento, cidade onde Didion nasceu, expõe a relação aqui demarcada entre corpo-autor, espaços, experiências, e sua escrita.

Figura 14: Obra *River*, de Maren Hassinger, instalada na exposição “Joan Didion: What she Means, o que pode ser considerado uma alusão ao primeiro livro publicado por Didion, *Run River*.



Imagem de: Hammer Museum

²³ El cuerpo es el lugar donde el otro me encuentra, el espacio de los rituales, del amor, la belleza, la racialización, las prácticas sexuales, la enfermedad, la privación, la violencia, la monstruosidad, la experiencia mística, el placer, la tortura, la reproducción y la muerte. Es el territorio en el que se registra el cambio permanente y donde proliferan gérmenes y anticuerpos, degradaciones, anomalías y florecimientos. Es un terreno de pasaje y de llegada, el camino y el destino final. (Moraña, p. 13, 2020)

Nesse sentido, é lembrada a noção da experienciação do cotidiano, no qual Didion demonstra não escapar de sua corporeidade, ainda que tentasse ou desejasse - quando elabora suas crises de enxaqueca, comenta que houve um momento que simplesmente aceitou sua existência, sem mais se preocupar com a origem ou tratamento para o problema.

Alcançamos certo entendimento, minha enxaqueca e eu. Ela nunca vem quando estou com um problema sério. Diga para mim que minha casa está pegando fogo, que meu marido me deixou, que há tiroteios nas ruas e pânico nos bancos, e não vou reagir com uma dor de cabeça. Em vez disso, ela vem quando estou em uma “guerrilha” com minha vida, em semanas de pequenas confusões domésticas, roupas perdidas, ajuda descontente, compromissos cancelados, nos dias em que o telefone toca demais, não trabalho e o vento vai aumentando. Em dias assim, minha amiga aparece sem ser convidada. E uma vez que ela aparece, agora que a conheço bem, não luto mais. Deito-me e deixo estar. De início todo pequeno receio é intensificado, toda ansiedade é um terror esmagador. E então vem a dor, e me concentro apenas nela. Aqui está a utilidade da enxaqueca, aqui nesta ioga imposta, na concentração na dor. Porque quando a dor retrocede, dez ou doze horas depois, leva tudo com ela, todos os ressentimentos ocultos, todas as ansiedades inúteis. A enxaqueca atuou como um disjuntor, e os fusíveis emergiram intactos. Há uma agradável euforia convalescente. Abro as janelas e sinto o ar, com gratidão. Durmo bem. Percebo a natureza particular de uma flor em um copo no patamar da escada. Conto minhas bênçãos. (Didion, p. 197, 2021)

O ensaio “Na Cama” não fora analisado por completo neste trabalho por uma questão de tempo hábil, mas sua menção é imprescindível uma vez que sua publicação original data de 1968 - um ano após a publicação do ensaio “Rastejando até Belém”. Os dois livros, *Rastejando até Belém* e *O Álbum Branco*, possuem vários diálogos e paralelos possíveis, pois, ainda que hajam mais de dez anos de diferença entre as primeiras publicações dos livros, os ensaios contidos nas coletâneas tratam de assuntos similares, dos quais Didion demonstrou desenvolver gradualmente um posicionamento e percepção mais elaborada, ou mesmo recebeu novas percepções de outras pessoas - tal qual a de sua própria saúde. Didion não escapa de seu trabalho, de seu contexto, de sua família, de suas escolhas, e de seu próprio corpo, tal qual qualquer pessoa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os múltiplos modos no qual a corporeidade emergiu, se apresentou e resistiu nos ensaios aqui discutidos permite compreender mais sobre as escolhas de escrita de Joan Didion, enquanto reforça a reflexão a respeito da corporeidade na literatura e no jornalismo. Tendo em vista o objetivo geral do trabalho, de identificar e analisar os modos pelos quais a corporeidade se apresentou nos ensaios “Rastejando até Belém” e “O Álbum Branco”, foram percebidas várias maneiras dos quais isso acontece, seja nos momentos em que Didion fala de si mesma, reivindica e posiciona seu próprio corpo e sua própria saúde no trabalho que está executando, mas também quando fala dos corpos que encontra e desencontra, e do que sente com e por eles.

