



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ALEXANDRE DOMINGOS BAGLIONI MARZOLA**

***BREVES ENTREVISTAS COM HOMENS HEDIONDOS E OBLIVION:  
EXAUSTÃO E PERFORMANCE DA LINGUAGEM NAS NARRATIVAS DE  
DAVID FOSTER WALLACE***

**CAMPINAS,  
2018**

ALEXANDRE DOMINGOS BAGLIONI MARZOLA

***BREVES ENTREVISTAS COM HOMENS HEDIONDOS E OBLIVION: EXAUSTÃO E  
PERFORMANCE DA LINGUAGEM NAS NARRATIVAS DE DAVID FOSTER  
WALLACE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Alexandre Domingos Baglioni Marzola e orientado pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.

CAMPINAS,  
2018

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

M369b Marzola, Alexandre Domingos Baglioni, 1990-  
*Breves entrevistas com homens hediondos e Oblivion : exaustão e performance da linguagem nas narrativas de David Foster Wallace / Alexandre Domingos Baglioni Marzola.* – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Wallace, David Foster, 1962-2008. Breves entrevistas com homens hediondos - Crítica e interpretação. 2. Wallace, David Foster, 1962-2008. Oblivion - Crítica e interpretação. 3. Contos americanos - Séc. XX-XXI - História e crítica. 4. Pós-modernismo (Literatura) - Estados Unidos. 5. O Contemporâneo. 6. Estados Unidos - Séc. XXI. I. Durão, Fábio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** *Brief interviews with hideous men and Oblivion : weariness and performance of the language in David Foster Wallace's narratives*

**Palavras-chave em inglês:**

Wallace, David Foster, 1962-2008. Brief interviews with hideous men - Criticism and interpretation

Wallace, David Foster, 1962-2008. Oblivion - Criticism and interpretation

Short stories, American - 20th-21st centuries - History and criticism

Postmodernism (Literature) - United States

Contemporary, The

United States - 21st century

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Caetano Waldrigues Galindo

Tauan Fernandes Tinti

**Data de defesa:** 23-02-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária



**BANCA EXAMINADORA:**

**Fabio Akcelrud Durão**

**Tauan Fernandes Tinti**

**Caetano Waldrigues Galindo**

**IEL/UNICAMP  
2018**

**Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.**

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, que proporcionou a realização e dedicação em tempo integral à esta dissertação. Agradeço também ao Instituto de Estudos das Linguagens (IEL) por disponibilizar todas as ferramentas e condições para que este trabalho fosse realizado, sobretudo aos funcionários, colegas e professores com os quais tive a oportunidade de me relacionar. Em especial ao Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão, orientador e amigo que teve não apenas a paciência de suportar minhas falhas durante esse período, que começa na graduação, como também sempre foi muito solícito e disponível com questões tanto profissionais quanto pessoais. Aos meus amigos de discussões dentro e fora da universidade, cuja falta de limite tanto nas conversas sérias quanto nas confraternizações fez com que meus próprios limites fossem superados. Aos meus pais, claro, sem os quais nada seria possível, não só pelo suporte óbvio e pela motivação que beiram o impossível, mas pelo carinho incondicional e sincero, tão raro. À Fernanda, companheira de todos os momentos, em sua maioria de dificuldade, pois não só o texto é difícil, mas também a vida. Seu carinho, pulso firme e paciência, fizeram o árduo trajeto deste trabalho mais suportável e cheio de vida, assim como nossa experiência diária.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar *Brief Interviews with Hideous Men* (1999) e *Oblivion* (2004), dois volumes de contos de David Foster Wallace (1962 – 2008). A fim de compreender tanto o cenário sociocultural do século XXI dos Estados Unidos quanto os rumos da ficção literária contemporânea, haverá uma breve apresentação e ilustração do pós-modernismo, momento cultural que a crítica especializada no autor – bem como grande parte da produção teórica sobre cultura – considera imediatamente anterior e que, de certa forma, no campo literário, estaria sendo superada por ele. Isso se demonstra necessário não só pela possibilidade de comparação que naturalmente exige um trabalho sobre literatura contemporânea, mas pela grande atenção que o próprio autor deposita sobre o tema em seus textos de não ficção, também centrais ao entendimento de sua produção como um todo. Alguns desses textos entrarão nesse trabalho, com destaque especial a *E unibus pluram* (1997), responsável pelo sentimento de vanguarda que gira em torno do autor, no qual há a crítica ao pós-modernismo como ferramenta absorvida pelas mídias de massa, sobretudo pela televisão. Com isso, o conceito de “espetáculo” pensado por Guy Debord (1967) parece ser o mais imediato a aparecer nesse tipo de análise. Contudo, na contemporaneidade de David Foster Wallace, a parcela sociocultural da experiência concreta que o escritor tenta mimetizar em sua obra é muito mais complexa do que aquela desenvolvida pelo autor francês. Desse modo, a maneira como Boris Groys (2008) pensa o design e o design de si (*self-design*), que também reconhece no “espetáculo” o embrião da relação entre cultura e mídia, complementa a investigação da parcela mais geral e exterior aos contos de Wallace presente neste trabalho. Em relação ao texto literário e a tentativa em comunicar-se diretamente com o leitor – denominada “sinceridade” por ele e pela fortuna crítica, tendo em vista o pano de fundo de sua produção, é necessário investigar as questões da representação e da mediação, ambos conceitos que aparecem em Boris Groys (2012) e em Jean Baudrillard (1994). Com efeito, partindo da leitura cerrada dos contos de ambos os volumes e relacionando-os com o recorte teórico citado e com parte da produção não ficcional do autor, pretende-se averiguar qual é o diagnóstico de tempo que o conteúdo desses contos sugere e qual a proposta literária, subjacente à forma do texto, dessa postura sincera como estética contemporânea.

**Palavras-chave:** David Foster Wallace, literatura contemporânea, performance, mídia.

## ABSTRACT

The objective of this study is to analyze *Brief Interviews with Hideous Men* (1999) and *Oblivion* (2004), two David Foster Wallace (1962 – 2008) short stories collections. In order to grasp both the 21st century sociocultural environment of the United States and the directions of contemporary literary fiction, there will be a brief introduction and illustration of postmodernism, a cultural moment which the author scholars – as well as the great majority of the cultural critique production – consider immediately prior to David Foster Wallace and which, in a certain way, regarding the literary field, would be overcome by him. This is necessary not only because of the possibility of comparison that naturally is demanded in a work towards contemporary literature, but also for the big attention that the author himself places on the subject in his nonfiction texts, fundamental as well in order to apprehend his production as a whole. Some of these texts will be present in this study, with special focus on *E unibus pluram* (1997), the main reason for this avant-garde feeling surrounding David Foster Wallace, in which there is the critique towards postmodernism as a tool that was absorbed by the mass media, specially by the television. Hence the concept of “spectacle” thought by Guy Debord (1967) seems to be the most direct to appear in this sort of analysis. However, in Wallace’s texts contemporaneity, the sociocultural part of the concrete experience realm that the writer aims to mimic in his work is way more complex than that developed by the French author. Thus, the fashion in which Boris Groys (2008) thinks design and “self-design”, who also recognizes in the “spectacle” the embryo of the relationship between media and culture, fulfill the inquiry of this broader and exterior to Wallace’s texts section of the study. When it comes to the literary text and regarding the attempt to create a more direct communication with the reader starting with the author – that both he and his specialized scholars call “sincerity”, considering the background of his production, it is necessary, therefore, to look into the concept of the representation and of mediation, that appear as much in Boris Groys (2012) as in Jean Baudrillard (1994). Indeed, with the close reading of the short stories from the collections, relating those with the aforementioned critical profile and with a few nonfiction pieces, the objective is to discern the time diagnosis that the content of these short stories suggests and which is the literary proposition, underlying in the text formal apparatus, of this sort of sincere poise as contemporary aesthetics.

**Keywords:** David Foster Wallace, contemporary literature, performance, media.

# Sumário

<b>Introdução</b>	9
<b>1. Breves Entrevistas e a definição de “hediondo”</b>	16
· “E unibus pluram” e o ambiente norte-americano contemporâneo	20
· Dois exemplos e um contraexemplo exemplar	25
A. O diabo é um homem ocupado	25
B. Contraexemplo	31
· Linguagem e Exaustão	34
<b>2. Aspectos da performance</b>	42
· “Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders (XXIV)” e o <i>countryside</i>	63
<b>3. Narrativas em segunda pessoa</b>	75
· “Octeto”	79
Breve comentário sobre intromissões	86
Continuação “Octeto”	89
· Decideration	100
<b>4. Oblivion</b>	114
· “Mr Squishy”	114
· “Good Old Neon”	120
<b>5. Conclusão</b>	130
<b>6. Bibliografia</b>	135
<b>7. Anexos</b>	139
· Anexo 1	139
· Anexo 2	140

## INTRODUÇÃO

A produção ensaística e ficcional de David Foster Wallace (1962 – 2008) é comumente mencionada como a grande novidade no espaço literário norte-americano do século XXI, como pode ser visto logo no primeiro significativo exemplo de sua recepção crítica em *Review of Contemporary Fiction* (1993), e na sequência de sua carreira como um todo, tanto nas resenhas de contracapa nas edições de *Infinite Jest* (1996), que o brindam como autor de sua geração, gênio e comparando-o com Pynchon e Gaddis, quanto em textos mais recentes após a morte do autor, como *The Best Mind of His Generation* (2008) de A. O. Scott. Seu romance de estreia, *The Broom of the System* (1987), resultado de seu mestrado em “Fine Artes” indicava uma carreira promissora ao escritor. Expectativa que se confirma 9 anos depois com sua *magnum opus*, responsável por sua grande circulação, *Infinite Jest* (1996). Seu último romance, publicado já postumamente, é *The Pale King* (2011). Além desses títulos, o autor conta com diversa produção ensaística e não ficcional, bem como com 3 volumes de contos que são, respectivamente, *Girl with Curious Hair* (1989), *Brief Interviews with Hideous Men* (1999) e *Oblivion* (2004). Haverá, neste trabalho, a concentração da discussão acerca de sua produção de contos, sobretudo em *Brief Interviews with Hideous Men* e *Oblivion*, com maior destaque ao primeiro. Pouca reflexão foi realizada sobre sua prosa curta desde a publicação de *Infinite Jest*, que concentra a maioria dos trabalhos críticos sobre a ficção do autor. De certo modo, essa produção é subestimada, seja pela onipresença de seu maior romance, seja pela má vontade por parte da recepção, que não reconhece em sua prosa curta a concentração de grande parte – se não de todas – os *topoi* de sua obra. Ainda que o adjetivo (curto) soe estranho usado junto a Wallace, será possível perceber nesse tipo de texto a articulação de pressupostos que não apenas fazem relação com o campo literário como também com o ambiente contemporâneo norte-americano. Há, por exemplo, o conto de uma página que inaugura *Brief Interviews*, assim como as 40 de “Good Old Neon”, de *Oblivion*. O fundamental não é seu tamanho e a contagem das páginas, mas o fato desses textos não serem romance do notadamente prolixo autor, o que imprime certa necessidade de radicalidade à sua prosa e obrigam a concentração maior de energia em seu aspecto formal do que na construção de um *plot* verborrágico e complexamente tecido. É claro que as descrições extensas e sua obsessividade costumeira ainda estarão presentes; mas, nesse caso, orientados a algo mais imediato e condensado, assim como pede o gênero textual. Grande parte de sua recepção, mesmo antes de *Infinite*

*Jest*, o considera como novo expoente da ficção norte-americana, incumbência que o autor parece realmente tomar como projeto pessoal e fazer questão em confirmar através de sua literatura, ainda que sua timidez e aversão à fama sejam declaradas; essa relação complexa entre sua popularidade e sua recusa de tal será um elemento trabalhado durante alguns textos e por toda vida pública de Wallace. Sua criação familiar, que recebe desde muito jovem através de seus pais, também professores universitários, como ele viria a se tornar, se traduz em enorme carga de leitura, não apenas de literatura, mas também de crítica literária, filosofia – e autoajuda. Com isso, sua entrada no campo de ficção não é leviana e seu aparato e repertório são de erudição séria, o que constrói certa aura ao seu redor, seja através de suas próprias aparições públicas ou pelos seus textos críticos.

Um dos aspectos mais presentes na recepção de sua obra é a postura ética e sincera de seus textos, tanto no recorte ficcional quanto ensaístico. Como será visto no primeiro capítulo, dedicado à exposição do cenário em que sua produção ficcional, sobretudo *Brief Interviews with Hideous Men*, é realizada, um dos grandes responsáveis por essa suposta sinceridade como maneira de encarar a produção ficcional na contemporaneidade é ele mesmo – na figura autoral que assina o ensaio *E unibus pluram* (1997). Com presença forte no campo da teoria e crítica cultural de seu tempo, boa parte dos estudos críticos sobre sua obra não conseguirá escapar à forte influência de suas considerações sobre o lugar-nação que aparece em seus ensaios. Isso também ocorre porque há uma tentativa de revitalização do debate da presença da voz autoral na obra literária de ficção, que havia sido dada como resolvido desde o texto de Barthes, *The Death of the Author* (1967). Ainda que seja mais complexo que isso, Wallace responderá à questão de uma maneira que ficaria clara através da leitura de sua produção: ao mesmo tempo que reconhece a autonomia da ficção, como em alguns ensaios que aparecerão no decorrer do nosso texto, também é movido por uma espécie histórica – para usar uma palavra que James Wood (2000) utiliza ao tratar de Wallace – de autoconsciência disciplinadora, que não admite que nada escape ao seu controle e ao seu olhar. A presença de sua voz autoral nos textos é sinal dessa fobia em não ser compreendido (como dá a entender que gostaria, pelo menos); ou melhor, a figura autoral em carne e osso, docente especializado em Inglês e Literatura, é a responsável por esse lugar, que se não contraditório, incômodo, no qual há a discussão séria sobre autonomia do texto, mediação de um objeto de arte e a voz autoral.

