

Olhares de relance sobre a Nova York que emerge do silêncio: o jornalismo ensaístico-memorial de Joseph Mitchell¹

Mateus Yuri PASSOS²
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

Resumo

Neste artigo, discuto “Street Life”, “Days in the Branch” e “A Place of Pasts”, fragmentos do livro de memórias inacabado que Joseph Mitchell, repórter da revista *The New Yorker*, começou a produzir durante seu famoso período de silêncio entre 1964 e 1996. Dentro do contexto maior da obra de Mitchell, os textos podem ser compreendidos como uma quarta fase de sua produção, formada gradualmente entre a segunda metade dos anos 1940 e o início dos anos 1960, e constituem um gênero jornalístico singular, a que denomino ensaio-memorial, abrigado no conjunto de gêneros que em conjunto são referidos por jornalismo literário.

Palavras-chave: gêneros jornalísticos; jornalismo literário; memória; Joseph Mitchell; *The New Yorker*.

Laboratório de inovações

Não imerecidamente, a publicação semanal norte-americana *The New Yorker* ganhou a reputação de melhor revista de reportagens do mundo (YAGODA, 2001) – lá surgiu e desenvolveu-se o gênero perfil (REMICK, 2000), publicaram-se contos e trechos de romances de autores consagrados – ou iniciantes promissores –, crítica literária, musical e de outros ramos artísticos que estabeleceu novos padrões na imprensa, obras de reportagem lidas ainda décadas após sua publicação original como *Hiroshima*, de John Hersey, e *In Cold Blood* [A Sangue Frio], de Truman Capote, *Silent Spring* [Primavera Silenciosa], de Rachel Carson, e *Eichmann in Jerusalem* [Eichmann em Jerusalém], de Hannah Arendt.

Tendo em vista o papel da publicação não apenas como condensadora das técnicas de reportagem de seu tempo, mas promotora de experimentações de estilo e escopo – houve, inclusive, obras cuja repercussão extrapolou o campo do jornalismo e influenciou os rumos de campos como a filosofia política, no caso de Arendt, ou mesmo influenciou a formação de novas áreas como os estudos sociais da ciência e da tecnologia, no caso de

¹ Trabalho apresentado no GP Gêneros Jornalísticos do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Diálogo e Compreensão. Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp). Editor adjunto da *Revista Comunicação Midiática* (PPGCOM/UNESP). Email: mateus.passos@gmail.com

Carson –, podemos considerá-la um laboratório de inovações em jornalismo, disposto a financiar seus repórteres por anos, se preciso, para a produção de material de alta qualidade (SIMS, 2007). Um exemplo que se destaca na revista é o conjunto da obra de Joseph Mitchell, especialmente por conta das consideráveis transformações por que passou ao longo dos anos: um olhar mais demorado sobre Mitchell e seu trabalho permite não apenas observar as mudanças de estilo e estratégia textual do repórter, figura central na estabilização do gênero perfil, mas também o desenvolvimento de um olhar mais empático e compreensivo em relação a seus personagens.

Sua única obra publicada no Brasil, *Joe Gould's Secret* [O Segredo de Joe Gould], de 1964, foi um canto do cisne bastante precoce para Mitchell, que viveu mais 32 anos após sua publicação sem jamais publicar ou mesmo concluir outro texto – com exceção da introdução para *Up in the Old Hotel*, coletânea de 1992 que reúne toda a obra posterior a seu primeiro livro, *My Ears Are Bent* –, embora continuasse sua rotina diária na redação da *New Yorker*, recebendo regularmente seu salário de US\$ 20.000 anuais (YAGODA, 2001) e por vezes se ouvisse o som de sua máquina de escrever. Havia certa expectativa quanto à eventual conclusão de uma nova obra sua – tanto que o *publisher* Harold Ross aprovou um pedido seu de aumento salarial em meados dos anos 1970, mais de dez anos após a publicação de seu último texto em vida (KUNKEL, 2015).

O bloqueio de escrita que afligiu Mitchell possui raízes mais complexas do que a causa única comumente apontada para o autor – um suposto conflito ético interno por conta da exposição da fraude de um perfilado com quem tinha uma relação conflituosa, porém marcada por uma forte identificação: Rundus (2005) descreve um conjunto de fatores mais intrincado, que envolve a morte de A. J. Liebling –também repórter da *New Yorker* e amigo próximo que seria seu “leitor ideal” –, seu envolvimento crescente em sociedades literárias e científicas, o abandono do tabaco, o recebimento de um elogio do crítico Calvin Trillin que colocava Mitchell num patamar que considerava ser incapaz de superar e o desaparecimento não só da Nova York arcaica, mas do próprio tipo de personagem que o encantava profundamente – afirmava que o rádio e a televisão tiveram uma influência danosa que fez emergir personalidades mais “planas” nos ouvintes e telespectadores.