“Rastejando até Belém” se mostrou, reiterando o que fora também uma primeira impressão da leitura, um texto propício para se pensar as impossibilidades de configurar sentido em meio ao caos, no qual o corpo, nunca indiferente, participa dessas dificuldades ao passo que leva Didion a certos lugares e a retira de outros, e está invariavelmente conectado às suas experiências destes espaços. Quanto aos “personagens” da história, este ensaio demonstra que mesmo os corpos ausentes, desaparecidos ou furtivos, também constituem historicidade, política, ideias e críticas possíveis. E os presentes, visíveis à Didion, configuram sentido e grandeza a esse mesmo cenário sociopolítico, atravessado por violências mas também reivindicações. Quanto às drogas, as descrições sobre as marcas de agulha nos braços de um jovem na praça ultrapassam a noção de recurso de ambientação na escrita, e se aproxima de um dimensionamento mais cru e sério, que acaba por colocar em cheque as pautas de saúde pública.

A corporeidade de Didion, neste texto, se faz pelo fato de que ela, inevitavelmente, escrevia e possuía um corpo, escrevia e possuía preocupações e acometimentos que ultrapassavam a esfera de seu trabalho, mas que o atravessavam. Suas dores e mal estar - que, no prefácio do livro, ela comenta com pouca especificidade, dizendo apenas que estava muito doente enquanto escrevia o ensaio que dá nome ao livro - podem não estar descritos no ensaio, porém, acompanham suas percepções e experiências. Além disso, o fator confidenciado

pelo biógrafo Tracy Daugherty, de que muito da relação tensa que Didion tinha com as crianças que encontrava, era por que ela tinha de deixar sua filha em casa para ir trabalhar, também demonstra um fator pessoal determinante para o que constaria em seu trabalho jornalístico.

“O Álbum Branco”, por sua vez, elaborou as personalidades confidenciais no prefácio do livro anterior, com Didion trazendo até mesmo o diagnóstico médico que recebeu a respeito de seu mal estar frequente. Essa postura demonstra, também, o maior espaço que a autora recebeu para realizar seu trabalho, com possibilidades editoriais mais ousadas. O ensaio segue uma estrutura própria, em tópicos, que pode imprimir uma sensação de maior ordem, mas que continua retratando a confusão do período. Nele, os corpos agora estão desconfiados - como evidenciado pelos relatos de Didion sobre a “matança sem sentido” e os “estranhos que batiam em sua porta”, e se movimentam de formas mais bruscas e políticas - em “Rastejando até Belém”, Didion deixa claro que enxergava um tom crítico e político nos movimentos, mas que ele era frequentemente ofuscado ou amenizado pela ideia de que nas ruas de Haigh-Ashbury apenas imperava o caos.

A temporalidade, neste ensaio, é um ponto interessante, pois, uma vez que se trata de um conjunto de notas escritas ao longo de dez anos, ela é pouco específica. Porém, em muitos momentos ela não se faz absolutamente necessária; esta escolha difere dos preceitos tradicionais de jornalismo, de responder perguntas, e constitui um modo próprio de Didion para contar suas histórias e formular seus pensamentos.

Tendo o hábito de “assistir as pessoas vivendo suas vidas em sua frente”, sua simpatização ao partido dos Panteras Negras, ou admiração pela banda The Doors, mostra o apreço e predileção de Didion pelo revolucionário e pelo político - o que pode ser percebido por outros livros da autora não citados neste trabalho, como “Democracy”, de 1984, e “Political Fictions”, de 2001, coletâneas de ensaios sobre política, que ainda não foram publicados no Brasil. Para além de contar histórias sobre os hippies, Didion observou quem eles eram, e que outros corpos estavam às margens dos holofotes oferecidos pela mídia tradicional. “O Álbum Branco”, portanto, se mostra um ensaio que muito diz sobre o estabelecimento do estilo de Didion enquanto autora que viria a ser celebrada, e reconhecida como expoente do Novo Jornalismo, sendo um texto, e uma coletânea, que a autora se coloca constantemente, e visceralmente, em sua prosa.