A argumentação acerca do procedimento literário empregado pelo autor e a maneira como são articulados os conteúdos a ele caros, através da leitura cerrada de parte

dos contos de ambos livros, será dividida da seguinte maneira: o primeiro capítulo trará a consideração acerca do ambiente no qual a produção do autor atuará. Para tal, se concentrará na primeira parte de outra divisão a ser realizada em *Brief Interviews*: as narrativas em primeira ou terceira pessoa (a outra metade seria, então, as narrativas em segunda pessoa). Além disso, também estará presente o ensaio mais importante à crítica e às diretrizes de sua produção ficcional, *E unibus pluram*. Dessa maneira, será inevitável não comparar essa produção com o quadro literário imediatamente anterior a Wallace, que ficou marcado como pós-modernismo. No campo literário, o grande exemplo utilizado será Thomas Pynchon, e seu maior romance, *Gravity's rainbow* (1973), além da menção a autores como Don DeLillo, Richard Brautigan e Williams Burroughs. Fora do campo específico, haverá pelo menos outros dois exemplos, a peça musical *I am Sitting in a Room* assinada por Alvin Lucier em 1969 e o longa metragem *The Meaning of Life* (1983), do grupo Monty Python – que aparecerão em outros capítulos. A intenção de apresentar esses objetos, bem como sua mídia diversa, é a construção de um tipo de *doxa* pós-moderna - ou da época, que servirá como modelo a ser superado pela produção de Wallace. Junto à caracterização do pós-modernismo e a impressão de Wallace sobre isso, via *E unibus pluram*, também estará presente uma preocupação mais concreta, por assim dizer, em compreender os mecanismos, discursos e até os agentes da absorção que a estética pós-moderna sofre na contemporaneidade, razão pela qual a produção ensaística e ficcional do autor se voltará contra sua “linhagem literária”. Para compreender o desgaste histórico dessa ferramenta, levando em conta a grande diferença entre a exaustão da linguagem em si e a exaustão da literatura, pensando no texto de John Barth, *The Literature of Exhaustion* (1967), a reflexão faz uma breve retomada do uso dos meios de informação e do *mass media*, compreendendo esse tipo de entidade como a grande responsável pelo esgotamento da força e do alcance da linguagem a partir da padronização dos discursos nas grandes mídias<sup>1</sup>. Para isso, traremos ao debate o texto *Manufacturing Consent* de Noam Chomsky e Edward Herman (2002), que trata da tendência ao monopólio dos veículos midiáticos de informação e entretenimento, bem como a aproximação dessas instituições ao neoliberalismo e à padronização dos discursos – mercadológicos, se pensados na propagando de seus produtos, e narrativos, ao serem utilizados em seus artefatos de entretenimento. O exemplo ficcional introdutório dessa

---

<sup>1</sup> Barth é importante também pois o conto “*Westward the Course of Empire Takes Its Way*”, presente em *Girl With Curious Hair*, é abertamente um tipo de ataque e reflexão sobre *Lost in the Funhouse*, de Barth. Nele, Wallace criticará a metaficção e o procedimento pós-moderno em geral.

ideia, será a dupla de textos intitulada “The Devil is a Busy Man”, que dialogam com o ensaio de Wallace sobre Kafka<sup>2</sup>, que por sua vez supõe alguns dos motivos pelo qual os estudantes universitários de Literatura não compreendem a graça – o tom cômico – nas obras do escritor em língua alemã. O ponto de encontro entre os dois textos será construído com o texto de Neal Larsen (2007), no qual também se examina o “não entendimento” do sujeito norte-americano; no caso de Larsen, se investiga a razão do crítico literário brasileiro Roberto Schwarz não ser compreendido – ou ainda, o motivo de o pensamento dialético não conseguir penetrar com força total o imaginário crítico dos E.U.A.. A junção das duas formulações sobre o não alcance comum de específicos sentimentos em parcela dos indivíduos norte-americanos, inevitavelmente, irá esbarrar na noção de identidade (e identidade nacional) desse lugar e desse tempo. Com efeito, tal conceito será compreendido como meramente ideológico por Fredric Jameson (1983), o que articulará esses elementos de modo a formar a matéria concreta com a qual Wallace mimetizará em sua ficção e discorrerá sobre nos ensaios.

Através da análise do primeiro conto de *Brief Interviews*, "A Radically Condensed History of Postindustrial Life", e do último, "Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders (XXIV)", no segundo capítulo, haverá a apuração da ideia de performance como fenômeno decisivo às relações interpessoais e como característica da produção literária contemporânea que pretende observar as interações de seu tempo. Essas noções serão articuladas através conceito do “espetáculo” de Guy Debord (1967), de *self-design* de Boris Groys presente em “The obligation to Self-Design” (2008) e em “Self-Design and Aesthetic Responsibility” (2009), e pela teoria da informação de Baudrillard em *Simulacra and Simulation* (1981). Dessa maneira, argumentaremos que o personagem de *Brief Interviews* está condicionado a repetir gestos performáticos que, desde o meio do século XX, Debord havia percebido como parte de uma construção ideológica em sentido forte, que enverniza a realidade concreta da sociedade em questão e inverte o jogo de forças da representação. Isso se dá no momento em que a performance é trazida à experiência social através da linguagem do entretenimento e normalizada como a prática interpessoal por definição. A ironia possui papel importante para que essa inversão se mantenha nesses moldes, pois ao permitir o riso de si e a capacidade de caçar de sua própria desgraça, o que dá a aparência de superação desse fingimento e

---

<sup>2</sup> “Alguns comentários sobre a graça de Kafka dos quais provavelmente não se omitiu o bastante” (2012); originalmente publicado em 2005.

incompatibilidade entre o gesto público e a intenção subjetiva do personagem (no caso, os das narrativas televisivas e cinematográficas), equilibra-se – em tom negativo de apaziguamento e não-enfrentamento – as tensões entre representação e mediação. Em outras palavras, a linguagem como ferramenta narrativa, em toda sua potencialidade ficcional e imagética, se torna um produto a serviço do entretenimento com finalidade em si mesmo. Com isso, é possível, por exemplo, a um personagem que ironize seu próprio sedentarismo, recompensar a si mesmo por essa mera consciência em ser sedentário com uma longa sessão de sofá e televisão, tal como espera que o espectador o faça. Disso, segue-se um riso de auditório. Pensando o papel da mídia nesse tipo de relação entre informação, entretenimento e comunicação, Baudrillard perceberá que a informação, pensada apenas em sua função comunicativa, realiza, em verdade, um movimento contrário à sua concepção primeira de informar, e impede assim a interlocução em sentido forte. Diversamente, a proliferação de informação, que na contemporaneidade de Wallace adquire ainda mais complexidade, é um desserviço ao significado pois obscurece aquilo que de fato seria *data* relevante – à qual Wallace tentará recuperar. Nesse sentido, Groys transportará esses conceitos ao indivíduo em sua subjetividade, e chamará de *self-design* a criação desse verniz, que para Debord é social e para Baudrillard é propriamente da mídia, também ao nível pessoal. É criado, portanto, uma condição tripla de ideologia que Wallace irá tentar combater e cujo primeiro passo será mimetizar esse cenário em sua ficção.

O terceiro capítulo lidará com a abordagem mais direta que os contos de *Brief Interviews* realizam com o leitor. Tanto “Forever Overhead”, em menor grau, quanto o texto “Pop Quiz 9”, o grande nó do volume, contido no conto “Octet”, se apresentam a partir da narração em segunda pessoa (“you”), característica que estará presente também em *Oblivion*, apesar de se comportar de maneira diversa. Esse gesto narrativo, no entanto, gera novas contradições e relações problemáticas entre a capacidade de representação na contemporaneidade, pensada por Wallace. Como diligência literária corajosa, será compreendida na relação entre voz autoral e recepção, não sem antes avaliar o princípio de verossimilhança em seu procedimento, mas necessita mais do que isso, já que almeja extrapolar as fronteiras da ficção e, sob a roupagem da sinceridade, alcançar o leitor real. Grande ênfase será dada a “Octet”, pois no texto se concentram os três decisivos gestos da produção ficcional de Wallace: o diagnóstico de tempo, a ficção que responde a esse diagnóstico e a reflexão sobre essa resposta. Esse encadeamento trifásico, que será

observado detidamente, é também fundamental na medida em que aponta à fase mais madura do escritor, quando lança *Oblivion* e enquanto escreve *The Pale King*, interrompido por seu suicídio em 2008. Sumariamente, “Octet” reúne o conceito de sinceridade, a relação ambígua do autor com a metaficção, a pretensa presença de sua voz autoral, seu exibicionismo linguístico-literário e seu apreço pela recursividade nauseante. A proposta corajosa, no entanto, dificilmente escapa de si mesma e fica às contradições internas que suscita, seja pelo não intencional “fenômeno” que seu aspecto formal e organizacional gera, devido às monumentais reverberações que sua recursividade propicia, seja porque são necessárias ao efeito pretendido. Colocado de outro modo, o texto falha tão bem que o restante de sua ficção tentará responder aos paradigmas que “Octeto” esboça. Uma das posturas que ficam claras, após a análise do conto, é que existe na produção literária de Wallace grande preocupação em transmitir – conhecimento, comunicação, empatia – a seu interlocutor no formato de algo que efetivamente gere impacto em sua experiência concreta; essa urgência, que será buscada de qualquer maneira, está no centro da discussão em “Decideration 2007 – a special report” (2007), que introduz o volume de ensaios intitulado *The Best American Essays*, no qual ele, agora como pessoa real escrevendo não ficção, terá a tarefa de *decidir* quais textos entram e quais ficam de fora dessa coletânea. Nesse ensaio, estão contidas reflexões sobre o papel da ficção e do ensaio e o que fica claro é que as questões levantadas por “Octet” são de fundamental importância na construção do argumento em “Decideration”.

Por fim, encaminhando à conclusão, o breve quarto capítulo tratará de *Oblivion* e analisará 2 contos, “Mister Squishy”, “Good Old Neon” respectivamente, assim como a menção rápida de um exemplo que aparece em “The Soul is not a Smithy”. Os dois primeiros serão entendidos como uma aproximação mais madura das mesmas projeções que aparecem em *Brief Interviews*, das quais algumas são superadas e outras nem tanto. Nunca porque não são completamente conscientes de sua movimentação dentro da ficção, mas geralmente por tentarem dar esse passo a mais, além de sua capacidade ficcional. As fronteiras entre ficção e a materialidade do mundo em que escreve são a tensão fundamental de sua ficção. É evidente, como se tentará argumentar, que à contemporaneidade de Wallace, esses limiares nunca foram tão difíceis de definir – como bem sugere os contos presentes em *Brief Interviews* que, desde o título, notam a “porosidade de certas fronteiras”. No entanto, como tarefa inescapável do escritor contemporâneo, a fim de mimetizar em seu texto parcela dessa experiência real, a prosa

do autor abordará trará essa missão em lidar com a crise da representação coexistindo com as imposições que essa crise gera. Com isso, a presença de sua voz autoral em conjunto com os princípios de verossimilhança, personagem e *plot*, irá inaugurar uma tensão nova à ficção contemporânea, que, se antes já realizada, nunca de maneira tão radical quanto em Wallace.

## 1. Breves Entrevistas e a definição de ‘hediondo’

A coletânea de contos *BI* (1999) está posicionada no intervalo entre os romances *Infinite Jest* (1996) e *The Pale King* (2011), publicado postumamente. É a primeira obra de ficção, portanto, a aparecer depois de *Infinite Jest*, texto responsável pela grande circulação de DFW, consagrado como um dos maiores expoentes da prosa contemporânea norte-americana. Os 23 contos de *BI* apresentam narrativas que, apesar de manterem certa coerência temática entre si, lançam luz sobre distintos elementos específicos que acometem o objeto comum aos contos, as relações sociais na contemporaneidade; isto é, a unidade de *BI* é composta pela presença semiautônoma desses textos, seus respectivos espaços e tempos singulares, em relação ao papel da ficção meio à era da informação, que subentende um tipo de *doxa* pós-moderna que se estende até o momento de sua produção ensaística e ficcional. Em um primeiro momento, é necessário traçar o plano no qual as narrativas estão inseridas: teor prosaico dos acontecimentos narrados e a constituição peculiar de cada personagem – seja ela de origem psicológica, física ou social – em *BI* apresentam, em análise preliminar, a superfície na qual esses textos se sustentarão. Se por um lado, as narrativas tratam por exemplo, do aniversário de 13 anos de um garoto e as inquietações internas adolescentes (“Forever overhead”), de uma venda de garagem quase malsucedida (“The devil is a busy man”), ou de diferentes aproximações com relação ao sexo e relacionamento heterossexual (“Think”, “Adult World (I)” e “Adult World (II)” entre outros), por outro, sobretudo nas intituladas *Brief interviews with hideous men*, exibem sujeitos com aparentes disfunções sociais, transgredindo certo tipo de decoro social; como um rapaz que grita “Victory for the Forces of Democratic Freedom!” (WALLACE 1999, p.17) ao ejacular, ou então um pai de família que, temendo realizar algum tipo de violência doméstica, algema seus próprios punhos por detrás das costas em toda oportunidade na qual perde a paciência com a família – até ao ponto de, em casos extremos, se debater contra o chão e gritar furiosamente para que alguém lhe coloque a mordaca.

Dos 23 textos, 4 são intitulados de maneira homônima ao livro, 3 atendem por “Yet another example of the porousness of certain borders” (com a diferenciação numérica de XI, VI e XXIV em sua ordem de aparição), 2 nomeados “The devil is a busy man” e 2 “*Adult World*” (numerados 1 e 2, respectivamente). Além disso, há repetições que ocorrem dentro de determinados textos, tais como a presença de várias entrevistas numeradas em “Brief Interviews with Hideous Men” e os *pop quizzes* (4, 6, 7, 6a, 9) de

*Octeto*. De início, *BI* apresenta um aspecto composicional constituído pela repetição e pela interrupção, pois a existência de textos com os mesmos nomes, numerados ou mantidos idênticos, revela que é necessário mais do que 1 conto para a compreensão de certos objetos – por exemplo, para que se explore a noção de que o Diabo é um homem ocupado<sup>3</sup>, são necessárias duas narrativas exemplares, nomeadas uma segundo a outra, aparentando ser não apenas “do mesmo pacote”, mas parte da mesma *coisa*. É por esse motivo que apenas os textos de número XI, VI e XXIV dos – presumíveis – pelo menos 24 que constituiriam “Yet another example of the porousness of certain borders” aparecerão; também razão pela qual nem todas entrevistas estão presentes nas 4 “Brief Interviews with Hideous Men”. É verdade que apesar de algumas dessas pequenas entrevistas numeradas tratarem de assuntos próximos ou similares – relações familiares e/ou afetivas, sexo, cada texto terá sua singularidade temática; o mesmo serve para os outros contos que compartilham do mesmo nome, de modo que a repetição como procedimento organizacional do volume não apontará a um determinado objeto eleito para representar os paradigmas contemporâneos da sociedade e ficção norte-americanas, mas deverá, sobretudo, estabelecer uma relação de simbiose entre a maneira de os personagens lidarem com os paradigmas específicos de cada texto, mimetizando o caráter do comportamento contemporâneo que se imagina ser baseado na experiência concreta de seu tempo. Por isso e pela indicação da dificuldade de lidar com esses assuntos, meio que em estado de má-resolução, é possível compreender que o mecanismo de reiteração e desistência sobre determinados *objetos ou procedimentos formais*<sup>4</sup>, no qual o narrador ativa ou passivamente apontará ao próprio esgotamento, se constitui a partir do exercício extenuante e da fragilidade de uma unidade. Dessa maneira, a obra será construída a partir dessa composição relutante dos textos, ao ponto de a unidade problemática ser o elo de ligação formal na superfície de *BI*. O objeto impõe tamanha força sobre o narrador que impede qualquer tentativa de fechamento sobre si, de modo a inverter o campo de forças ao seu favor no momento em que torna irrealizável o esforço do narrador em produzir efeito orgânico na narrativa; de fato, o que ocorre é o contrário. Em grande medida, o desfecho dos contos pode ser entendido como similar ao dos *pop quizzes* de *Octeto*, pois deixa em aberto ou devolve ao leitor a impossibilidade de resolução de seu conteúdo, seja na forma de um imperativo, uma “*question tag*” ou interrogativa direta, da negação do

---

<sup>3</sup> *The Devil is a busy Man*, no original.