Esse período de silêncio, porém, não foi de todo improdutivo – o próprio Mitchell (16 fev. 2015) menciona a existência de um diário, escrito regularmente desde 1968, mas o documento permanece inédito. Durante seu trabalho de pesquisa para a produção da biografia de Mitchell, *Man in Profile*, Thomas Kunkel deparou-se com um conjunto de

textos escritos pelo repórter, a partir do final dos anos 1960 e através das décadas seguintes, sem datação precisa – obras que, por sua natureza estilística e composicional, talvez exijam que se trate Mitchell por outro epíteto que não o de “repórter”. Dentre elas estavam “Street life” “Days in the Branch” e “A Place of Pasts”, três capítulos com diferentes níveis de acabamento que consistem em fragmentos de um livro de memórias que Mitchell ambicionava escrever – trazidos a público pela *The New Yorker* entre 2013 e 2015.

Neste artigo, faremos uma análise desse conjunto de capítulos, os quais dão mostras do que seria uma potencial quarta fase estilística do autor – de acordo com a classificação de Noel Perrin (1983), apresentada mais adiante –, desenvolvendo mais o elemento memorialista-elegíaco e trazendo um Mitchell *flanêur* para o protagonismo da narrativa. Este texto integra uma pesquisa mais ampla que busca caracterizar as mudanças de estratégia jornalística na obra de Joseph Mitchell, não apenas em termos estilísticos, mas da forma como o repórter reconstrói em perfis e ensaios memorialísticos o mundo a seu redor, em busca de preservar textualmente uma Nova York que desaparecia – e dessa maneira compreender a mudança de seu olhar sobre a cidade e seus habitantes, assim como a forma encontrada para apreender melhor a sua essência. Tentaremos ainda compreender esses textos enquanto amostras de um gênero distinto que, embora mais distante da reportagem, ainda poderia ser classificado enquanto jornalismo literário.

Por “jornalismo literário” compreendemos um conjunto de gêneros discursivos – nos termos de Bakhtin (2011), enunciados relativamente estáveis em termos de estrutura, composição e estilo – bastante distintos entre si, situados na região fronteira entre o jornalismo e literatura a ponto de, mesmo quando originalmente concebidos para a leitura efêmera de um jornal ou revista, serem consumidos também como literatura, ao terem seu ciclo de vida expandido – muitas vezes com a republicação em livro – e lidos tendo em vista a fruição da narrativa, em vez da extração de informações que se espera em notícias e reportagens; o critério aqui é o defendido por Eagleton (2006), segundo o qual o que a crítica considera literatura depende menos de características estéticas intrínsecas de um texto, ou mesmo de seu propósito inicial, do que de sua recepção e sobrevida.

Essa condição resulta numa dificuldade epistemológica: ao pertencer aos dois terrenos, acaba com dificuldades em encontrar seu lugar em cada um deles. Os elementos hibridizantes, aqueles que permitem ao autor não transitar entre os dois mundos, mas trafegar pelas vias de ambos simultaneamente, num mesmo texto, são um fator problemático que por vezes faz a crítica situá-lo num lugar menor do que os da literatura –

quando compreendida como conjunto de gêneros ficcionais e líricos – e do jornalismo. É possível recordar, por exemplo, a rejeição dos romances-reportagem da década de 1970 pela crítica literária brasileira ao considerá-los esteticamente ultrapassados (COSSON, 2007) – Hartsock (2000) notou postura semelhante na crítica norte-americana –, e a condição “parajornalística” atribuída pela imprensa a produções do Novo Jornalismo dos anos 1960 (WOLFE, 2005). Os gêneros híbridos e fronteirços do jornalismo literário acabam por frustrar as expectativas de leitores e críticos quando vislumbrados como pertencentes a apenas um ou outro terreno: o agrupamento sob uma denominação se justifica por esse aspecto distintivo que, se ao mesmo tempo os caracteriza tanto como literatura quanto jornalismo acaba, em maior ou menor grau, por torná-los um pouco apartados de ambos – a bravata de Tom Wolfe (2005) ao afirmar a existência, necessidade e pretensa superioridade do Novo Jornalismo frente à imprensa e à ficção dos anos 1960 foi uma tentativa de responder a essa fricção e defender um terreno próprio, embora para isso tenha recorrido a uma negação de sua herança histórica e vínculos com formas mais antigas como o *sketch* (SIMS, 2007) e a tradição de reportagens narrativas de publicações como *The New Yorker*, *Esquire*, *Rolling Stone*, *Harper’s*, *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, *Realidade*, *piauí* etc.

A natureza singular da fronteira J-L e das modalidades que cultivava, muitas delas derivadas de outras mais caracteristicamente literárias ou jornalísticas – o que por vezes torna difícil sua categorização –, acabou por se cimentar na década de 1920 (REMNICK, 2000) com o surgimento de ao menos um gênero genuinamente seu: o perfil, voltado à captura de um momento na vida de um personagem que o escritor considere relevante – ainda que não seja uma figura publicamente conhecida, ou mesmo um ser humano: com o tempo os limites do gênero foram renegociados e surgiram perfis de objetos, cidades, eventos. Suas raízes encontram-se no gênero biográfico e no *sketch*, modalidade de feitura semelhante à crônica brasileira que floresceu em jornais e revistas de língua inglesa do século XIX, em estudos breves que procuravam registrar cenários e personagens urbanos; descrevia-se a vida nas ruas ao anoitecer e ao amanhecer, o surgimento de novos ofícios e costumes, diálogos e conflitos corriqueiros (SIMS, 2007).