As analogias à obra de Svetlana Aleksievich, Bell Hooks, ou mesmo Virginia Woolf, se mostraram pertinentes para a constituição de uma pequena constelação de diferentes mulheres - de diversos meios literários/jornalísticos, raças e nacionalidades - que também trabalharam, de certa forma, as mesmas noções de corporeidade e corpo que Didion trabalhou. O que corrobora para a ideia de Michelle Dean de que Didion elaborou pensamentos de gerações de mulheres, enquanto demonstra que ela não foi a única. Como perspectiva futura, poderia ser pensado análises dedicadas a por tais autoras lado a lado, ou mesmo trabalhos exclusivos quanto a performance de cada uma delas a respeito de suas respectivas corporeidades.

No que tange o Novo Jornalismo, certamente foi uma frustração ao longo do desenvolvimento deste trabalho a dificuldade para encontrar conteúdos, ainda que historiográficos, a respeito da presença das mulheres no movimento. Um trabalho mais aprofundado neste assunto exigiria um mergulho que contemplasse mais tempo - e, preferencialmente, entrevistas dedicadas a isso - quanto à história dos Estados Unidos, seus aparatos políticos e de imprensa, e ao próprio movimento do Novo Jornalismo.

Tal vastidão também implica uma gama de possibilidades de aprofundamento nesta análise - como as questões de gênero, inevitavelmente presentes e passíveis de um estudo dedicado inteiramente a elas, podendo inclusive passar por outros textos, como aqueles presentes na seção “III: Mulheres”, de “O Álbum Branco”. A questão do adoecimento, por exemplo, ganha fôlego e desenvolvimento no ensaio “Na cama”, não analisado por completo neste trabalho devido a escolha pelos ensaios dedicados às décadas de 60 e 70, mas que também detém uma riqueza de percepções da autora sobre sua própria dor, e sobre a maneira que os outros se colocavam diante desse cenário de padecimento e sofrimento interno. Este trabalho inicia a discussão, e coloca outros pontos de luz em um horizonte de pesquisas futuras - apontando, inclusive, para uma possível contemplação da obra de Didion em outras áreas do conhecimento, como a psicologia, filosofia e ciências sociais.

No campo do jornalismo e estudos literários, a obra de Didion compõe um rol de trabalhos que desafiam normas estruturadas de escrita, e questionam que linhas são traçadas para diferenciar esses estilos e gêneros textuais, especialmente as a dicotomia. Virginia Woolf aspirou que a literatura olhasse mais para o adoecimento e para a dor - o que, visto por uma ótica pessoal da autora deste trabalho, parece sim

estar ganhando mais força em obras de romance ou fantasia -, e acabou por antecipar esse movimento, que emerge da necessidade de falar sobre si, suas dores, e seus sofrimentos, em outros campos, tal qual o jornalismo.

Têm-se, por fim, a compreensão de que o presente trabalho contribui para o estudo e observação da produção de narrativas em períodos de crise, e de como ela não está desassociada das corporeidades daqueles que os vivem, os fotografam, os retratam e os escrevem. Ao pensar especialmente à respeito de Didion, foi percebida uma ausência, ou até mesmo de trabalhos biográficos, especialmente em português - as obras da autora vieram a receber edições contemporâneas recentemente, e não há biografias traduzidas para além dos pequenos perfis trazidos em *Afiadas* e *A turma que não escrevia direito*. Entretanto, ainda que cerceada pelos empecilhos e ausências de bibliografias, considera-se que fora desenvolvida neste trabalho uma análise que lança luz sobre a obra, vida e nome de uma escritora cuja obra é interessante, desafiadora, transgressora, e imersiva, como Joan Didion.