<sup>4</sup> O objeto, conteúdo e assunto, ou o procedimento formal como objeto.

narrador-personagem sobre determinada situação, ou ainda, da brusca interrupção de suas divagações causada por algum agente externo. No limite, o que há de imanente às narrativas é a triunfante hesitação do narrador perante a inorganicidade de seu objeto que, por resistir ao esforço de fechamento, transfigura a investida do narrador de *BI* em diligência artificial e débil. Em vista disso, nesses contos é preciso não apenas colocar em dúvida a perspectiva do narrador, *como de costume*, mas também o próprio objeto e sua gênese; ou então, é fundamental considerar os motivos de sua intangibilidade que acabam por decretar sua própria imaterialidade e, conseqüentemente, a contingência do narrador nesses textos. A prosa ficcional de DFW, desde *Broom of the System*<sup>5</sup> até a publicação póstuma de *The Pale King* em 2011, foi recebida pela crítica como algo distinta em relação à produção norte-americana que vinha sendo realizada. Ainda que *Broom of the System* seja um romance que grave o campo da filosofia de Wittgenstein por ter sido escrito no período da graduação de DFW em filosofia e lógica em Amherst College<sup>6</sup>, os textos críticos já assinalavam um distanciamento<sup>7</sup> da prosa ficcional de DFW com as de nomes como Thomas Pynchon, John Barths e Don DeLillo, que publicaram durante a vida de Wallace e ainda o fazem.

A revista *Review of Contemporary Fiction* de 1993 é uma das grandes responsáveis por esse distanciamento; um dos marcos na fortuna crítica sobre o autor. A seção reservada a ele consta com 6 textos, cuja ordem de aparição é a seguinte: 1) uma entrevista com o autor, conduzida por Larry McCaffery<sup>8</sup>; 2) texto<sup>9</sup> do próprio autor sobre ficção literária contemporânea e a participação da TV na sociedade norte-americana; 3) um trecho do romance *Infinite Jest*, ainda não finalizado – um *teaser*<sup>10</sup> – de 4 páginas; 4) OLSEN, L. Termite Art, or Wallace 's Wittgenstein; 5) ROTHER, J. Reading and Riding the Post-Scientific Wave: The Shorter Fiction of David Foster Wallace; 6) um texto curto

<sup>5</sup> O romance (1987) é uma tese submetida ao Departamento de Inglês que garantiu a DFW seu “major” nesse campo; posteriormente, *Broom of the System* foi publicado como resultado de seu mestrado em creative writing pela University of Arizona.

<sup>6</sup> Ver por exemplo: OLSEN, L. *Termite Art, or Wallace's Wittgenstein*. *Review of Contemporary Fiction*, vol 13, No 2, p.199, 1993. WALLACE, D. *The Empty Plenum: David Markson's Wittgenstein's Mistress*. *Review of Contemporary Fiction*, vol 10, No 2, p.217. Além da própria monografia da graduação em filosofia de DFW sobre Richard Taylor, cujas noções equivalem a algumas de Wittgenstein, publicada no seguinte volume: WALLACE, D. *Fate, Time, and Language*. New York City: Columbia University Press, 2010.

<sup>7</sup> Até o texto de Rother (1993), ainda em momento prematuro da obra de DFW, coloca o autor em um “terceiro momento do posmodernismo”.

<sup>8</sup> McCaffery, L. An Interview with David Foster Wallace.

<sup>9</sup> WALLACE, D. *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*.

<sup>10</sup> Intitulado “From Infinite Jest”; o romance viria a ser publicado 3 anos depois.

em que Costello<sup>11</sup> conta ao leitor a experiência que foi escrever um livro (*Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*) em conjunto com DFW e a relação do autor de *Girl with Curious Hair*, que na época da parceria com Costello estava sendo escrito, com a produção literária – sua famigerada verbosidade e paranoica minúcia com os detalhes, por exemplo. É bem verdade que esse formato adotado pela organização da revista se repete com os outros dois escritores de ficção do volume, o que deixa claro o procedimento de sua pauta. Na medida em que se pretende heterogêneo ao trazer tão diferentes gêneros textuais que giram em torno do mesmo autor, isto é, respectivamente, entrevista, não ficção crítica de análise cultural, ficção, dois ensaios de crítica literária e a visão de outro escritor sobre o trato pessoal direto com DFW, a sessão destinada a ele parece confiar demais na voz – ou imagem – do autor na apreensão de sua produção ficcional; ou seja, a heterogeneidade que a quantidade de gêneros textuais pretendida se transforma na predileção da voz autoral e na criação da aura e da personalidade de DFW. Disso, ainda, extrai-se a evidente consequência dos conteúdos ali expostos: 1) a entrevista, cujo tópico é o texto que virá na sequência e sua provável recepção; 2) *EUP* – texto em questão, que critica a televisão no papel cultural norte-americano e se afasta dos autores do momento imediatamente anterior – pois o potencial estético dessas obras foi absorvido pelas narrativas televisivas; 3) um *teaser* no formato de ficção dessa “postura nova” que o autor expõe na entrevista e em *EUP*; 4 e 5) dois ensaios que corroboram com esse afastamento dos escritores do meio do século XX e carimbam a “novidade”; 6) a construção de uma figura autoral genial, idiossincrática e excêntrica, partindo de observações biográficas. Por mais que esses textos carreguem algo de sério e relevante na compreensão da prosa de DFW e a relação com a cultura geral dos E.U.A., e que a intensão da revista tenha sido a de apresentar um ainda não consagrado DFW, a tendência que a crítica tomaria nos anos seguintes, sobretudo após a publicação de *Infinite Jest*, está já nesse volume da *Review of Contemporary Fiction*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> COSTELLO, M. Fighting to Write: A Short Reminiscence of D. F. Wallace.

<sup>12</sup> Adam Kelly (2010), argumentará que a revista contém em si os dois primeiros momentos da fortuna crítica de DFW: os textos de Lance Olsen e de James Rother, 4 e 5, respectivamente, e os únicos ensaios sobre a ficção do autor desse volume da revista, serão considerados como a primeira geração crítica. Após a publicação da revista, a crítica feita tomando de partida o que Kelly chamará de eixo “entrevista-ensaio” – se referindo a entrevista de McCaffery e *EUP* – será, então, essa “segunda geração”.

## “E unibus pluram” e o ambiente norte-americano contemporâneo

O afastamento da prosa de DFW com relação a sua imediatamente anterior tradição literária ocorre não apenas pela atuação da crítica, mas, sobretudo, por causa do ensaio “E unibus pluram” (1993) – uma piada com o “mote” dos E.U.A., *E pluribus unum*. Como demonstrado, a composição da bibliografia crítica de DFW é fortemente informada pelas considerações sobre sociedade e literatura do próprio autor. A fim de compreender o material com o qual o escritor haveria de lidar em sua prosa ficcional pelos próximos anos, o exame de *EUP* é decisivo. Considerado um texto-manifesto contendo o ponto de vista de DFW sobre a produção ficcional contemporânea norte-americana, o ensaio irá não apenas categorizar esse espaço social, mas também deixará bem claro quais serão seus antagonistas no desenrolar de sua produção como um todo. Segundo o ensaio, a presença e atuação da *mass media* e da televisão serão especialmente peremptórias à certa fragilidade no processo de representação na contemporaneidade. Para o autor, o fato de os artefatos culturais ainda serem muito ligados aos procedimentos formais e literários da literatura pós-moderna, nas figuras de Thomas Pynchon, Don DeLillo, John Barths e outros, é um problema na medida em que, na contemporaneidade, essas mesmas características sofrem alteração justamente da *mass media* – com a TV como mídia privilegiada – e passam a funcionar como impulsionadores da agenda desses mesmos veículos. A persistência nesse modo de representação, notadamente na autorreferência e ironia – como será visto, são as responsáveis, no nível do texto e fazer literário, dessa espécie de esvaziamento da potência emancipatória desses artefatos culturais, como explica o trecho:

Pensar que a Metaficção pós-moderna evolui inconscientemente às anteriores mudanças no gosto do leitor é tão inocente quanto pensar que todos esses estudantes universitários que vimos na televisão protestando contra a Guerra do Vietnã estavam protestando apenas porque eles odiavam-na. (Eles podem ter odiado a guerra, mas também queriam ser vistos protestando na televisão. A TV era o lugar no qual eles viram essa guerra, afinal de contas. Por que não iriam eles odiar a guerra no mesmo meio que permitiu que eles a odiassem?) “Metaficionistas” podem ter tirado teorias estéticas do rabo, mas também eram cidadãos com senso de comunidade que estava trocando uma ideia antiga de si mesma como uma nação de pessoas que faziam para uma nova versão de E.U.A. tipo uma massa atomizada de observadores e aparência. Metaficção, em suas fases mais importantes e ascendentes, nada mais era do que a direta extensão de seu grande nêmesis teórico, Realismo: se Realismo dizia das coisas como Ele via, a Metaficção simplesmente dizia da coisa como ela vendo a si mesma ver. Esse gênero pós-moderno da alta-cultura, em outras palavras, era profundamente

instruído pela emergência da televisão e pela metástase da audiência autoconsciente<sup>13</sup> (1993, p.161).

A maneira como a linguagem foi absorvida pelo discurso mercadológico e como ela é utilizada nos artefatos de entretenimento muda completamente a relação entre a obra de ficção e seu objeto – no caso de *BI*, tanto o diagnóstico desse tempo quanto a reflexão sobre a representação nesse mesmo momento histórico. Como coloca Kelly, a linguagem deve ser concebida “não como uma ferramenta, mas como um meio”<sup>14</sup> (2014). O texto continua a expor que

a geração pós-moderna de Barth, Barthelme, Pynchon, Nabokov, Gass, Coover, and Gaddis – foi tornada menos intensa e domesticada pela ascensão da televisão e da propaganda, que incorporaram estratégias pós-modernas e *insights* em seus procedimentos padrões. Ironia, como a linguagem, deixaram de ser uma ferramenta para se transformarem em ambiente (2014)<sup>15</sup>.

O que desponta na ficção de DFW é a consciência e preocupação em superar essa maneira de discurso e, um dos indícios desse afastamento entre sua prosa e a dos ditos pós-modernos, repousa na seguinte formulação de hipótese, que manobra na negação direta do que o autor considerava ser o tipo de prosa pós-moderna:

Os antigos insurgentes pós-modernos arriscaram o suspiro e o grito agudo: choque, nojo, ultraje, censura, acusações de socialismo, anarquismo, niilismo. Os riscos de hoje são diferentes. Os novos rebeldes devem ser artistas dispostos a arriscar o bocejo, o rolar de olhos, o sorriso amarelo, o toque de cotovelo nas costelas, a paródia de talentosos ironistas, o “Ó, que banal” (1993)<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> “thinking that postmodern Metafiction evolved unconscious of prior changes in readerly taste is about as innocent as thinking that all those college students we saw on television protesting the Vietnam war were protesting only because they hated the Vietnam war. (They may have hated the war, but they also wanted to be seen protesting on television. TV was where they’d seen this war, after all. Why wouldn’t they go about hating it on the very medium that made their hate possible?) Metafictionists may have had aesthetic theories out the bazoo, but they were also sentient citizens of a community that was exchanging an old idea of itself as a nation of doers and be-ers for a new vision of the U.S.A. as an atomized mass of self-conscious watchers and appearers. For Metafiction, in its ascendant and most important phases, was really nothing more than a single-order expansion of its own great theoretical nemesis, Realism: if Realism called it like it saw it, Metafiction simply called it as it saw itself seeing itself see it. This high-cultural postmodern genre, in other words, was deeply informed by the emergence of television and the metastasis of self-conscious watching” (1993, p.161).

<sup>14</sup> “language after theory, as Wallace put it in a later review-essay, must now be conceived “as not a tool but an environment” (2014).

<sup>15</sup> “the postmodern generation of Barth, Barthelme, Pynchon, Nabokov, Gass, Coover, and Gaddis—had been dulled and domesticated by the rise of television and advertising, which had incorporated postmodern strategies and insights into their standard operating procedures. Irony, like language, had shifted from being a tool to being an environment” (2014).

<sup>16</sup> “The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. Today’s risks are different. The new rebels might be artists willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the ‘Oh how banal’” (1993).

Nota-se a centralidade da banalidade nesse processo de superação da prosa que DFW atribui aos “velhos pós-modernistas”, como demonstra a derivação dos gestos de reação a ela: o bocejo, os olhos virados de impaciência e mal-estar enfadonho, o “sorriso amarelo”, o toque na costela que indica julgamento ou piada - uma “sacada”, a paródia dos talentosos produtores de ironia. Decerto, debruça sobre a banalidade a grande distinção entre a prosa de Pynchon e a de *BI*. No trecho citado é clara a oposição entre o prosaico relegado aos “novos rebeldes” e a aparente grandeza política à qual os “velhos pós-modernistas” se agarravam a julgar pelo risco que corriam.

Tanto em *The Crying of Lot 49* quanto em *Gravity's Rainbow* a narrativa e os personagens são de natureza extraordinária<sup>17</sup>: os conglomerados empresariais e as histórias de conspiração estatal não abrem espaço para o menor sinal de “habitualidade”, ou seja, os personagens, salvo engano, não lidam com questões de ordem prática, mas são completamente esgotados no embate entre sua integridade física e psíquica (lidando com tantas informações, peripécias, paranoias); personagens esses que possuem “dons” (Slotthrop *Gravity's Rainbow*) e/ou ímpetos de investigação, de empresa detetivesca (Oedipa Maas em *The Crying of Lot 49*) – além de muitos outros personagens mais ou menos centrais que possuem outros graus de excentricidade. Em contrapartida, como visto, as narrativas em *BI* são erigidas nas bases ordinárias dos acontecimentos pequeno-burgueses, cuja relevância é restrita aos seus próprios microcosmos. Há uma diferença fundamental entre a excentricidade de ambos, pois se por um lado narrativas como *Gravity's Rainbow* tratam de eventos e sujeitos extraordinários, isto é, pessoas e acontecimentos além do ordinário e pressupõem a existência de uma ordem social outra, não representada nos romances, a do mundo do trabalho, das relações sociais diárias – uma ordem vulgar – e das amenidades, por outro, as de *BI* ocupam-se de um substrato prosaico no qual os personagens *excepcionais* se desenvolvem. Apesar de pequena, a distância entre extraordinariedade e excepcionalidade é suficiente para distinguir entre uma postura formal e a outra. A primeira diz respeito à fuga da ordem específica do cotidiano – social e individual, enquanto a segunda, de aspecto mais geral, se define como exceção abstrata baseada na identidade construída sem correspondente real, como será visto. Ao passo que a primeira permite a noção de uma vida social usual e padrão para além de si própria, a segunda, ao retratar sujeitos em estado de excepcionalidade

---

<sup>17</sup> Basta pensar na intrínseca conexão entre o local de queda do Míssil V-2 e a ereção de Tyrone Slothrop, por exemplo.

desempenhando tarefas cotidianas e resolvendo ânsias internas comuns, admite que, no limite, essa excepcionalidade é a norma da micro-sociedade ficcional. Desse modo, a aparente oposição entre o teor prosaico dos acontecimentos narrados e a excentricidade de cada personagem se confirmam como noções complementares em *BI*. Mesmo porque afirmar o contraste das duas seria sustentar que os personagens, apesar de flutuarem numa substância vulgar, deteriam ações e consciências elevadas, o que não é o caso.

Neil Larsen (2007), no texto “Por que ninguém consegue entender Roberto Schwarz nos Estados Unidos?” descreve a situação que pode lançar luz sobre o motivo responsável pelo esvaziamento da relação entre a ausência de corresponde concreto que seja passível de representação no texto literário – acarretando um ser fraturado de identidades estéreis:

É justamente esta relação interna, imanente, entre forma e experiência nacional que falta – que é o verdadeiro ponto cego – na consciência norte-americana. [...] A nação, para nós, é também uma abstração universal – em termos hegelianos uma “má infinidade” – não somente porque é assim a nossa ideologia dominante (a da “excepcionalidade americana”), mas porque, a meu ver, a nação como experiência histórica singular, capaz de ser formalizada dentro da obra literária ou de cultura, não existe mais. O que existe em seu lugar é, por um lado, só ideologia, e por outro, só horror, só um vazio, uma ausência de conteúdo cultural ou esteticamente reconhecível (2007, p.20).