Joseph Mitchell: trajetória e desenvolvimento estilístico

A obra de Joseph Mitchell é organizada por Noel Perrin (1983) em três fases distintas. Em todas elas predomina um interesse central por indivíduos que não falavam apenas em nome de si próprios – pedreiros, ciganos, pescadores, hoteleiros, pregadores –, mas lhe permitiam traçar perfis de ideias, de lugares: o perfil de uma Nova York rústica que desaparecia, constantemente sujeita não apenas à modernização, mas à gentrificação, e das vidas de pessoas que estavam fora de lugar nesse processo.

Não era nativo dali: nascera em 1908 numa fazenda em Fairmont, condado de Robeson, na Carolina do Norte, e se mudara para Nova York em 1929, quando começou a trabalhar para o jornal *The World* na cobertura de casos policiais – a princípio, informava ao jornal via telefone os dados dos crimes e outro jornalista escrevia as notícias. Também foi repórter no *Herald Tribune* e o *World-Telegram*, até ser contratado em 1937 pela *New Yorker*, onde trabalhou até sua morte, em 1996. Sua obra foi reunida em cinco livros: em cada um deles, há pouco no tratamento dos textos a indicar terem sido elaborados pela mesma pessoa. Em *My Ears Are Bent*, coletânea de 1938 que reúne a produção nos jornais diários e os primeiros textos da *New Yorker*, Mitchell não é apenas um recém-chegado à cidade, mas ao jornalismo e às letras; enquanto procura encontrar uma voz narrativa, envolve-se pouco com os temas e pessoas que encontra e os trata principalmente como curiosidades, excentricidades que permanecem externas a ele, algo em parte condicionado pelo ritmo ágil de produção de material noticioso nos jornais.

O Mitchell da fase intermediária, entre 1938 e 1949, já mais habituado às liberdades editoriais da *New Yorker* – em termos de tema, tratamento e prazos – apresenta perfis em que se nota o despontar de um escritor mais seguro em termos de estilo e dos assuntos que o interessam, passando a realizar pesquisas mais extensas sobre eles, sobretudo por meio de longas entrevistas; sua produção a partir desse momento ganha maiores dimensões e consome mais tempo para seu preparo e redação, e seus personagens parecem mais complexos, mais humanos. Há mais envolvimento com eles, mais empatia. Perrin (1983) distingue como marca dessa transformação o surgimento de um “senso do passado”, de uma presença maior sobretudo das histórias de vida de seus perfilados – contadas ali de forma a dar pistas para explicar o seu presente. É possível observar a mudança ao se ler os dois textos sobre Mazie P. Gordon, proprietária de um cinema no Bowery que passava o início de suas madrugadas dando esmolas e prestando auxílio a mendigos do bairro, protagonista de uma *sketch* em *My Ears Are Bent*, “Except that she smokes, drinks booze and talks rough, Miss Mazie is a nun” e do perfil “Mazie”, de 1940, reunido, como outras produções

da primeira década de Mitchell na *New Yorker*, em *McSorley's Wonderful Saloon* – publicado em 1943 e consideravelmente ampliado em 1992 para abarcar textos posteriores –; a perfilada foi revisitada por Mitchell porque havia novas possibilidades narrativas – tanto pela evolução em seu estilo quanto pelas diferentes condições de produção e reprodução textual oferecidas pela *New Yorker* – e em sua segunda aparição se apresenta como uma pessoa mais completa e distinta: nas palavras de Noel Perrin (1983, p.174), “a brilliant sketch has turned into a portrait full of light and shadow”. Ainda assim, sua estrutura textual – que à época tornou-se referência, dentro da própria revista, para outros repórteres – ainda possui características formulaicas: de certa forma, Mitchell cria seu próprio estilo de *lead* ao apresentar no início de cada perfil uma espécie de sumário sobre o personagem central.