REFERÊNCIAS

- Balbi, Clara. **Morre seguidora da família Manson que foi testemunha-chave em caso contra seita**. Folha de S.Paulo, 01 mar. 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/03/morre-seguidora-da-familia-manson-que-foi-testemunha-chave-em-caso-contra-seita.shtml>>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- Bardsley, Marilyn. **O caso Tate-LaBianca**. 1999. Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/08/09/jornal/o-caso-tatelabianca-122136>. Acesso em: 17 fev. 2024
- Charles Manson Murders... Sharon Tate-LaBianca.... **Fitchburg Sentinel**, Massachusetts MA August 11, 1969. Timothy Hughes Rare Et Early Newspapers. Disponível em: <<https://www.rarenewspapers.com/view/561679>>. Acesso em: 17 fev. 2024.
- Chauvin, Jean Pierre. Ensaio, gênero literário? **Jornal da USP**, São Paulo, 08 mai. 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/articulas/jean-pierre-chauvin/ensaio-genero-literario/>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- Codinha, Alessandra. **Céline Unveils Its Latest Poster Girl: Joan Didion**. Vogue, 6 jan. 2015. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/joan-didion-celine-ad-campaign>. Acesso em: 22 fev. 2024.
- Coração, Cláudio Rodrigues; O Jornalismo toma o poder: New Journalism, Tom Wolfe e o jornalismo em debate. *In*: VII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2009, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: SBPJor Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/36559845/O_jornalismo_toma_o_poder_New_journalism_Tom_Wolfe_e_o_realismo_em_debate> Acesso em: 5 nov. 2023
- Daugherty, Tracy. **The Last Love Song: A Biography of Joan Didion**. New York: St. Martin's Press, 2015.
- Dean, Michelle. **Afiadas**: as mulheres que fizeram da opinião uma arte. São Paulo: Editora Todavia, 2018. 416 p. Tradução de Bernardo Ajzenberg.
- Diamond, S 2018 Getting the Story: Joan Didion's Aesthetic Transformation. **Orbit: A Journal of American Literature**, 6(1): 6, 1–22. DOI: <https://doi.org/10.16995/orbit.49>
- Didi-Huberman, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013. 360 p. Tradução de Paulo Neves.
- Didion, Joan. **O Álbum Branco**. Rio de Janeiro: Harpercollins Brasil, 2021. 256 p. Tradução de Camila von Holdefer
- Didion, Joan. **Rastejando até Belém**. São Paulo: Editora Todavia, 2021. 240 p. Tradução de Maria Cecília Brandi.
- Didion, Joan. **Vou te dizer o que penso**. Rio de Janeiro: Harpercollins Brasil, 2023.

144 p. Tradução de Mariana Delfini.

Elman, Débora. *Jornalismo e estilo de vida: o discurso da revista Vogue*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Porto Alegre: UFRGS, 2008.

Fiñol, José Enrique. **La corpófera**: antro-po-semiótica de las cartografías del cuerpo. Quito: Ediciones Ciespal, 2015.

FLANAGAN, Caitlin. **The Autumn of Joan Didion**. The Atlantic, 2012. Disponível em:
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/01/the-autumn-of-joan-didion/308851/>. Acesso em: 26 fev. 2024.

Garcia, Dulce. **Joan Didion, a mulher que pôs o coração num saco**. Vogue, 23 dez. 2021. Disponível em:
 <<https://www.vogue.pt/joan-didion-a-mulher-que-pos-o-cora-o-num-saco>>. Acesso em: 5 nov. 2023.

HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Tradução de Hildegard Feist.

Hooks, Bell. **Compromisso: que o amor seja o amor próprio**. In: Hooks, Bell. **Tudo sobre o amor**: : novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021. Cap. 4. p. 92-107.

Joan Didion: The Center will not Hold. Direção de Griffin Dunne. [S.l]: Netflix, 2017. P&B. Legendado.