É esse o cenário disponível ao personagem de *BI*, de forma que não se verifica o mesmo mecanismo nos romances de Thomas Pynchon - aos personagens dos contos de D.F.W. não há escapatória à uma realidade que não aquela na qual se acham submetidos. Ainda pensando na citação de Neil Larsen, é inevitável a averiguação da dupla valência que o esvaziamento histórico impõe à sociedade norte-americana: de um lado “ideologia”, do outro a “ausência de conteúdo cultural”, o que significa outra reverberação, além das por ele elencadas, desse processo de obliteração de “experiências reais”. A ideologia, que segundo Neil Larsen é a única entidade presente, em detrimento da ausência e do vazio do conteúdo cultural, atuará também diretamente nessas circunstâncias. Para Fredric Jameson, existem duas maneiras de compreender a relação entre sujeito e o processo histórico de individualização, que terá na contemporaneidade de DFW seu estágio mais desenvolvido e inabalável como categoria estética: uma, mais branda, reconhece a existência da individualidade, mas não sem a ressalva de que tal possibilidade só poderia ter sido efetivada no princípio da ascensão da burguesia como classe dominante e no auge da família nuclear; outra, radical, abole completamente a existência – inclusive na burguesia primeva – da individualidade e vai além ao caracterizá-la como mecanismo

ideológico de persuasão que levaria à crença na existência de uma identidade única (JAMESON 1983). Citando Jameson:

Ainda hoje, de várias perspectivas distintas, os teóricos da sociedade, os psicanalistas, até mesmo os linguistas, sem falar daqueles que trabalham na área de cultura e mudança formal e cultural, estão todos explorando a noção de que aquele tipo de individualismo e identidade pessoal é uma coisa do passado: que o sujeito individual ou individualista está “morto”: e isso pode até descrever o conceito do único individual e a base teórica do individualismo como ideológicos (1983, p.114).<sup>18</sup>

Isto posto, por qualquer ângulo que se observe, a identidade única acaba sendo categoria ideológica. No caso das narrativas de DFW é patente a existência desse lugar análogo, no qual os sujeitos realizam o processo de criação de identidade de forma vazia. É claro que esse tipo de engodo no qual está o sujeito contemporâneo não está sendo contraposto com a noção de identidade coletiva, que se observava nas sociedades de um momento passado. Em outras palavras, a consciência que percebe esse mecanismo ideológico em ação não clama por um saudosismo anacrônico, mas reconhece no sujeito de seu tempo a falta de correspondência entre sua identidade e o corpo social, como se fosse ele um ser anacrônico, alienado à sua temporalidade. Ou ainda, esse objeto social construído à base da ideologia da identidade não permite ao indivíduo contemporâneo, nesse tipo de caso social, outro resultado que não esse esvaziamento. O ciclo se auto alimenta. Se a identidade já é em si um estatuto ideológico e insustentável, o resultado desse gesto do indivíduo que confia no engodo de uma abstração universal ou que se sustenta em alicerces virtuais é tão mais falso quanto possível.

Nesse sentido, o adjetivo “hediondo” é grande responsável à compreensão desse quadro em *BI*. Em tradução à Companhia das Letras, José Rubens Siqueira opta pelo termo “homens hediondos”, o que em português tem intrínseca relação com o vocabulário jurídico-legal. Porém, em língua inglesa, “hideous” está mais próximo de algo repugnante, feio, monstruoso, de modo que esse apelo ao “sobrenatural” que causa estranhamento ou advém do fantasioso, propicia uma compreensão mais satisfatória da natureza desses sujeitos apresentados nos contos. Logo, uma mão de via dupla é formulada: por um lado, a característica de hediondo só é atribuída a esses personagens porque ela carrega um sentimento de fantástico e monstruoso, algo fora do comum e

---

<sup>18</sup> “Yet today, from any number of distinct perspectives, the social theorists, the psychoanalysts, even the linguists, not to speak of those of us who work in the area of culture and cultural and formal change, are all exploring the notion that that kind of individualism and personal identity is a thing of the past; that the old individual or individualist subject is "dead": and that one might even describe the concept of the unique individual and the theoretical basis of individualism as ideological (1983, p.114).”

*excepcional*; por outro lado, os indivíduos só são hediondos, grotescos porque não correspondem à objetividade uma vez que se constroem a partir de projeções de algo irreal – no sentido de não realizável, abstrato – e vazio<sup>19</sup>. De outro modo, a característica decisiva desse tipo de indivíduo seria mesmo formada à imagem dos jovens que protestam contra a Guerra do Vietnam: fora o fato de serem efetivamente contrários à guerra, uma das motivações do protesto era também, em certa medida, o ato exibicionista e consciente de estar sendo televisionado. A partir do momento em que isso se torna a normalidade da constituição de identidade, ou ainda, no momento em que esse aspecto meio voyeurístico meio exibicionista é transportado também para as relações interpessoais, como espécie de *design* cotidiano, é que essas projeções virtuais e vazias se transformam na tensão contemporânea; com isso, o *design* como fenômeno básico das relações, será mimetizado na prosa de *BI* na posição de completamente virtual e artificial – beirando à inverossimilhança por vezes – dos personagens.

## **Dois exemplos e um contraexemplo exemplar**

### **A. O Diabo é um homem ocupado**

“The Devil is a Busy Man” é o título de dois textos de *BI* que, como sugere sua numeração, se constituem de narrativas complementares, ainda que não na repetição dos personagens ou no enredo, no tipo de fenômeno com o qual ambos lidam em enunciado. Esse mecanismo, que se repete por todo o livro, é uma maneira das narrativas revisitarem os temas que se propõe a expor e, mais especificamente, um procedimento através do qual se vislumbra o quão abundante são os espaços e as identidades dos “homens hediondos”. Dito isso, o primeiro dos contos é uma narrativa em primeira pessoa realizada pelo filho – sem nome – de Daddy – ao mesmo tempo personagem e vocativo, cujo interesse é se livrar dos objetos ociosos que se aglomeravam no porão ou no “barracão das máquinas”. Para tal, colocava-os na entrada da casa e anunciava no jornal que os objetos estavam

---

<sup>19</sup> O infortúnio e mal-estar dos indivíduos em *BI* originam-se também por causa do desconhecimento da superfície em que se desenrolam; o sujeito que McLaughlin (2012) chamará de “*media savvy*”, não é bem sucedido no conto porque carece em perceber que ele também é parte constituinte desse plano cultural que está imerso nas “contingências previstas” pelo *plot* televisivo, que os meios de informação preveem ao mesmo tempo que condicionam os desfechos.

disponíveis gratuitamente; era necessário apenas ir buscá-los e carregá-los para longe dali. Deste modo, a intenção de Daddy era equilibrar o mais rapidamente sua vontade de ver os objetos distantes com o suposto interesse dos próximos donos: para que não demorassem a recolher os objetos doados – e assim liberar espaço em sua propriedade – oferecia-os sem atribuir valor monetário (“for nothing”). No entanto, a tática se demonstra ineficaz de tal maneira que seus resultados são inversamente proporcionais à intenção inicial; o narrador observa que ao aparecerem para *ver*<sup>20</sup> os objetos, as pessoas se comportavam de maneira desconfiada e perguntavam sobre o real motivo da intenção em se desvencilhar deles, aumentando ainda mais a atenção não voluntariosa de Daddy, como mostra o trecho:

Sacudia a cabeça e precisava falar com a patroa e enrolava por ali e deixava o Pai maluco porque ele só queria era dar uma sementeira a troco de nada e tirar dali da entrada perdendo todo aquele tempo zanzando ali com os caras para fazer eles levarem<sup>21</sup> (p.86).

Aqui, a segunda aparição de *nothing* totaliza seu sentido neste conto, uma vez que o termo se refere não apenas ao custo do objeto, mas também à intenção de se ausentar de ações e relações frívolas, contrariantes, igualmente sem valor. Logo, o que parece tentativa sincera – mesmo que motivada pelo desejo particular – se transforma em maior desequilíbrio entre o menor esforço por parte de Daddy e o proveito dos interessados nos objetos. Ambas as partes se interessam pela facilidade do negócio. Por um lado, para que não haja trabalho *nenhum*, Pai está disposto a doá-lo a troco de *nada* – no caso, é apenas necessário se encarregar do frete; por outro lado, a pessoa atraída pelo objeto reconhece nesse primeiro *nada* (ausência de valor) a impossibilidade do segundo (ausência de esforço), dado que a garantia do pleno funcionamento de um produto que ninguém quer mais, um estorvo a ponto de ser doado, é muito pequena e, conseqüentemente, acompanha-se o pensamento de um esforço posterior, seja ele a venda, o conserto ou a dispensa do produto. Deste modo, a maneira mais fácil (preço zero) de atingir o objetivo do *segundo nada* é igualmente a forma mais provável de repeli-lo, no caso de Daddy.

---

<sup>20</sup> Além de não garantir a “doação”, o produto sem preço ainda necessitava ser conferido, examinado, devido às suspeitas das pessoas interessadas.

<sup>21</sup> “They’d shake their head and talk to their Mrs. and dither around and about drive Daddy nuts because all he wanted was to give a old tiller away for nothing and get it out of the drive and here it was taking him all this time jickjacking around with these folks to get them to take it”. Tradução de José Rubens Siqueira na edição da Companhia das Letras. Cf. WALLACE, D. F. Breves entrevistas com homens hediondos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Todas as traduções de *BI* para o português serão do tradutor mencionado, salvo quando assinalado de outra maneira.

A ausência de valor dá margem a algo de místico que possa rondar o objeto, ou ainda, a quebra do discurso da lógica entre as negociações propicia o levantamento de suspeitas imateriais. A superstição ganha força, e um princípio de sorte/azar surge na transação, como expõe o narrador ao associar a expressão facial e a linguagem corporal das pessoas com a de participantes de um jogo de cartas:

E o pessoal chegava bem arisco com a cara toda franzida igual quem joga baralho e andava em volta do negócio e cutucava com o pé e falava assim De onde que veio isso daí qual é o problema com isso daí que você quer tanto se livrar desse negócio<sup>22</sup> (p.86).

O ato de “cutucar” os objetos é a reprodução de uma prática caricata e vastamente explorada pelo cinema e desenhos animados. Sempre que há alguma “coisa” inanimada de procedência duvidosa, alguém confere se há vida ou resposta chutando-a, como se isso fosse maneira eficiente de desvendar algo misterioso naquele determinado objeto. Isto, aliado às perguntas dirigidas a Daddy são tentativas de desmascarar um possível *blefe* por parte de Daddy.

A solução encontrada, assim, foi a de definitivamente entrar no jogo, pois deste modo os compradores se sentiam em condições de participar e levar os objetos dispensáveis: satisfação das duas partes garantida. Ao precificar os objetos – e transformá-los em produto de *venda* – o interesse automaticamente elevou-se ao nível de “oportunidade imperdível”, de forma que logo após o anúncio dos produtos a preços módicos – “Harrow Velha com dentes um pouco enferrujados \$5<sup>23</sup>” (p.87), as pessoas apareciam e *compravam*<sup>24</sup> os produtos sem muitos rodeios, para que não houvesse a chance de outras o levarem.

A forma como o objeto é visto sofre uma distorção a partir do momento que o texto os nomeia e, sobretudo, precifica-os. Ao especificar a marca ou as características – “JCPenny verde e amarelo \$10”<sup>25</sup> (p.87), o objeto passa a ser inteligível pois se comporta como *mercadoria*. Anteriormente no texto, as agora mercadorias eram descritas como “Umás merdas feito um sofá, um freezer, uma semeadora velha”<sup>26</sup> (p.86); descrição que

---

<sup>22</sup> “And they’d be skittery about it too and their face all closed up like at cards and they’d walk around the thing and poke it with their toe and go Where’d you all get it at what’s the matter with it how come you want shed of it so bad”.

<sup>23</sup> “Old Harrow With Some Teeth A Little Rusted”.

<sup>24</sup> O termo se encontra em oposição a “ver”; consultar nota 20.

<sup>25</sup> “JCPenny Sleepersofa Green And Yellow”.

<sup>26</sup> “Shit like a couch or a freezer or a old tiller”.

o bom senso faz crer ser oriunda da voz do narrador e, obviamente, não a reprodução fiel ao anúncio no jornal. Portanto, a *coisa qualquer*, antes desprovida de essência e importância<sup>27</sup>, passa a deter propriedades específicas, cujos significados são a todos reconhecíveis ao ser descrita e, da mesma forma, precificada, em virtude da palavra e do valor, respectivamente. Desta maneira, destaca-se o poder da linguagem e do dinheiro usado para categorizar e decretar os participantes desse jogo mercadológico e de marketing. Como se observa, sua força é de tamanha que, se ausente conduz ao esquecimento e, se presente, atesta sua potência material, pois suscita a ligação entre a coisa e os signos que a caracterizam, de forma a reinserir a gramática usual e esperada para esse tipo de trâmite.

Além disso, o conto obedece a uma simetria formal e semântica. São 13 intervalos ao todo, separados por ponto final, sendo que o sétimo apresenta a peripécia, ou seja, o momento de virada no qual Daddy resolve atrelar preço às mercadorias. Deste modo, a disposição do texto é apresentada da seguinte maneira: por um lado, os 6 primeiros períodos discorrem sobre a falência no manejo de Daddy e corresponde ao espaço no qual o produto carece de descrição e de preço; dos signos/palavras certos/esperados. O primeiro período destes 6 funciona, através do advérbio “quando” (“when”)<sup>28</sup> – como introdução à situação desfavorável que será descrita até o sexto e último período da primeira parte do conto. No segundo e terceiro períodos os ainda objetos são tratados como descartáveis, como já exposto. Os outros (quarto ao sexto) consistem na exposição das reações das pessoas interessadas e nos efeitos disso em Daddy. Por outro lado, os seis períodos subsequentes (sétimo ao décimo segundo) se ocupam por transmitir que a solução de precificar os antes objetos – agora mercadorias – foi bem-sucedida. A estrutura é a mesma dos 6 primeiros. A introdução, por meio do advérbio “então” (“then”)<sup>29</sup>, se relaciona com o “when” do começo do conto, pois ao mesmo tempo dá continuidade à narrativa e revela algo novo, contrário ao que vinha acontecendo. Seguindo o raciocínio, o segundo e terceiro períodos desta segunda parte do conto nomeiam e atribuem valor aos objetos – “Um preço besta quase nada. Harrow Velha com dentes um pouco enferrujados

---

<sup>27</sup> No sentido de usufruto e monetário.

<sup>28</sup> “Aí quando ele tinha alguma coisa” (p.86). Original: “Plus *when* he got something” (ênfase nossa).

<sup>29</sup> “Aí então agora o que ele pega e faz” (p.86). Original: “*Then* so what he up and starts doing” (ênfase nossa).

\$5, JCPenny verde e amarelo \$10 assim”<sup>30</sup> (p.87). Os outros (quarto ao sexto intervalo da segunda parte) consistem na exposição das reações das pessoas interessadas e nos efeitos disso em Daddy.