Old Mr. Flood, de 1948, pertence a essa mesma fase, embora já apresente elementos transicionais, mas destaca-se dela e hoje é considerada uma obra de ficção por ter como protagonista um personagem composto (MARTINEZ, CORREIA & PASSOS, 2015): o Hugh Griffin Flood textual, nonagenário aposentado do ramo de demolição que vivia em um hotel na região do Fulton Fish Market, alimentava-se exclusivamente de frutos do mar e acreditava que chegaria aos 115 anos de idade, não possuía sua contraparte real em um indivíduo, mas em um punhado de entrevistados de Mitchell e no próprio autor, que compartilhou com Flood diversos traços como sua data de nascimento, preferências alimentares e religiosas, além de atribuir a ele o nome de seu avô paterno, Hugh Griffin Mitchell (RUNDUS, 2005). O uso de personagens compostos era comum na época (SIMS, 2007) – houve, por exemplos, perfis de soldados que retornavam da Segunda Guerra Mundial que também concentravam em uma personagem relatos de diversas pessoas, porém passou-se a questionar, em termos éticos, o agrupamento de obras dessa natureza sob o rótulo da não-ficção. A princípio, Mitchell planejava escrever um perfil representativo da vida no Fulton Fish Market que tivesse como protagonista um entrevistado real, o ex-fornecedor de peixes William A. Winant, ou um de seus vizinhos, todos idosos e aposentados, que concediam entrevistas ao repórter, porém se recusavam a autorizar a publicação de um texto sobre eles. A decisão pela criação de um composto foi tomada a partir da sugestão de Harold Ross, editor e proprietário da *New Yorker*, para que um trabalho de dez anos de entrevistas e apurações não fosse perdido (KUNKEL, 2015).

Já quatro das seis obras reunidas em *The Bottom of the Harbor*, de 1960, publicadas entre 1951 e 1959 – as exceções são “The Rats on the Waterfront”, de 1944, e “Dragger

Captain", de 1947, que ainda se podem enquadrar como pertencentes à fase anterior – apresentam uma nova voz e estilo, com tom por vezes ensaístico e envolvimento mais pessoal, com a transformação de Mitchell em um personagem que não apenas observa, mas age junto a seus protagonistas e registra os próprios hábitos e reações, em textos publicados a intervalos de dois a três anos. Perrin (1983) denomina essa a fase *elegíaca* de Mitchell, na qual aspectos de Nova York que cada vez mais tornam-se parte do passado são rememorados e celebrados pelo escritor e os poucos sobreviventes de comunidades e estilos de vida em processo de desaparecimento.

A última das obras concluídas por Mitchell é *O Segredo de Joe Gould*, publicado em duas partes nas edições de 19 e 26 de setembro de 1964 da *New Yorker*, o qual da mesma forma que “Mazie” traz uma nova perspectiva sobre um perfilado anterior – Joseph Ferdinand Gould, protagonista de “Professor Seagull”, de 12 de dezembro de 1942. Esse texto, melhor definido como perfil-memorial – Fiennes (2012) usa a expressão “ensaio-novela” – possui tripla significância para o conjunto da obra de Mitchell: em termos de estilo, consolida e avança as mudanças de sua fase tardia, configurando-se como narrativa ainda mais pessoal e ensaística; em conjunto com o perfil anterior, apresenta um estudo único de um personagem real em três abordagens fortemente contrastantes. Se a revisitação de Mazie P. Gordon num segundo perfil mostrou o quanto Mitchell amadureceu enquanto escritor e ofereceu uma amostra das diferenças entre duas primeiras fases de sua carreira, o salto entre as versões de Joe Gould é ainda maior e permite vislumbrar o quanto um autor pode se reinventar, conforme mudam – e ao mesmo tempo se consolidam – seus interesses e seu olhar sobre o mundo. *Joe Gould's Secret*, publicado com o protagonista já falecido, oferece um contraperfil (PASSOS, 2014), uma revisão de “Professor Seagull” tanto em conteúdo – o leitor é apresentado a um Gould aproveitador e irritante, inconveniente – quanto em configuração, uma vez que Mitchell assume a primeira pessoa e intervém no relato com comentários e digressões, de certa forma aproximando-se do estilo do próprio Gould: enquanto o texto de 1942 era, em termos de forma, um perfil exemplar, completo e coeso, a última obra de Mitchell somente pode ser chamada de perfil se houver uma revisão do conceito que permita englobar memorialismo e ensaio pessoal.

Fragmentos do silêncio: As ruas, o rio, o passado

Como mencionado acima, Perrin (1983) propõe que as reportagens e perfis produzidos por Mitchell a partir de 1951 constituem uma fase elegíaca em seu estilo – obras que, mesmo ao observarem e descreverem o mundo do tempo presente, focam-se no passado e em sua celebração, procurando esmiuçar todos os seus vestígios recuperáveis e lamentar aquilo que está irremediavelmente perdido. Porém, *Joe Gould's Secret* e os três fragmentos do livro de memórias de Mitchell, “Street Life”, “Days in the Branch” e “A Place of Pasts” – publicados respectivamente nas edições da *New Yorker* de 11 de fevereiro de 2013, 1 de dezembro de 2014 e 16 de fevereiro de 2015 – se distinguem consideravelmente dos textos de *The Bottom of the Harbor* ao se configurarem como enunciados construídos não a partir de estímulos externos para recuperar a memória mas, num sentido oposto, de estímulos de memória para observar e comentar a mundo exterior, embora inequivocamente derivem de experiências de reportagem – não apenas o longo período de conflituosa convivência entre Mitchell e Gould, mas também os anos a fio de perambulação pelas ruas de Nova York, de diálogos e observação de pessoas; demandam, assim, que se repense a organização dos gêneros jornalísticos, em particular aqueles agrupados sob o rótulo de jornalismo literário, para abrigar modalidades memorialísticas e ensaísticas.