Joan Didion: What She Means | Hammer Museum. Ucla.edu. Disponível em:
 <<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2022/joan-didion-what-she-means>>. Acesso em: 13 fev. 2024

Kadota, Linda K. Joan Didion: Slouching Toward Subtly Effective Transition. 松山東雲女子大学人文科学部紀要, vol.19, no., p.15-24, 2011. Disponível em:
https://www.academia.edu/31408068/Joan_Didion_Slouching_Toward_Subtly_Effective_Transition?auto=download. Acesso em: 4 fev. 2024.

Kellogg, Carolyn. **Review: The best part of the new Joan Didion bio ‘The Last Love Song’? Joan Didion**. Los Angeles Times, 20 ago. 2015. Disponível em:
 <<https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-tracy-daugherty-20150823-story.html>>. Acesso em: 8 abr. 2024.

Lage, Igor ; Manna, Nuno. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil. **GALÁxia**: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura. São Paulo, p. 34-46, Ago. 2019. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/41740>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Leal, Bruno Souza. **Introdução às narrativas jornalísticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022. 143 p.

Moraña, Mabel. **Pensar el cuerpo**: historia, materialidad y símbolo. Barcelona: Herder Editorial, 2021.

Pinto Diogo. **Joan Didion: O sentido da vida é uma questão de gramática.** Jornal I, 28 dez. 2021 Disponível em:
https://ionline.sapo.pt/artigo/757516/joan-didion-o-sentido-da-vida-e-uma-questao-de-gramatica?seccao=Mais_i . Acesso em: 5 nov. 2023.

Pires, Paulo Roberto. **Opiniões fortes.** Quatro cinco um, 21 fev. 2024. Disponível em:
https://www.quatrocincoum.com.br/colunas/critica-cultural/opinioes-fortes?utm_source=instagram-feed&utm_medium=social-organic&utm_campaign=calendario-social&utm_content=later-41265798. Acesso em: 20 mar. 2024.

Pires, Paulo Roberto. **Sob os olhos de Joan.** Quatro cinco um, 24 dez. 2020. Disponível em:
<https://www.quatrocincoum.com.br/colunas/critica-cultural/sob-os-olhos-de-joan>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Precioso, Daniel. Os diggers de San Francisco nos sixties: apropriações de um movimento inglês seiscentista. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 116-138, 29 dez. 2018. Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/7664>. Acesso em: 05 fev. 2024.

Rothman, Lily. **50 Years Ago This Week: When the Hippies Took America.** TIME, 3 jul. 2017. Disponível em: <<https://time.com/4835155/1967-hippies/>>. Acesso em: 31 jan. 2024.

Sontag, Susan. **A doença como metáfora.** Porto Alegre: Editora Graal, 2002. 112 p.

Tassis, Nicoli. Velas ao vento, sem âncoras no mar. In: Leal, Bruno; Tassis, Nicoli; Manna, Nuno (org.). **Para desentender o jornalismo.** Belo Horizonte: Fafich/ Selo Editorial Ppgcom/Ufmg, 2023. Cap. 5. p. 83-95.

Weingarten, Marc. **A turma que não sabia escrever direito.** Rio de Janeiro: Record, 2010. 392 p. Tradução de Bruno Casotti.

What was the summer of love? The Guardian, 27 mai. 2007. Disponível em:
<https://www.theguardian.com/travel/2007/may/27/escape>. Acesso em: 1 fev. 2024.

Wolfe, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo.** São Paulo: Companhia das letras, 2004

Demétrio, Silvio. É tempo de ler Joan Didion. Londrina: **Rascunho** - O jornal de literatura do Brasil, out. 2021, #258. Disponível em:
<https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/e-tempo-de-ler-joan-didion/>. Acesso em: 2 mar. 2024.

Sehn, Juliana. **O literário é sentir.** Biblioteca Pública do Paraná, 31 ago. 2023. Disponível em:
<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ESPECIAL-O-literario-e-sentir> . Acesso em: 5 nov. 2023.

Woolf, Virginia. **O Sol e o Peixe.** Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015. Seleção e tradução de Tomaz Tadeu