Além dos 12 períodos, feito uma reta a parte, há um décimo terceiro que aparentemente foge à lógica dos outros. Nele, após perceber que os objetos desapareciam rapidamente, e, portanto, a constatação de que a técnica de colocar um preço qualquer funcionava, o narrador, e filho de Daddy, pergunta a ele que lição tirar disso. A pergunta do narrador, em tom fabular de “moral da história” é potencialmente a resultante do embate entre as duas partes do conto, e conseqüentemente precisa esperar uma resolução desse conflito. Contudo, é necessário que haja um desequilíbrio entre os 12 outros intervalos, a fim de uma direção dominante a ser seguida pela resultante; no entanto, o embate é composto de duas partes que se apresentam em progressão aritmética de 3 termos e quociente 1 cada, isto é: primeiro período (introdução) representa 1; segundo e terceiro períodos (descrição do objeto) representam 2; quarto, quinto e sexto períodos (exposição das reações pessoais e efeitos em Daddy) representam 3; assim, (1,2,3). Há simetria entre eles, porém estão orientados opostamente, sendo um positivo e outro negativo. Logo, há um cancelamento mútuo: no primeiro período há a introdução pelo “when”, e no sétimo sua ruptura pelo “then”; nos segundos e terceiros é presente o objeto esquecido (“merdas”, “Grátis Pegue e Leve”), já nos oitavo e nono há o objeto transformado em mercadoria por causa dos signos (marca, descrição e preço); do quarto ao sexto observa-se a reação negativa dos interessados, o imbróglio e o aborrecimento de Daddy por causa das desconfianças, mas do décimo ao décimo segundo ocorre o inverso, a fácil venda, a satisfação dos compradores e a paz de Daddy.

À vista disso, ao trazer o confronto para o mesmo plano, é decorrente uma completa abolição e cancelamento entre os termos – (1,2,3) e (-1,-2,-3), restando apenas uma possível resultante à espreita de nada. Esse vazio é sustentado pela resposta – e reforçado pelo tom ríspido do final do conto: “ele falou assim que achava que era que a gente não deve de tentar ensinar porco a cantar e disse pra eu ir rastelar o cascalho para fora da valeta pra ele não foder o encanamento”<sup>31</sup> (p.87). Ao não seguir a resultante, dado

---

<sup>30</sup> “Some fool price next to nothing. Old Harrow With Some Teeth A Little Rusted \$5, JCPenny Sleepersofa Green And Yellow \$10 and like that”.

<sup>31</sup> “he said he figured it’s you don’t try and teach a pig to sing and told me to go on and rake the drive’s gravel back out of the ditch before it fucked up the drain”.

a inexistência de uma, a resposta à pergunta do narrador nada mais é do que a fuga precipitada oriunda da escassez de reflexão de Daddy, pois ao invés de relacionar a sua própria falta de perícia com seu cometimento primeiro fracassado, decide depositar na incompetência dos outros o seu infortúnio, sinalizando no próprio personagem uma fraqueza que supostamente não deteria. Haveria, em Daddy – muito pelo seu jeito de lidar com as pessoas, com sua aparente “grande ideia” para se livrar dos objetos, pelo seu austero comportamento – algum tipo de sabedoria popular incubado que apenas eclodiria nas brechas entre as relações pessoais e percepções individuais. Algo assim é projetado em um primeiro momento, como quando há a precificação do sofá e do rastelo, mas precocemente abandonado em um segundo, na resposta ao narrador. Seu “discurso” sobre “que lição tirar disso tudo” traz à tona um apaziguamento esguio ao invés do enfrentamento e consciência. Consequentemente, é possível observar que Daddy não está em um lugar privilegiado, pelo contrário, sua posição é claramente desfavorável; está no núcleo das relações de força e é manipulado por todos os lados desse *jogo*. Não está nem fora, nem participa observando à distância, mas sim no meio turbilhão de imagens (o blefe, o preço, a marca). Sua punição é o esforço que teve para se livrar das coisas todas e ainda, sua permanência não esclarecida no rebuliço das forças centrípetas. Com efeito, o que demonstra *The Devil is a Busy Man* é, assim como espelhado em seu homônimo, a impossibilidade em ser sincero *de verdade*.

O segundo conto a aparecer em *BI* com o mesmo título se debruça também sobre o mesmo conteúdo, criando assim um par semântico no qual cada um dos textos complementa o sentido do outro. Nesse segundo texto, há o relato de um narrador que havia doado anonimamente certa quantia em dinheiro a um casal em necessidade. Porém, conforme o próprio narrador confessa, contar sobre esse fato a alguém ou se revelar às pessoas assistidas por ele, faria da boa ação uma fraude bem próxima à autopromoção e que, uma vez desmascarada arruinaria qualquer tipo de “altruísmo sincero”, se isso for possível. Assim como a intenção de Daddy em doar os objetos velhos e esquecidos escondia sob a superfície o real motivo de seu comportamento, a tentação em ser reconhecido como o agente de uma boa ação, ao narrador do segundo “*The Devil is a Busy Man*”, é o que já em si impossibilita sua intenção primeira, que não é ajudar aos outros, mas ser apreciado/reconhecido. A consciência dessa situação, que difere da caricatura turrona e anti-reflexiva de Daddy, no entanto, não salva o narrador de sua desdita. Pelo contrário, quando uma das pessoas entra em contato via telefone o narrador

finge não ser o doador apenas para “anonimamente” parabenizar esse estranho pela sua “imunidade ao desejo da gratidão”, o que, segundo ele mesmo, não apenas ludibriava com má fé a pessoa no telefone como a ele mesmo, fazendo assim com que seu gesto se esvaziasse em apenas mais uma manifestação desse desejo de gratidão que ele sabia desde o início ser a motivação de sua ação. Dessa maneira, no limite, a compreensão do funcionamento que impede a existência sincera da boa ação não absolve o narrador nem mesmo de sua má consciência, pois é a compreensão uma manifestação dessa culpa original em si. Com isso, o conto é convertido na confissão desse narrador hediondo, cujo confessor é o leitor, e não mais na demonstração do desequilíbrio entre ação e sinceridade, como no primeiro texto. A redenção que o narrador não encontra – e à qual Daddy não almeja, por não compreender o que está em jogo – faz relação com título de ambos os contos: afinal de contas, o Diabo é um homem ocupado. Esse aforismo deve ser entendido mais próximo de seu sentido literal do que de seu aspecto de máxima, pois seu sentido é complementação do provérbio bíblico “mente vazia oficina do diabo” (“idle hands are the devil's workshop”). Na medida em que ambos personagens se encontram em estados de “pré-ocupação”, um em se livrar das coisas-empecilhos – negando o trabalho de levá-las ao depósito de lixo, outro em ser reconhecido como filantropo e altruísta, a conclusão que o título indica é de que, se ambos não realizam as tarefas necessárias ao objetivo, mas pelo contrário, tentam encontrar atalhos e subterfúgios preguiçosos, quem está ocupado é o Diabo. Ao concordar com o provérbio e assinalar sua resposta lógica, os textos reconhecem o anátema no gesto que revela os personagens como monstruosos (demoníacos) e hediondos, isto é, a falha se dá menos na falta de ação do que na dissimulação de sinceridade – e é também por isso que o narrador do segundo texto, consciente de seu desvio, vem confessar ao leitor seu pecado.

## **B. Contraexemplo**

A fim de continuar a delinear a composição do pano de fundo que DFW deve lidar em sua ficção, assim como realizado com *E Unibus Pluram*, no qual o autor escrutina o papel da televisão e do entretenimento contemporâneo na vivência cultural e social de seu tempo, e também como no texto de Neil Larsen (2007), que assinala a aversão ao pensamento dialético e a nação-abstração como categorias da constituição desse corpo norte-americano contemporâneo, outro ensaio de DFW parece caminhar no mesmo sentido. *Some remarks on Kafka's funniness from which probably not enough has been*

*removed*, originalmente um discurso do autor no simpósio "Metamorphosis: A New Kafka", organizada pela PEN American Center para celebrar a nova tradução de *O castelo* para o inglês, contém a reflexão do autor sobre a dificuldade em discutir a obra de Kafka na universidade norte-americana; ou melhor, sobre o quão impossível é, para os universitários, captar o humor nas obras do autor.

No decorrer do discurso/texto há a exposição das 3 dificuldades nessa empreitada e suas respectivas razões. Em primeiro lugar, está presente a mesma noção que tangencia *The devil is a busy man*; se no conto o mínimo escape do *jogo*, a negação a respeito das regras impostas, causa estranhamento e desentendimento, no ensaio, se atribui ao não-entendimento da graça em Kafka o fato de não haver compatibilidade<sup>32</sup> entre o humor kafkiano e o humor contemporâneo estadunidense, como mostra o trecho: “o fato é que o humor de Kafka não possui quase nenhum dos formatos e códigos típicos do divertimento contemporâneo dos Estados Unidos” (WALLACE 2012, p.232). Correlacionado, observa-se a ocorrência da mesma incompatibilidade de discursos no conto, isto é, a proposição de doar os objetos utilizando o meio destinado à venda e anúncios de serviços (classificados do jornal) configura a apropriação desastrada e o desrespeito à lógica interna deste particular discurso, o que acarreta no desentendimento entre as partes.

A segunda razão elencada no ensaio consiste na aglutinação de duas teses. A primeira é o paralelo feito entre o bom conto e uma boa piada. O trecho no qual essa relação é feita é o seguinte:

Os bons contos e as boas piadas têm obviamente muita coisa em comum. Ambos dependem de (...) uma certa quantidade de informação imprescindível omitida, porém evocada na comunicação de modo a provocar uma espécie de explosão de conexões associativas no receptor. (p.230)

A outra tese é baseada na inversão – na obra de Kafka – daquilo que é normal em estranho e vice-versa, como observado na parte do texto no qual DFW. argumenta que “a graça de Kafka depende de uma espécie de literalização<sup>33</sup> radical de verdades que tendemos a tratar como metafóricas” (p.233). Boa parte do não-entendimento da graça em sua obra, segundo o ensaio, portanto, advém da naturalização de elementos considerados estranhos

---

<sup>32</sup> Alguns exemplos citados no texto são: “Não há humor baseado em funções corporais em Kafka, nem insinuações sexuais (...) Nem comédia pastelão pynchonesca com cascas de banana ou adenóides fora de controle (...) Não há sinal algum das viradas tum-tum-pá dos seriados cômicos modernos.” (p.232).

<sup>33</sup> Exemplo de literalização radical proposta por D.F.W.: “Assim, ao abordar 'A metamorfose', posso convidar os alunos a refletirem sobre o que realmente está sendo expresso quando nos referimos a uma pessoa como *rastejante* ou *nojenta* ou dizemos que ela é obrigada a *aguentar muita merda* por causa do emprego (p.233).

em seus textos; algo como o processo de transformação daquilo além da norma como sendo parte da (e a própria) norma. Ocorre um fenômeno parecido em *The Devil is a Busy Man*, pois há a pitoresca e caricata imagem evocada pela família de pai e filho do meio-oeste norte-americano e o tom de anedota no conto, trazido à tona tanto pelo sotaque sonoro do narrador quanto pelas metafóricas comparações entre os compradores e os porcos, além da aproximação das reações das pessoas com a de jogadores de carta (blefe, desconfiança).

Por último, o terceiro motivo, responsável pela impossibilidade de compreensão da veia humorística na obra de Kafka, também está compreendido entre duas teses apresentadas pelo texto. São elas:

O que os contos de Kafka têm na verdade é uma complexidade grotesca, grandiosa e profundamente moderna (...) E é isso, acredito, que torna a espirituosidade de Kafka inacessível a jovens que a nossa cultura treinou para ver piadas como entretenimento e entretenimento como conforto (p.233).

E,

Não admira que eles sejam incapazes de compreender a verdadeira piada fundamental em Kafka: a de que o esforço terrível de estabelecer um *self* humano resulta num *self* cuja humanidade é indissociável desse esforço terrível. De que a jornada interminável e impossível rumo ao nosso lar é, na verdade, o nosso lar (p.235).

Finalmente, assim como Daddy, o pecado do não-entendedor de Kafka está no entretenimento, que é igual ao conforto para o norte-americano médio; não há, em ambos os casos, o enfrentamento e a formação através dos choques. De certa forma, o apaziguamento é o denominador comum que permeia as relações e disso deriva a seguinte consequência: constata-se o papel da televisão como ferramenta de standardização do pensamento e imaginário norte-americano, como a responsável por ditar a programação do espaço amostral estético a que terão acesso os telespectadores e por criar os moldes, caricaturas, arquétipos que se movimentarão nesse lugar ficcional. Desse modo é que se concebem as tais abstrações universais como “*América*”, *sonho americano*, *espírito americano* e, com isso, tal qual Daddy se depara com a ausência de sentido no microcosmo virtual no qual está inserido, o leitor norte-americano, para o ensaio, é incapaz de reconhecer o princípio cômico em Kafka pois sua noção de organização cultural é construída virtualmente através do entretenimento, que no caso não conhece a gramática do choque, em contraposição ao conforto que oferece, ou tampouco admite a apreciação literal, uma vez que seus elementos cômicos necessitam da profusão do artifício irônico para que atinjam o efeito desejado.

## Linguagem e exaustão

O meio de entrada para vislumbrar o paradigma em que a linguagem literária se encontra nos textos de *BI* é através dela mesma. Isto é, a linguagem é a ferramenta do texto, bem como o substrato das esferas de sentido e da “realidade” da contemporaneidade; ela é tão inescapável quanto traiçoeira. Como esboçado anterior – e como será aprofundado em seguida, uma das características das narrativas de *BI* é a construção superficial e reciclável dos personagens, que vai de encontro com o que Zadie Smith (2009) coloca, quando diz que “se alguém está acostumado à consolação do “personagem”, então Wallace é realmente um ponto sem saída. Suas histórias simplesmente não investigam personagens; elas não se prestam a isso. Pelo contrário, elas são orientadas para fora, para nós. É o nosso caráter que está sendo investigado”<sup>34</sup>. Isso ocorre porque, como explica Kelly (2010), reconhecendo uma diferenciação entre a produção antes e depois de *Infinite Jest*, o registro linguístico de DFW advém de fontes não-humanas, que são determinadas e determinam de maneira externa. Continuando, a análise de Dan Tysdal – citada por Kelly – do primeiro conto de *BI*, “A Radically Condensed History of Postindustrial Life”, discorre sobre o mesmo mecanismo:

Dan Tysdal argumentou que o método de Wallace em muitos dos contos envolve um engajamento próximo com “um campo discursivo, representacional ou social.” Cada história não pega simplesmente o campo escolhido como seu objeto, mas também como “o árbitro da constituição particular das dimensões espaciais e temporais do texto”, enquanto ao mesmo tempo “opera através das visibilidades e representações (dos campos), testando suas fronteiras, procurando e adulterando seus limites”. Em outras palavras, em muitos dos textos de Wallace a linguagem é retirada quase que inteiramente de um discurso preestabelecido, com os personagens na história constituídos (e geralmente auto-constituídos) através da estrutura daquela linguagem, que o leitor então encontra em processo de sua desconstrução<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> “If one is used to the consolation of ‘character,’ well then Wallace is truly a dead end. His stories simply don’t investigate character; they don’t intend to. Instead they’re turned outwards, towards us. It’s our character that’s being investigated” (2009).