Os três capítulos de ensaio-memorial – os quais possuem aquela qualidade digressivo-argumentativa particular ao ensaio –, como veremos, se constroem de forma cada vez mais introspectiva. “Street Life”, concebido como o primeiro capítulo do livro inconcluso, trata da relação de Mitchell com o espaço urbano novaiorquino – o autor relata como conhece cada vizinhança da cidade, a partir de seu trabalho como repórter ou de caminhadas de lazer, como as relatadas em diversas das aberturas dos textos de *The Bottom of the Harbor*; e também como certas vizinhanças e certas ruas o assombram e perseguem – notações do excesso de passado em que sua mente se encontrava.

Mitchell confessa sua relação de amor com Nova York e sua condição de *flâneur* inveterado que ronda a cidade a esmo, a pé, de metrô ou de ônibus, apenas para conhecê-la mais e mais a fundo; seu fascínio pelos edifícios – inclusive por pequenos detalhes de construção –, especialmente os mais antigos, que o atraem como fortíssimos ímãs, e as igrejas – frequentemente o jornalista assistia a missas em velhas igrejas católicas apenas para admirar a arquitetura interior das construções, o que logo se tornou uma obsessão sua, e Mitchell passou a visitar o máximo de igrejas católicas, romanas ou ortodoxas, que podia, das mais variadas origens nacionais.

O elemento temático do passado, que une os três fragmentos, emerge com força pela primeira vez ao final do capítulo: Mitchell logo chega à conclusão de que não era o conteúdo das missas em si, a fé ou o rito o que o atraía e *assombrava* – a palavra *haunt* é bastante recorrente em “Street Life” – mas a sua qualidade antiga, seu vínculo com o passado, como os de tantas outras localidades:

As I said, I am strongly drawn to old churches. I am also strongly drawn to old hotels. I am also strongly drawn to old restaurants, old saloons, old tenement houses, old police stations, old courthouses, old newspaper plants, old banks, and old skyscrapers. I am also strongly drawn to old piers and old ferryhouses and to the waterfront in general. I am also strongly drawn to old markets and most strongly to Fulton Fish Market. I am also strongly drawn to a dozen or so old buildings, most of them on lower Broadway or on Fifth and Sixth Avenues in the Twenties and Thirties, that once were department-store buildings and then became loft buildings or warehouses when the stores, some famous and greatly respected and even loved in their time and now almost completely forgotten, either went out of business or moved into new buildings farther uptown. I am also strongly drawn to certain kinds of places that people aren't ordinarily allowed to “visit or enter upon,” as the warning signs say, “unless employed herein or hereon”—excavations, for example, and buildings and other structures that are under construction, and buildings or other structures that are being demolished. (...)

I used to feel very much at home in New York City. I wasn't born here, I wasn't a native, but I might as well have been: I belonged here. Several years ago, however, I began to be oppressed by a feeling that New York City had gone past me and that I didn't belong here anymore. (MITCHELL, 11 fev. 2013)

Mitchell atribui inicialmente esse sentimento de não-pertencimento ao fato de ser um forasteiro; busca fortalecer seu vínculo com sua terra natal, na Carolina do Norte, mas também se sente bastante deslocado ali; é o passado seu lugar, o passado sua casa – mas o passado, evidentemente, escapa às tentativas de agarrá-lo. Essa sensação integra o quadro depressivo pelo qual o autor adentra nas décadas de 1960 a 1980: o grande tema de seu livro de memória, anuncia ao final de “Street Life”, é a mudança interior que o ajudou a sair, passo a passo, da depressão – o teor dessa mudança, porém, é uma lacuna que ficará, talvez para sempre, sem preenchimento para seus leitores e críticos.

De Nova York Mitchell passa a discorrer sobre seu amor pela terra natal, o condado de Robeson: logo nas primeiras páginas de “Days in the Branch”, revela que mesmo o encantamento pela metrópole jamais fizera abater o saudosismo profundo que sentia em relação à fazenda onde crescera e seus arredores; o ensaio se perde em reminiscências das tardes passadas à **beira de um afluente do rio Lumber, onde observava uma variedade de animais – pássaros aninhados nas ramos de árvores, ratos correndo por entre a**

grama –, apanhava uma variedade de frutas para as tortas que uma tia sua preparava, subia nas árvores, ou ficava mesmo apenas contemplando o rio e seu ondular.