<sup>35</sup> “Dan Tysdal has argued that Wallace’s method in many of his short stories involves close engagement with “a discursive, representational or social field.” Each story does not simply take the chosen field as its subject matter, but also as “the arbiter of the text’s particular constitution of spatial and temporal dimensions,” while at the same time “working through [the field’s] visibilities and repressions, testing its boundaries, seeking out and adumbrating its limits” (79). In other words, in many of Wallace’s stories the language is drawn almost wholly from a pre-established discourse, with the characters in the story constituted (and often self-constituted) through the frame of that language, which language the reader then encounters in the process of its deconstruction” (2010).

Até a alteridade e a dialogia, em *BI*, se manifestam a partir do meio externo inflacionado de narrativas e não como consequência do contato direto e interpessoal. Os personagens dos contos terão contato com o outro, o que significa também projetar sua própria identidade, através da performatividade da linguagem no meio externo, que carece de substância e confia na virtualidade de suas imagens como agente de ligação e comunicação.

Esse destaque à forma que aparece em *BI* pode significar um flerte com a postura estética anterior, porém com uma carga de experiência e ansiedade maiores; Em um primeiro momento, a valorização formal da ficção produzida pós-45 apostava no conceito de “liberdade do enredo”, um tipo de celebração esquizofrênica da forma, que apareceria em romances como *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs, *Trout Fishing in America* (1967) de Richard Brautigan, inúmeros romances de Thomas Pynchon, com especial destaque para *Gravity's Rainbow* (1973), *The Crying of Lot 49* (1965), além de obras recentes como *Inherent Vice* (2009), adaptada para uma produção de longa metragem em 2014 distribuída pela Warnes Bros. Pictures, que ainda mantém esse tipo de característica; isso serve para mostrar não apenas a canonização que esse recorte de obras sustenta, mas também a sobrevida desse aspecto formal na (contra) cultura norte-americana. É interessante notar que esse tipo de texto pôde um dia ser considerado periférico, para agora apenas constar no catálogo das produções marginais, completamente absorvida pelo mainstream. Para a ficção de DFW, a circunstância é distinta uma vez que a linguagem, ferramenta dessa celebração da forma em detrimento do conteúdo, é agora conteúdo absoluto das narrativas - produzidas em massa. Com isso, o desafio é tratar desse objeto literário que lida com a linguagem através dela mesma sem reproduzir o infértil mecanismo da finalidade em si própria. O texto de Jason Gladstone e Daniel Worden (2011) compreende essa diferença ao perceber o foco na forma literária em textos de ficção como uma atitude particular da literatura produzida após 1945. Citando Susan Sontag, o texto explica que em obras de Samuel Beckett, William S. Burrough, Robert Rauschengberg até os de Budd Boetticher e Jean-Luc Godard, a demanda de conteúdo é menor e que isso seria também menos esnobe e moralista na medida em que não “demanda que o prazer na arte é necessariamente associado com a edificação” (2011). Além disso, também consideram a participação do ensaio *The Literatura of Exhaustion* de John Barth nessa mudança: “no ensaio de Barth, metaficção sinaliza uma revitalização do romance na medida em que o romancista é apto a examinar

o status do próprio texto como um objeto no mundo”<sup>36</sup> (2011). Essa movimentação permite deslocar inclusive a noção de pós-modernismo; segundo Jason Gladstone e Daniel Worden, o fato de o pós-modernismo inaugurar uma nova atenção à forma literária tanto para Sontag quanto para Barth, talvez sirva ao momento contemporâneo devido à preocupação dos críticos com relação ao papel da literatura e do Departamento de Inglês no século XXI (2011), pois poderia ser argumentado que

Esse retorno à forma (na ficção contemporânea) revise a virada à forma que caracterizou o advento do pós-modernismo como algo além do que o advento do pós-modernismo: como uma extensão do modernismo, como um aspecto do sistema do pós-guerra da ficção norte-americana, como um componente do neoliberalismo emergente, ou como um aspecto de uma estética contemporânea que ainda tem de ser adequadamente descrita (2011, p.301)<sup>37</sup>.

Ao passo que esse deslocamento e inclusão do quesito formal às problemáticas contemporâneas revitaliza o campo da crítica literária na universidade no momento em que delega ao Departamento de Inglês a função de investigar a “estética contemporânea” e também confia à ficção contemporânea um outro universo de influências.

Ainda que as narrativas de *BI* abordem o fazer literário de maneira não tão distinta das dos antecessores de DFW, independentemente do lugar temporal que a crítica os coloque, há sim uma grande diferença, como já mencionado. A preocupação, portanto, da narrativa de DFW em negar a ironia como forma e a proposta de abordar o leitor de maneira mais direta não apenas reconhece o papel secundário da Literatura no século XXI, no qual “a consciência popular está concentrada em quem é o último “American Idol” ou a quem Donald Trump<sup>38</sup> está demitindo em *O Aprendiz*”<sup>39</sup> (McLaughlin 2004, p.102), como também estaria esquivando desse outro aspecto formal que agora, em razão do grande uso que o aparato midiático fez dele, é constituinte da substância e do conteúdo da contemporaneidade. Com efeito, a propositada negação e o calculado afastamento que a prosa do autor realizará com relação ao momento literário anterior é também, em certa medida, a tarefa em retomar a ligação entre arte e edificação sem abrir mão da possibilidade que a metaficção inaugurou, que é, como dito, o exame de seu próprio texto

---

<sup>36</sup> “In Barth’s essay, metafiction signals a revitalization of the novel as the novelist is able to examine the text’s own status as an object in the world” (2011, p.301).

<sup>37</sup> “this return to form recasts the turn to form that characterized the advent of postmodernism as something other than the advent of postmodernism: as an extension of modernism, as an aspect of the postwar system of American fiction, as a component of emergent neoliberalism, or as an aspect of a contemporary aesthetic that has yet to be adequately described” (2011, p.301).

<sup>38</sup> Há algo que exemplifica a ironia-como-forma de melhor maneira?

<sup>39</sup> “The popular public consciousness is concentrated on who is the latest “American Idol” or on whom Donald Trump is firing on *The Apprentice*” (McLaughlin 2004, p.102).

como objeto parte do mundo. Entre essa postura moralista, que advém junto da negação da euforia da forma observado nos autores após a Segunda Guerra, e o oposto disso, a “prosa total”, completamente autoconsciente de seu procedimento, é que a produção ficcional de DFW se encontra. A linguagem em *BI* terá de realizar também, portanto, um movimento metanarrativo, expor sua exaustão tanto quanto apontar ao estopim desse processo de hipertrofia da forma, para efeito edificante; a questão não é se a obra de DFW é uma superação do “pós-posmodernismo” ou coisa que o valha, mas o fato de servir como indicação do aumento da agressividade que o discurso midiático exerce sobre a linguagem.

Em seu ensaio *The Literature of Exhaustion* (1967), John Barth talvez inaugure a consciência crítica acerca da obsolescência de certos procedimentos literários<sup>40</sup>. Porém, há diferenciações que devem ser assinaladas entre essa concepção de exaustão e a que parece ocorrer na prosa de DFW. Em primeiro lugar, Barth está pensando em um processo mais fechado da linguagem, a Literatura. O nome do ensaio poderia muito bem ser, como o próprio autor revela, “Literatura da possibilidade exaurida”<sup>41</sup> (1967, p.64). A centralidade do texto é a relação entre um elemento não necessariamente externo e a imanente linguagem literária. Isto é, o que será chamado de possibilidade pode se referir tanto ao ambiente externo à obra quanto ao seu próprio funcionamento interno e seu estilo; de qualquer maneira, a importância do argumento será guiada pelo fazer literário, diferentemente da exaustão da linguagem que aparecerá na ficção contemporânea; essa, mais pública e que abrange todas as esferas e gêneros culturais, não estará condicionada apenas pelas narrativas literárias. Em segundo lugar, para Barth, “exaustão” não significa “algo tão cansado como o objeto de decadência física, moral ou intelectual, mas apenas o uso em excesso de certas formas ou o sentimento de exaustão de certas possibilidades – não necessariamente uma causa de desespero”<sup>42</sup> (1984, p.64). Já em DFW, esse esgotamento da linguagem tanto na esfera social como na narrativa literária despontará, sim, em decadência intelectual; para alguns críticos e para o próprio autor, em determinados textos não ficcionais isso também será moral; além disso, se a geografia norte-americana, que nas narrativas de *BI* manifesta através da tensão centro-periferia

---

<sup>40</sup> Seu grande contraexemplo, que resistiria a esse processo de impossibilidade, é Jorge Luis Borges.

<sup>41</sup> “Literature of exhausted possibility” (1967, p.64).

<sup>42</sup> “By ‘exhaustion’ I don’t mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities – by no means necessarily a cause of despair” (1984, p.64).

categorias espaciais e temporais, for levada em conta, é possível afirmar também um tipo de atrofia física. Ainda, se o objeto literário, para Barth, está exaurido em certas possibilidades, o é em relação a si próprio, enquanto à ficção contemporânea o esgotamento é imposto tanto pelo meio externo quanto pela sua participação nesse meio; ou seja, se a primeira participa de maneira ativa em sua própria fadiga, a segunda exerce papel mais passivo e, ainda que seja esgotada pelo meio, tem de responder aos estímulos, que, dependendo da maneira como encara seu objeto acaba por amplificar essa exaustão tanto ao meio quanto ao seu próprio campo e objeto específico. Portanto, à ficção de DFW, se apresenta a seguinte dificuldade: a partir do momento que a linguagem literária se faz consciente de seu esgotamento é impossível retornar a um estado de não consciência. Isso significa que tanto seu alcance social quanto sua força estética como objeto autônomo estão comprometidos. Se em um momento anterior era suficiente fazer-se (auto)consciente de seu mau-uso perante as relações interpessoais e entre as Instituições e os indivíduos, em uma fase de reconhecimento da linguagem como performance e mercadoria, à literatura contemporânea agir de mesmo modo seria tão incoerente quanto pretender obliterar essa ruptura pelo cansaço, pela seguida e constante apropriação da linguagem a esses fins.

Em introdução à edição de 2002 de *Manufacturing Consent*, original de 1988, Edward Herman e Noam Chomsky revisitam sua teoria da "propaganda model" a fim de estendê-la, passada uma década da primeira edição. Um movimento direcionado aos conglomerados midiáticos, que já se percebia no final dos anos 80, entra no século XXI consagrado e mais radical. Se em 1987 o número de grandes empresas que controlavam grandes cadeias de informação/entretenimento – estúdios de cinema, canais de TV aberta e fechada, revistas, editoras – era de 50, em 1990 esse mesmo número era de 23. Com a fusão dessas empresas em multinacionais, os maiores conglomerados que controlavam a grande maioria de meios e mídias de informação/entretenimento, esse número caiu para 9 em 2002. O texto argumenta que em posse de tão pouca concorrência, os interesses dessas grandes empresas dominam o discurso jornalístico e político não somente dos E.U.A. como globalmente, o que derrubaria a ideia tão inocente de neutralidade que o jornalismo e os produtos de cultura prometem. Não é de se espantar o alinhamento dos interesses entre os proprietários dessas cadeias midiáticas e a agenda neoliberal, pois sua "ideologia proveu a base lógica para políticas que inauguraram aos investidores transnacionais e privados o direito à posse de sistemas de satélite, cabos e estações de

transmissão”<sup>43</sup> (2002). Ao espectador norte-americano isso aparece na maneira como a informação chega a ele; ainda pensando na introdução de Herman e Chomsky, essa facilidade em obtenção de tecnologia e meios de informação que a esfera privada e muito poderosa economicamente obteve, alinhado à ideologia neoliberal, causou o fechamento ou a privatização das estações de transmissão públicas. Como explica a citação de James Ledbetter, através do texto introdutório da edição de 2002 de *Manufacturing Consent*, ainda que as diferenças entre uma estação pública e uma privada já fosses “modestas”, após a incursão dessas políticas neoliberais nos anos 90, passaram a quase desaparecer por completo. Além disso, esse tipo de prática que leva ao monopólio está diretamente relacionada à agenda conservadora e empresarial, seguindo uma tendência do capitalismo transnacional da época; para Herman e Chomsky:

O balanço global do poder guinou decisivamente na direção aos sistemas comerciais. James Ledbetter aponta que nos Estados Unidos, sob incessante pressão política e rigor financeiro da direita, “os anos 90 viram uma maré de comercialização tomar o lugar das estações públicas”, com os profissionais da área “correndo o máximo que podia para fundirem seus serviços com aqueles oferecidos pelas estações de transmissão comerciais”<sup>44</sup>(2002, p.XV).

Esse tipo de demanda e o comprometimento imediato em atendê-las assevera a violência que o discurso econômico e de consumo imporá à linguagem. Esses grandes conglomerados que possuem diversos “gêneros” de informação – de parques temáticos a editoras – também contam com o incentivo do Estado, que se organiza de maneira a proliferar suas firmas nacionais em um mercado global (2002); a introdução também explica a influência nova que um sistema de mídia global detém sobre a cultura, política e sistema de mídia nacional e como isso aumenta a influência dessas firmas nacionais no acesso desse mercado midiático global. À vista disso, os veículos de comunicação menores são coagidos, seja pela aquisição agressiva dos conglomerados que compram as pequenas e públicas estações, seja pelo alinhamento do seu discurso com o do mercado, para que ainda possam realizar suas atividades – conseguir patrocínio significa falar a língua do patrocinador. E isso significa que a produção cultural popular será também guiada por esses interesses de pequenos grupos detentores do capital, que propagam o discurso neoliberal, pois essas 9 grandes organizações, nos E.U.A, “também fornecem

---

<sup>43</sup>“Neoliberal ideology has provided the intellectual rationale for policies that have opened up the ownership of broadcasting stations and cables and satellite systems to private transnational investors” (2002).

<sup>44</sup> “The global balance of power has shifted decisively toward commercial systems. James Ledbetter points out the in the United States, under incessant right-wing political pressure and financial stringency, “the 90’s have seen a tidal wave of commercialism overtake public broadcasting”, with public broadcasters “rushing as fast as they can to merge their services with those offered by commercial networks”” (2002, p.XV).

reportagens investigativas e documentários que lidam com questões políticas ocasionalmente, mas os líderes desses pop-culturais gigantes estão principalmente interessados em entretenimento, que produz grandes audiências”<sup>45</sup> (2002, p.XIII). O interesse na quantidade da audiência a fim de alargar seu potencial público consumidor acaba por transformar os objetos ficcionais a serem produzidos, que serão orientados na exposição de discursos que repliquem os interesses mercadológicos e ideológicos dos líderes das grandes corporações; inclusive o tipo de produto que aparentemente se opõe a esse tipo de organização. Para DFW, a ironia utilizada pelas obras ficcionais do período se encaixaria nessa categoria, um tipo de “margem alargada” e absorvida. Em *EUP* sua atenção é especificamente na televisão por ela ser o meio com maior alcance, além de confiar na visão, que na ficção do autor detinha papel importante, como traz Adam Kelly ao dizer que

Wallace escreveu sobre um mundo marcado claramente pela televisão e, concomitantemente, pela visualidade. A tortuosa autoconsciência que sua ficção retrata é predominantemente interessada com o olhar, e a mídia do futuro descrita em *Infinite Jest* e nos contos de *BI* e *Oblivion* [...] projetam a extensão desse olhar em toda região da vida privada e pública<sup>46</sup> (2010).