Nesse segundo capítulo, Mitchell conta também como, por toda a sua vida, assinou tanto o *New York Times* como *The Robesonian*, o jornal diário de sua terra, que recebia duas vezes por semana em seu apartamento em Nova York, em remessas de três ou quatro exemplares, e o qual lia por inteiro, avidamente, acompanhando especialmente os pequenos eventos – compras e vendas, casamentos, falecimentos – que davam indício, nas entrelinhas, do caminhar da vida das pessoas que povoavam o cenário de sua juventude:

I look upon the items in each issue of the Robesonian as a few more paragraphs or pages or even chapters in a novel that I have been reading for a long time now and that I expect to keep on reading as long as I live, a sort of never-ending to-be-continued serial about the ups and downs of a group of interrelated rural and small-town families in the South, a sort of ever-flowing roman-fleuve. Because I know the person or persons mentioned in an item, and know or knew their fathers and their mothers, and in some cases their grandfathers and their grandmothers, and in a few cases, for that matter, their great-grandfathers and their great-grandmothers, I can sense the inner significance and the inner importance of the occurrence that the item tells about; it lurks between the lines. Quite often, what is between the lines of an item is far more interesting than the item itself. (MITCHELL, 1 dez. 2014)

Por um lado, o autor parece fascinado com as mudanças no condado de Robeson, com o progredir da vida; no entanto, ao falar da terra, dá a entender que é para ele o lugar da permanência, da ausência de transformações – o que é pontuado, por exemplo, por seu fascínio pelo fato de os sobrenomes, e mesmo prenomes, das pessoas que viviam por ali em 1790 eram essencialmente os mesmos, com alguns ajustes ortográficos; um contraponto à Nova York do progresso irrefreável, onde os vestígios do passado que tanto o fascinavam estavam em vias de desaparecer. Mitchell chega mesmo a dizer que, sabendo o nome e sobrenome de alguém do condado de Robeson, poderia inferir com bastante precisão não apenas em que lugar da região

vivia e seu ofício, mas mesmo o tipo de pessoa que era; ao acompanhar o desenrolar dos eventos da região no presente, é uma espécie de passado eterno que Mitchell parece interessado em acompanhar – a tomada de consciência dessa sua imersão no passado é o tema do texto seguinte.

“A Place of Pasts”, o terceiro e mais curto dos capítulos – aquele que mais verdadeiramente se pode chamar de *fragmento* – se inicia com um diagnóstico:

In the fall of 1968, without at first realizing what was happening to me, I began living in the past. These days, when I reflect on this and add up the years that have gone by, I can hardly believe it: I have been living in the past for over twenty years—living mostly in the past, I should say, or living in the past as much as possible. (MITCHELL, 16 fev. 2015)

Esse trecho é significativo por diversos aspectos. Em primeiro lugar, é o único dos capítulos que nos permite esboçar uma datação de sua escrita – “mais de 20 anos” após o outono de 1968 sinaliza para uma redação iniciada no final dos anos 1980 ou início da década seguinte, já bastante próximo ao final da vida de Mitchell; sabemos a partir de Kunkel (2015) que a redação do livro de memórias teve início já no final da década de 1960, alguns anos após a publicação de *Joe Gould’s Secret*, o que sugere que a preparação desses textos se deu de forma bastante lenta, ou muito espaçada – e que em seus últimos anos Mitchell ainda tinha a esperança de escrever o livro, talvez publicá-lo. Por outro lado, o ensaio-memorial traz um diagnóstico daquilo que Perrin intuía mesmo antes de esse texto em específico começar a ser escrito: Mitchell torna-se um jornalista distinto – ou algo bastante distinto de um jornalista – ao mudar do presente para o passado o foco de sua atenção; não o próprio passado e a própria vivência, contudo:

And I should also say that when I say the past I mean a number of pasts, a hodgepodge of pasts, a spider’s web of pasts, a jungle of pasts: my own past; my father’s past; my mother’s past; the pasts of my brothers and sisters; the past of a small farming town geographically misnamed Fairmont down in the cypress swamps and black gum bottoms and wild magnolia bays of southeastern North Carolina, a town in which I grew up and from which I fled as soon as I could but which I go back to as often as I can and have for years and for which even at this late date I am now and then all of a sudden and for no conscious reason at all heart-wrenchingly homesick; the pasts of several furnished-room houses and side-street hotels in New York City in which I lived during the early years of the Depression, when I was first discovering the city, and that disappeared one by one without a trace a long time ago but that evidently made a deep impression on me. (MITCHELL, 16 fev. 2015)

O trecho acima realiza uma amarração com o conteúdo de “Street Life” e “Days in the Branch” – curiosamente, o remanescente fragmentário de um livro de fôlego maior pode ainda ser lido como um todo coeso –, e simultaneamente acena para as razões do vínculo de Mitchell com o passado dos outros – aqui ainda familiares, diretamente integrantes de seu passado – e o passado da cidade que o encantou e tornou-se o tema maior de sua obra.

As reminiscências passam desse passado ainda próprio para o mundo externo e recuperam três personagens que deixaram uma profunda impressão em Mitchell: Lady Olga, uma mulher barbada – o show a anunciava como alemã nascida em um castelo em Potsdam, mas Mitchell descobriu que ela vinha da região rural de onde ele próprio viera, e que ansiava por rever a fazenda onde crescera –, James Jefferson Davis Hall, um pregador que vivia nas ruas e acreditava ter sido abençoado com o poder de ler nas entrelinhas da Bíblia para decifrar e anunciar a verdadeira mensagem divina, e Madame Miller, cigana sérvia que reunia em si um dualismo curioso – Mitchell tinha dela a impressão bondosa e gentil de uma avó que o deixava bastante confortável em sua presença, mas também sabia que ela estava envolvida em dezenas de processos de estelionato. O breve sumário dos três personagens desemboca na conclusão de que aquilo que o fascina são, em vez das promessas de futuro ofertadas pela metrópole, os diversos mundos – e mundos dentro de mundos – que Nova York, a condição da cidade enquanto lugar que reúne vários passados, pouco a pouco desvanecentes.

O conjunto desses capítulos nos permite arriscar um palpite sobre o porquê de Mitchell ter optado pela escrita de um livro de memórias, em vez de continuar a fazer reportagens e perfis elegíacos; o passado, para Mitchell, tornou-se mais real, concreto, palpável e presente do que a realidade imediata, de modo que escrever sobre as lembranças em si e também essa relação conflituosa entre presente e passado se tornou a melhor forma de lidar com ela.

Jornalismo ensaístico-memorial: considerações

David Eason (1990) classifica o Novo Jornalismo, um dos períodos do jornalismo literário norte-americano, em duas grandes divisões: autores realistas – que acreditam reproduzir fielmente os acontecimentos observados, sem mediações interpretativas –, e

modernistas – que tomam a interpretação como pressuposto e se propõem a ler o mundo, apresentá-lo a partir de seus filtros. Joseph Mitchell, desde os textos de *My Ears are Bent* até “The Rats on the Waterfront” e “Dragger Captain”, pratica inequivocamente a primeira variante, mas nos textos de *The Bottom of the Harbor* dos anos 1950 uma transição se anuncia conforme elementos pessoais e interpretativos começam a despontar em meio à narrativa, especialmente nas aberturas dos textos, o que se amplia consideravelmente nas obras seguintes – acabadas ou não –, algo que nos permite sugerir a existência de uma quarta fase de sua produção, adicionada às três de Perrin, na qual o teor elegíaco mobiliza uma estratégia textual bastante distinta, mais próxima ao ensaio do que da reportagem ou perfil.

A passagem de Mitchell do modo “realista” para o “modernista” é pavimentada não apenas na construção da narrativa a partir de dentro – a maior parte de sua produção pertence ao domínio do contemporâneo, da experiência imediatamente vivida, enquanto *O Segredo de Joe Gould* e os três fragmentos publicados recentemente estão alocados no domínio da memória –, mas pela construção de seu protagonista a partir de si e com relação a si próprio: Alexander (2009) afirma que Gould é também um *duplo* enquanto função narrativa e representa um lado sombrio de Mitchell, fator que levou Sims (1990) a suspeitar que Gould nunca existira factualmente, sendo uma criação efetivamente ficcional do autor, tal a confusão entre um e outro, que acabou por ganhar um terreno extra-textual conforme o próprio Mitchell sofre seu bloqueio de escrita, jamais publicando outro texto; como apontou Hyman (1978), Mitchell efetivamente *torna-se* Gould, e não apenas por conta do bloqueio de escrita – e a *História Oral* que o boêmio do Greenwich Village jamais escreveu é de certo modo justamente aquela que o repórter de *New Yorker* pouco a pouco construiu: o conjunto de sua obra, que reúne aquelas vozes sufocadas pelo discurso oficial, aquelas figuras ao mesmo tempo divertidas e melancólicas que já não mais encontravam seu lugar no mundo. Não deixa de ser irônico que, nos últimos textos de Mitchell – especialmente após ter início sua fase de silêncio – o gênero praticado seja o do ensaio, justamente aquele que lhe despertou ojeriza ao ler as amostras da *História Oral* de Gould.

O afunilamento temático é um dos elementos que se pode identificar como particularidade dos textos de Mitchell, especialmente notável ao vê-lo se embrenhar – muitas vezes de forma empática – por aspectos pequenos, obscuros da vida cotidiana nova-iorquina, em vez de lançar seu olhar sobre os grandes e luminosos acontecimentos de uma cidade que cada vez mais ganhava importância no cenário cultural mundial; além disso, a persistência de um foco em ambientes decadentes aponta para um interesse pelos vestígios do passado da cidade, de mundos e culturas em vias de desaparecer, herdada por gente de pouca notoriedade pública. Nesse sentido, é possível compreender o repórter como um revisor a contrapelo da história, conforme apontado por Walter Benjamin (2012), evitando ou desconfiando de seus aspectos oficiais, da narração dos vitoriosos, e buscando outras versões para o desvendamento do passado; por outro lado, sua obra é também exemplar ao retratar e demonstrar grande interesse e respeito pela ideologia não-oficial, ou ideologia do cotidiano delineada por Bakhtin (2012) em contraponto à ideologia oficial e determinista das grandes instituições político-econômicas e das ciências naturais.