Se a programação desses meios visuais reproduz em suas narrativas a reificação da agenda dessa classe economicamente dominante, ao sujeito médio é imposto a unilateralidade de discursos, dado o enorme alcance desse quase monopólio. Retornando à introdução de *Manufacturing Consent*, há uma citação de Ben Bagdikian, que explica que “é o poder esmagador dessas empresas, com seus associados e valores culturais e políticos unificados, que trazem à tona questões preocupantes sobre o papel do indivíduo na democracia dos Estados Unidos”<sup>47</sup> (2002, p.XIII).

Assim, a dimensão pública dessa exaustão da linguagem que a ficção de *BI* trata só pode ser considerada dessa maneira na medida em que se opõe àquela considerada por Barth. O paradigma é público no sentido de não ser oriundo apenas da interioridade da

---

<sup>45</sup> “they also provide news and occasional investigative reports and documentaries that address political issues, but the leaders of these pop-cultural behemoths are mainly interested in entertainment, which produces large audiences [...]” (2002, p.XIII).

<sup>46</sup> “Wallace wrote about a world marked most conspicuously by television and, concomitantly, by visuality. The tortuous self-consciousness his fiction depicts is predominately concerned with the gaze, and the future media depicted in *Infinite Jest* and in the short stories of the later *Brief Interviews* and *Oblivion* – videophones, teleputers, a televised “suffering channel” – project the extension of that gaze into every region of public and private life. Death of the author birth (2010) Adam Kelly” (2010).

<sup>47</sup> “it is the overwhelming collective power of these firms, with their corporate interlocks and unified cultural and political values, that raises troubling questions about the individual’s role in the American democracy” (2002, p.XIII).

ficção, como Barth considerava, mas também por advir do uso impetuoso que a unilateralidade do discurso exerce à linguagem literária, visual e sonora. No limite, seria mais preciso pensar essa questão como sendo externa e não pública, em seu sentido primeiro, pois o que se entende por público após a implementação das privatizações e o avanço do discurso neoliberal é, em verdade, a uniformização dos interesses privados dessas redes que controlam a informação e o entretenimento. Nesse sentido, crer que o indivíduo contemporâneo, por ser “media savvy”<sup>48</sup> saberá lidar melhor com a “realidade contemporânea” pode ser ainda mais problemático, ao passo que, como consumidor ávido desse tipo de produto midiático enviesado, é menos confiável como instância emancipadora ao se deparar com essas narrativas das quais é ao mesmo tempo consumidor e produto. Em outras palavras, é impossível que, com um indivíduo retratado em *BI*, o resultado do embate interpessoal entre ele e outros da esfera social não termine em performance<sup>49</sup>. Assim, a escolha de *BI* em utilizar personagens de duas dimensões e descartáveis, parece ser uma saída coerente na tentativa de descrever a falta de saída e a inércia estética do indivíduo médio norte-americano, bem como é razoável o zelo com relação ao aspecto formal dos textos, como será visto, em um movimento crítico de afastamento do turbilhão semântico que ronda seu objeto. O espaço das narrativas mostra em *close* a esfera privada desses sujeitos de maneira descolada em relação ao mundo administrado, isto é, o ambiente externo aos textos, que seria constituído pela nação norte-americana, aparece apenas como espectro que assombra os personagens, no sentido de influenciar suas ações na esfera interior, mas sem ser compreendida diretamente pelo texto. Talvez essa seja a força do conto, que especificamente evidencia uma cena e uma gramática particulares e acabam por suspender essas narrativas de um todo geral. A falta de ligação entre a situação particular e o restante da vida indica, de maneira metonímica de parte-todo, essa nação como sendo justamente uma coleção de partículas sem arredores que, ao entrar em contato com a inevitável presença de outras pessoas e histórias singulares, entram em desacordo com uma ideia concreta de coletividade.

## 2. Aspectos da Performance

---

<sup>48</sup> Ver nota 19.

<sup>49</sup> O tema será retomado com destaque em seguida.

O primeiro conto de *BI, A Radically Condensed History of Postindustrial Life*<sup>50</sup>, é a narração de um casual primeiro encontro entre duas pessoas (A e B) mediado por uma terceira (C). O conto inaugura um dos fundamentais eixos temáticos do livro, que aparecerá em diversos momentos. Especificamente, esse primeiro texto foca na reação desses 3 personagens com relação às ações de uns sobre os outros e, revelado pelo narrador, que não é nenhum dos envolvidos, na verdadeira intenção de A, B e C com o encontro-apresentação. O primeiro período do primeiro parágrafo introduz a ocasião da reunião com os sujeitos na passiva (“quando foram apresentados”<sup>51</sup>), que significa uma iniciativa partindo de uma terceira parte, que será revelada ao leitor no segundo e último parágrafo do texto. Depois, os dois períodos após a primeira vírgula sinalizam características da pessoa A; isto é, desvenda-se o gênero (*he*, ele), sua conduta (“ele fez uma piada”<sup>52</sup>) e sua intenção (“esperando ser apreciado”<sup>53</sup>). Esse mesmo funcionamento se repete nos dois próximos períodos, isto é, a aparição de B é acompanhada de sua tríade formadora específica: gênero (*she*, ela), ação (“riu extremamente forte”<sup>54</sup>) e intenção (“esperando ser apreciada”<sup>55</sup>), respectivamente. Após definidos os caracteres dos personagens, a narrativa retoma a descrição do movimento de ambos. Porém, se em um primeiro momento tanto A quanto B participavam de maneira passiva na cena, no final do parágrafo são eles que praticam os gestos. Assim como anseiam pelo apreço um do outro, ambos vão embora sozinhos, olhando fixamente para frente com o mesmo semblante “torcido”. Compartilham não apenas a vontade de serem aceitos – entre si, entre todos e em todos os momentos, como também a angústia em ter de desempenhar gestos (piadas, risadas) a contragosto para esse fim.

A noção de que os dois participam de maneira análoga nessa “vida pós-industrial” é mantida em ambos os casos, independentemente de sua posição energética, isto é, tanto passivamente encurralados socialmente, quanto ativamente descontentes em seu foro íntimo e particular. Além disso, a participação na vida social dessa “condensada” cena contemporânea é imposta aos personagens por outros agentes desse mesmo fenômeno, enquanto que ao indivíduo a única ação permitida é a lamentação silenciosa do episódio.

---

<sup>50</sup> O texto integral e no inglês original encontra-se, por ser curto, ao final do trabalho na parte dos anexos, a fim de facilitar a consulta. Será abreviado por RC.

<sup>51</sup> “When they were introduced” (1999, p.0).

<sup>52</sup> “He made a witticism” *ibid.*

<sup>53</sup> “Hoping to be liked” *ibid.*

<sup>54</sup> “She laughed extremely hard” *ibid.*

<sup>55</sup> “Hoping to be liked” *ibid.*

Quem incita esse tipo de acontecimento, pode-se supor, advém de semelhante estrato e lugar que A e B - amigos em comum, colegas de trabalho, etc. São pessoas que circulam entre si e cujo alcance social restrito garante a monotonia das interações, de modo que, sob o aspecto organizacional da narrativa, a normalização dos gestos, das expectativas e das experiências torna completamente intercambiável o posicionamento dos personagens no texto, assim como desnecessária a presença de substantivos ou nomes aos envolvidos.

Dessa maneira, o primeiro parágrafo é encerrado com a presença de um primeiro remate, uma vez que o sintagma “com a mesma contração no rosto” apresenta que tanto A quanto B são participantes do mesmo jogo. Tal situação é confirmada através da reafirmação de seus interesses, pois cria-se uma relação de causa e consequência: se querem ser apreciados, possuem também, quando sozinhos e não desempenhando relações sociais, o mesmo semblante constrangido. Ou colocado de outra forma: a fim de serem apreciados, cada qual fabrica um tipo de gesto; um tenta ser espirituoso (“witticism”) e outro finge interesse (“riu extremamente forte”). Passados esses dois momentos individuais, um terceiro e comum emerge movido pela expressão facial similar de ambos, indicação de mal-estar. Esse gesto final, então, é eleito como a imagem sumária da representação de “uma história radicalmente condensada da vida pós-industrial”. O proceder performático, no qual cada agente social desempenha uma função artificial, roteirizada, se estende ao segundo e último parágrafo, reservado à terceira pessoa C. Inicialmente há a apresentação de seu gênero (“O homem que apresentou os dois”<sup>56</sup>) e, no mesmo período ainda, seu sentimento em relação a A e B (“não gostava muito de nenhum deles”<sup>57</sup>). Disso, segue sua conduta (“embora agisse como se gostasse”<sup>58</sup>), que demonstra um relacionamento contínuo e prévio entre C e os outros dois, diferentemente do inédito entre A e B. Mantendo o compasso, sua intenção, ao apresentar as pessoas citadas, é revelada: “ansioso como estava para conservar boas relações a todo momento”<sup>59</sup>. Assim, é através das orações subordinadas, cuja função é explicar a reação de cada qual com a situação apresentada, que a possibilidade de formar o sentido por trás da cena ordinária manifesta-se: a piada de A, o riso forçado de B, o não entusiasmo de C em relação aos dois, são os meios de atingir a velada aspiração dos personagens pois, apesar de ambos não se interessarem um pelo outro, simulam que sim não apenas por um

---

<sup>56</sup> “The man who’d introduced them” (1999, p.0).

<sup>57</sup> “Didn’t much like either of them” *ibid.*

<sup>58</sup> “Though he acted as if he did” *ibid.*

<sup>59</sup> “Anxious as he was to preserve good relations at all times” *ibid.*

princípio de gentileza, ou a fim de evitar constrangimento, mas com a finalidade de manter as boas relações com C, que pretende o mesmo.

O ato de sociabilização como performance está enraizado de tal maneira que se reproduz inadvertidamente em outros momentos, sem que seja coibido pela real vontade subjetiva. Isso quer dizer que não há se não um jogo de cena com regras implícitas sendo examinado pelo texto e que ele se dá de maneira espontânea entre os personagens, que ora sofrem influência desse mecanismo (representados por A e B), ora a exercem (C). Logo, é possível compreender os 3 personagens de *RC* como a representação de *qualquer indivíduo* participante desse mesmo específico cenário ficcional e que, pela razão da posição dos personagens na narrativa ser regida através de um princípio de contingência e incerteza, é impossível a atribuição de qualquer característica orgânica a eles<sup>60</sup>. Isso ocorre porque o conto precisa lidar com um aspecto mais geral que não apenas o conteúdo narrativo escolhido, dado sua proposta de síntese radical desde o título. A fim disso, os acontecimentos narrados servem apenas de ilustração deste mecanismo formal mais complexo que são as mediações tácitas interpessoais da vida contemporânea, cuja relação com o conteúdo se dá banalmente na narrativa<sup>61</sup>. O que está em pauta não paira na superfície e não se interessa pela complexidade psicológica de A, B ou C; pelo contrário, a superficial, artificial e meio que ao acaso constituição dos personagens, ainda que verossímil, lança luz não às particularidades dos desgostos privados, mas ao descontentamento como o produto das interações sociais baseadas nessa performance da sociabilização, que o texto e a continuação de *BI* parece indicar ser a única possível. Em vista disso, a dissonância entre o interesse particular e a função que o indivíduo precisa realizar no plano interpessoal é parte constituinte da lógica de funcionamento da vida pós-industrial, no caso. Enquanto perfeitos recipientes para qualquer tipo de conteúdo narrativo que se queria instalar, A, B e C rejeitam a categoria de personagem e passam a manifestar-se como molde cristalizado da forma contemporânea de interação; ou seja, deixam de ser caso e se tornam as regras do jogo.

---

<sup>60</sup> Como dito anteriormente: indefere ao aspecto formal do conto quem é apresentado por quem devido à tendência de normalização dos sentimentos envolvidos; ou seja, ninguém ali se gosta, mas fazem qualquer coisa (se aturam) para que sejam apreciados e para que as boas aparências sejam mantidas. É por esse motivo que seus lugares na narrativa são intercambiáveis sem o menor prejuízo ao conteúdo do texto.

<sup>61</sup> De maneira mais direta, para que se compreenda a tese do narrador de *RC* é preciso que haja uma história a ser contada, ainda que a contragosto e desinteressadamente, como é o caso do conteúdo do texto. A escolha de uma “historinha qualquer” não é acidental, pois no decorrer de *BI* há espaço para contos mais experimentais sob o ponto de vista formal, dando enfoque menor ainda ao conteúdo. A questão fundamental para *RC* é que seu texto precisa ser sumariamente banal a fim de comunicar o que deseja.

A onisciência do narrador, ao valer-se da intenção de A, B e C, serviu até esse momento para indicar o alcance dos gestos performáticos na convivência da contemporaneidade, pois, ainda que ela cause um comportamento incoerente no que diz respeito à vontade e à ação dos personagens, é ela que media e atravessa as conexões interpessoais no texto<sup>62</sup>. Pensando em Guy Debord (1970), Mackenzie Wark conclui que “nossos comportamentos são irracionais porque nossas ações estão presas ao surreal espetáculo a que devemos constantemente atender”<sup>63</sup> (2017). É possível, então, pensar essa interação como um reflexo da sociedade do espetáculo da qual Debord tratava há 50 anos atrás. Se 1) anteriormente, segundo o autor, a mediação interpessoal era impregnada pela circulação de imagens, marketing e veiculação desses signos<sup>64</sup> que se originaram em um ambiente externo à vida social, nas dependências daqueles que organizavam tanto a produção das mercadorias quanto os meios de comunicação com a finalidade de (re)forçar sua linguagem própria (1970), 2) no momento em que *BI* é escrito, e assim a vida pós-industrial que pretende resumir RC, as relações sociais reproduzem essas imagens a partir delas mesmas. Agora hipertrofiadas até o ponto de câibra, as imagens se manifestam através da infiltração do ato performático nessas relações, de modo ao espetáculo não ser mais apresentado aos indivíduos, mas encenado por eles. A disseminação de uma gramática orientada ao consumo, aos signos do marketing e às narrativas como propaganda de mercadoria são a principal finalidade do espetáculo, como se vê: “A linguagem do espetáculo consiste nos signos da produção vigente, que ao mesmo tempo são o principal objetivo dessa produção” (1970)<sup>65</sup>. Pode-se entender a narrativa enquanto propaganda como a criação de imagens fim de persuadir o “consumidor”, que retira da inspiração pela ficção essa potência retórica/mitológica; esse *modus operandi* não está no nível do discurso óbvio e direto entre um produto e suas características, pelo contrário, apela ao irracional e às representações e alegorias a fim de criar sentido mercadológico. Debord (1970) pensa o espetáculo nos termos de uma “reconstrução material da ilusão religiosa” e como um “pseudo-sagrado”. Isso é possível pois não há mais a separação da qual falava Debord entre espetáculo e sociedade; quer dizer, o autor entendia que o

---

<sup>62</sup> Voltaremos à onisciência do narrador de RC.

<sup>63</sup> “Our behaviors are irrational because our actions are constrained by the surreal spectacle to which we are supposed to constantly attend”.

<sup>64</sup> Por exemplo: no formato de narrativas sobre produto, ficcionalizações de situações orientadas ao consumo, manipulação sobre as informações técnicas de mercadorias, etc.