Passos (2014) sugere que Mitchell construiu três caracterizações distintas de Gould no conjunto de “Professor Seagull” e *Joe Gould’s Secret* – o terceiro Joe Gould, que emerge no percurso da leitura seria um produto dialógico da relação entre escritor e perfilado. Isto ficaria textualmente mais claro quando Mitchell, tendo seu confronto com Gould interrompido por um editor da *New Yorker* que o convocava para a revisão das provas de outro perfil que escrevera, entra numa digressão sobre o projeto literário pessoal que nutria, uma versão nova-iorquina do *Ulysses* joyceano centrada em um repórter novato interiorano – uma representação ficcional do próprio Mitchell. Assim, conclui que seu ciclo de místico de iniciação na metrópole, do qual acreditava nunca ter escrito uma palavra – bem como a *História Oral* de Gould, se efetivamente concretizada – dificilmente teria a qualidade planejada, acreditava. Afinal, via seus talentos como escritor como bastante limitados, e a não-existência de sua *magnum opus* como algo mais benéfico do que sua existência; Kunkel (2015) atribui, entre os motivos que poderiam ter causado o bloqueio de escrita – ou de publicação – a cada vez mais presente depressão, aliada aos altos níveis de exigência que Mitchell impôs a si próprio para a produção posterior a *Joe Gould’s Secret*

em qualidade textual e em dimensões, aos quais acreditava não ter condições de corresponder.

Se o livro de memórias – sem título – jamais foi concluído, da mesma forma que obras memoráveis do século XX como os três romances de Franz Kafka e *Petrolino*, de Pier Paolo Pasolini, a condição fragmentária do que foi produzido não impede sua apreciação pelo público leitor – menos ainda da academia, tanto em termos de crítica quando de ensino de jornalismo, pois neles desponta, mais do que no livro sobre Gould, um gênero que combina efetivamente o trabalho jornalístico – mais precisamente, as memórias relativas a inúmeras andanças e apurações – e o ensaio: um olhar introspectivo sobre a própria vida que se desdobra em um olhar para o mundo – principalmente aquela Nova York fugaz que já era antiga e se desvanecia quando o jovem Mitchell chegara à grande cidade no final de década de 1920.

Referências

ALEXANDER, Robert. "My story is always escaping into other people": Subjectivity, objectivity and the double in American Literary Journalism. **Literary Journalism Studies**, v.1, n.1, p.57-66, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
_____. **O Freudismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da História**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

COSSON, Rildo. **Fronteiras contaminadas**. Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 70. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EASON, David. The New Journalism and the Image-World. In: _____ (org.). **Literary Journalism in the Twentieth Century**. Oxford: Oxford University Press, 1990, p.191-205.

FIENNES, William. Introduction. In: MITCHELL, Joseph. **Up in the Old Hotel**. New York: Pantheon, 2012.

HARTSOCK, John C. **A History of American Literary Journalism**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

HYMAN, Stanley Edgar. The Art of Joseph Mitchell. In: _____. **The Critic's Credentials**. New York: Atheneum, 1978.

KUNKEL, Thomas. **Man in profile: Joseph Mitchell of The New Yorker**. New York: Random House, 2015.

MARTINEZ, Monica; CORREIA, Eduardo Luiz; PASSOS, Mateus Yuri. Entre fato e ficção: personagens compostos e fictícios ou fraude em jornalismo?. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 12, n.2, p. 238-250, jul./dez. 2015.

MITCHELL, Joseph. A place of pasts. **The New Yorker**, 16 fev. 2015.

_____. Days in the Branch. **The New Yorker**, 1 dez. 2014.

_____. Street Life. **The New Yorker**, 11 fev. 2013.

_____. **Up in the Old Hotel**. New York: Pantheon, 2012.

PASSOS, Mateus Yuri. Perfil e contraperfil: os três Joe Goulds de Joseph Mitchell. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo (org.); PICCININ, Fabiana (org.). **Narrativas Comunicacionais Complexificadas 2: A forma**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2014, p.193-213.

PERRIN, Noel. Paragon of reporters: Joseph Mitchell. **The Sewanee Review**, v.91, n.2, p.167-184, 1983.

REMNICK, David. Introduction. In: _____ (org.) **Life stories**. New York: Random House, 2000, p. ix-xii.

RUNDUS, Raymond J. Joseph Mitchell Reconsidered. **The Sewanee Review**, v.113, n.1, p.62-83, 2005.

SIMS, Norman. Joseph Mitchell and the New Yorker nonfiction writers. In: _____ (org.). **Literary Journalism in the Twentieth Century**. Oxford: Oxford University Press, 1990, p.82-109.

_____. **True stories: a century of literary journalism**. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

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

YAGODA, Ben. **About Town** – The New Yorker and the world it made. : Da Capo Press, 2001.