<sup>65</sup> “The language of the spectacle consists of signs of the ruling production, which at the same time are the ultimate goal of this production”.

funcionamento do espetáculo tendia, em seu *modus operandi*, à unificação<sup>66</sup>, mas o pensava como produzido a fim de inverter o real e, portanto, algo para além da realidade objetiva (1970); ou seja, por mais que ele perpassasse todas as camadas de sentido da sociedade da época, era entendido como ferramenta ideológica utilizada pelas grandes corporações e pelos detentores dos meios de informação. Em *BI*, a linguagem disponível aos personagens advém apenas dessa ferramenta transformada em substância, que pode ser compreendida pelo aumento na tendência do monopólio dos meios de informação (como explica Chomsky). Grosso modo, não há grande mudança estrutural entre o que postulava Debord e o ambiente do período pós-industrial de RC. O que se observa, no entanto, é a sofisticação que alcança a comunicação e a imagem nesse período recente, no sentido de que a promessa incipiente de onipresença e autorregulação do *espetáculo*, pensado como meio de comunicação de massas e uma “simples instrumentalização”, que não é de fato nada neutra, mas a própria instrumentalização que se adequa ao total automovimento do espetáculo<sup>67</sup> (1970), é enfim a norma.

Com isso, se em um primeiro momento essa interação era vertical e fazia parte de uma agenda específica aplicada de cima a baixo, obedecendo um tipo de hierarquia do acesso à informação, em um segundo momento, ainda que essa lógica se mantenha na contemporaneidade, esse mecanismo de interação pode ser visto também horizontalmente, reproduzido entre pares de mesma ocupação social, tal como representado por A, B e C de RC. Na mesma linha de compreensão do espetáculo, a necessidade de manter as boas aparências dos 3 personagens estaria vinculada com uma obrigação nova, que Boris Groys (2008) chamará de *obligation to self-design*<sup>68</sup>. Resumidamente, o conceito de design<sup>69</sup>, para Groys, deve ser entendido como a pergunta

---

<sup>66</sup>Como sugere a citação: “O espetáculo se apresenta simultaneamente como sociedade ele mesmo, como parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é especificamente o setor que concentra todos olhares e consciências. Pelo fato de esse setor ser separado, é o local do olhar abusado e da falsa consciência; e a unificação que ele alcança é nada mais que a língua oficial da separação generalizada” (1970). Original: “The spectacle presents itself simultaneously as society itself, as a part of society, and as instrument of unification. As a part of society it is specifically the sector which concentrates all looking and all consciousness. Because of the very fact that this sector is separate, it is the location of the abused look and of false consciousness; and the unification which it accomplishes is nothing other than an official language of generalized separation”.

<sup>67</sup> “If the spectacle, taken in the limited sense of “means of mass communication,” which are its most glaring superficial manifestation, may seem to invade society as a simple instrumentation, this instrumentation is in fact nothing neutral but is the very instrumentation which is suited to the total self-movement of the spectacle”.

<sup>68</sup> GROYS, B. The obligation to self-design. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/>.

<sup>69</sup> Vale salientar também que a noção de design moderno, para Groys, era o da redução de *design* pautada pelo minimalismo, enquanto que o pós-moderno, pensando em Andy Warhol e Salvador Dali, seria o

que se faz ao sujeito acerca do “como ele quer se manifestar, que forma ele quer dar a si mesmo e como quer se apresentar ao olhar do Outro”<sup>70</sup> (2008). Essa é a postulação geral do conceito, cuja implicação imediata sofre uma mudança radical no século XX no momento em que passa pela mudança de paradigma entre o discurso religioso dos séculos passados à racionalidade secular que o avanço da técnica na produção capitalista traz. Reforçando Nietzsche e a famigerada morte de Deus, o texto coloca a diferença entre o design pessoal milenar e o secular: se anteriormente as pessoas se preocupavam com maneira como suas almas se apresentavam a Deus, agora concentram-se no modo pelo qual seus corpos se apresentam politicamente aos seus arredores (2008). Em outras palavras, Groys explica que cabe agora ao design uma dimensão pública, que antes se dava na interioridade do sujeito perante Deus; ou seja, a revelação à sociedade do “sujeito que se esconde atrás do corpo”<sup>71</sup> converte ética em estética, em forma. Se *design* pode ser entendido, na contemporaneidade, como a vestimenta secular de um aspecto previamente tido como metafísico, há correspondência com a noção de pseudo-sagrado assinalada por Debord (1970), com apenas a diferença de foco: se a primeira postula que o empréstimo do discurso religioso que faziam os difusores de informação, afim das alegorias e da linguagem próxima ao mito, serve de ideologia de consumo, a segunda imprime no próprio sujeito uma nova obrigação ética perante a esfera pública. Assim, o espetáculo e o design estão estreitamente relacionados com o gesto da sociabilização como performance ao qual RC examina. São esses 3 momentos (*espetáculo, design e performance*) das relações contemporâneas, portanto, que configuram, respectivamente, o ambiente externo e público, a constituição interna e pessoal e a conduta e procedimento dos envolvidos nessas associações. De certa forma, tal qual explicado, tanto o design quanto a performance são respostas ao espetáculo, dependendo do momento histórico e do grau de complexidade que o conceito alcança. Tendo isso em vista, *design* ganha aspectos mais gerais de composição indenitária ideológica, pois seu modelo é o do espetáculo<sup>72</sup>, enquanto a performance é a conduta posta em prática, um tipo de decoro.

Assim como visto em *EUP*, tomando *Gravity's Rainbow* (1973) como exemplo,

---

oposto: o design total com a função de mostrar que a realidade era horrível, mas real – um tipo também de sinceridade. Sobre isso, c.f GROYS, Boris. Self-Design and Aesthetic Responsibility. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/07/61386/self-design-and-aesthetic-responsibility/>.

<sup>70</sup> “(The subject is asked) how it wants to manifest itself, what form it wants to give itself, and how it wants to present itself to the gaze of the Other”.

<sup>71</sup> “Subject hidden inside the human body”.

<sup>72</sup> Ver nota 66.

a linguagem sofre a mais radical interferência do ambiente externo do espetáculo, de modo a reverberar uma sonoridade própria que é consonante com certa aura que permeia o imaginário norte-americano no período pós Segunda Guerra. Há dois eixos em movimento sendo articulados aqui. De um lado, as imagens externas que informavam<sup>73</sup> a população e fabricavam o "espírito do tempo" naquele momento, como a ameaça nuclear durante a Guerra Fria, a recém traumática experiência do holocausto, o medo do comunismo, o grande avanço tecnológico propiciado, em parte, pela técnica bélica, a corrida espacial, a passada década de 60 e o *boom* cultural, que tem seu fim após a instauração de sentimento de paranoia com relação ao Estado norte-americano após o escândalo de Watergate; de outro, a prosa de Pynchon, que emulava formalmente essas imagens em outras com alto grau de complexidade e concentração, no sentido que em poucas frases – de um livro de muitas páginas – há ligações externas, hiperlinks com conteúdo da vida cultural. Dessa maneira, o leitor se depara com duas vertigens ao seu redor que não se anulam; pelo contrário, se reforçam. Um exemplo está no trecho a seguir:

O tal Imipolex G acaba não sendo mais – ou menos – sinistro que um novo plástico, um polímero heterocíclico aromático desenvolvido em 1939, anos antes de surgir alguma utilidade para ele, por um certo L. Jamf, da IG Farben. Permanece estável em altas temperaturas, até 900°C, é resistente e bom isolante. Em termos estruturais, é uma cadeia reforçada de anéis benzênicos, semelhantes ao hexágono de ouro que está sempre batendo contra o umbigo de Hilary Bounce, alternando aqui e ali com os chamados anéis heterocíclicos (1998, p.260)<sup>74</sup>.

A descrição e a obsessão do romance com relação aos materiais que fazem parte da composição do foguete V-2 dá o tom da prosa: sua descrição química completamente mergulhada no discurso científico à que dá suporte é intercalada com os nomes próprios Jamf e IG Farben, o desenvolvedor e a empresa responsável pelo Imipolex G – cujo princípio de desenvolvimento havia sido a empresa “du Pont”, respectivamente, além da menção ao personagem Hilary Bounce, funcionário da "Shell International Petroleum" que deveria ensinar ao protagonista, Slothrop, sobre propulsão (de foguetes) e que, há algumas páginas atrás havia sido “claramente uma vítima do Hollandaise alucinógeno” (o molho havia sido “batizado” com 100 gramas de haxixe). A propriedade aromática do polímero significa que seu formato é anelar, ainda que sua composição seja hexagonal,

<sup>73</sup> No sentido primeiro da palavra mesmo: (in)formar, dar forma.

<sup>74</sup> “Imipolex G has proved to be nothing more—or less—sinister than a new plastic, an aromatic heterocyclic polymer, developed in 1939, years before its time, by one L. Jamf for IG Farben. It is stable at high temperatures, like up to 900°C., it combines good strength with a low power-loss factor. Structurally, it’s a stiffened chain of aromatic rings, hexagons like the gold one that slides and taps above Hilary Bounce’s navel, alternating here and there with what are known as heterocyclic rings.” Tradução de Paulo Henriques Britto.

tal a joia “dourada que desliza e toca acima do umbigo de Hilary Bounce”, como a compara o narrador no trecho. A presença da IG Farben por todo o romance também é significativa na medida em que empresta o nome da empresa/cartel mais importante da Alemanha nazista, cuja participação na Segunda Guerra foi fundamental; além de dar nome a um dos julgamentos de crimes de guerra realizados pelos E.U.A. em Nuremberg, o “IG Farben Trial”. Só nesse trecho, portanto, já se identifica a grande quantidade de cadeias de sentido que a prosa de Pynchon evoca.

Ao trazer à ficção elementos homônimos da realidade histórica e social a narrativa provoca uma cadeia de acúmulos de imagens sobre imagens e, de certo modo, expõe o núcleo duro de seu aspecto formal; isso é, a imagem que se faz dos conglomerados empresariais nesse mundo ficcional é ao mesmo tempo *eco* e *input* de seu correspondente na vida social, pois assim como sua constituição como entidade de ficção é inescapavelmente influenciada pela materialidade de seu homônimo, também é verdade que, ao leitor, o processo de consumação a que são submetidos esses signos, durante da narrativa<sup>75</sup>, reformam o sentido que possuem na esfera concreta e alheia ao texto. Além disso, há também o tom cômico da comparação entre o polímero Imipolex G (IG) e a joia que balança perto do umbigo de Hilary *Bounce*, cuja tradução do sobrenome significa saltitar, pulo, quicar, chamando a atenção a esse nível superficial de ironia que acaba por não apenas acenar em direção a um tom humorístico, mas que simultaneamente, pela piada ser “ruim” e “fácil”, zomba de si mesmo como narrativa e linguagem literária. A força desse procedimento não pode vir de um caso isolado como o trecho, pois estaria assim próxima do constrangimento não intencional, tendo em vista uma prosa que não constantemente se revisita; assim, para que se alcance o efeito desejado, essas manifestações de metanarratividade devem aparecer como metonímia de parte-todo com uma metanarratividade maior que organize romance, criando um efeito fractal ao invés do exemplo solto; no caso de *Gravity's Rainbow* pode-se dizer que seu *plot* imediato é esse órgão regulador: a narrativa se dedica às peripécias de Slothrop e sua função, que consiste na busca pelo local que será o próximo alvo dos foguetes V-2. Durante o texto,

---

<sup>75</sup> Como por exemplo ironizar seu *modus operandi* a partir da caracterização absurda dos personagens, tal a aparente contradição de um funcionário da Shell se intoxicar de molho Hollandaise com haxixe e usar joias douradas que vão até o umbigo: um hippie na empresa de petróleo. Essa ironia sobreviveria até chegar em Hollywood sob a formato dos filmes, que no Brasil seriam transmitidos na peculiar “Sessão da Tarde”. Para não entrar no mérito dos incontáveis conteúdos que levam em seu roteiro esse tipo de ironia, exemplificaremos apenas através dos títulos seguintes: assim como “um hippie na empresa de petróleo” não soa coerente, esse modelo foi também implementado em títulos como “Um Tira no Jardim de Infância” (“Kindergarten Cop”) e “Três Solteirões e um Bebê” (“3 Men and a Baby”).

no entanto, o personagem percebe que há correlação entre o ponto geográfico do mundo onde o foguete é detonado e suas ereções – parodiadas no funcionamento de uma antena. Portanto, *ele* é o lugar da queda do V-2, transformando sua função no *plot* em encontrar-se a si mesmo, aqui menos no sentido existencial de autoconhecimento e mais no geográfico propriamente dito, sendo justo ao tom cômico-irônico do romance.

Concluindo, essas características da prosa de *Gravity's Rainbow* contribuem na mencionada sobreposição de imagens que são constituídas a partir de outras, seja do que se retira do seu correspondente material além-livro, seja no choque que sofrem no ambiente ficcional, seja a autorreferencialidade irônica e zombeteira do próprio texto. O resultado disso, como dito, é a amplificação (e não o cancelamento) dessas duas vertigens: os movimentos e imagens da vida social são reformados, mas não destruídos, pelo os do texto a fim de levar ao limite o absurdo da complexidade de um modo de vida baseado no excesso de narrativas, imagens, espetáculo. É como se o leitor fosse colocado no meio de uma sala vazia e bombardeado por duas fontes sonoras, que ficariam colidindo com as paredes, com o leitor, umas com as outras e enfim elas com seus próprios ecos até que, concluídas as possibilidades de choque, reinasse apenas um indistinguível e singular ruído.

Mantendo a metáfora sonora e continuando a observação acerca do procedimento de *Gravity's Rainbow*, a peça musical *I am sitting in a room* de Alvin Lucier, primeiramente gravada em 1969, ajuda a ilustrar mais precisamente o funcionamento do esquema apresentado. A peça consiste na repetição do processo de gravação de uma mesma fala específica realizada por Lucier, que é a seguinte:

Estou sentado em uma sala diferente da que você está agora. Estou gravando o som da minha voz e eu vou tocá-lo novamente nessa sala por seguidas vezes até que as frequências ressonantes da sala se *reforcem* de tal maneira que qualquer aspecto que lembre minha fala, talvez com exceção do ritmo, seja destruído. O que você ouvirá, então, serão as frequências naturais da sala articuladas pela fala. Eu considero essa atividade não tanto como uma demonstração de um fato físico, mas como uma maneira de suavizar quaisquer irregularidades que minha fala possa ter (1969)<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> “I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have”. Tradução e ênfase nossas. A versão utilizada para a análise é a de 1981 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>. A original continha 15 minutos e 23 segundos; a nossa 45 minutos e 24 segundos.

Para deixar claro o que está sendo realizado com *I am sitting in a Room*: Alvin Lucier profere apenas uma vez esse discurso citado; a gravação dessa fala, então, é tocada “à sala” – o músico quieto – e novamente gravada; esse segundo registro é reproduzido ao ambiente e uma terceira gravação é realizada, da qual se repetirá o procedimento por diversas vezes. Conforme as gravações vão se sucedendo, cada vez mais a sala possui participação no resultado final. A primeira reprodução insere a acústica específica do espaço físico, que só aumenta conforme a peça evolui até que, na nossa versão, por volta dos 10 minutos, a voz de Alvin Lucier não seja mais distinguível, e o que se apresenta ao ouvinte é a reverberação da gradativa perda de sentido diante do aumento de informação/*data*. Isto é, a quantidade de informação presente na primeira gravação nunca é perdida nas subseqüentes, pelo contrário, se soma com a ressonância da sala; dessa maneira, a primeira gravação, por exemplo, é a fala (f) de Alvin mais a reverberação (r) natural da sala, ou seja, a informação (i) total dessa primeira gravação pode ser descrita da seguinte maneira:  $(r+f) = i$ . A segunda gravação, portanto, será constituída por *i* multiplicada à reverberação novamente, pois ela irá interagir tanto com f quanto com si própria (r). A complexidade dessas repercussões aumenta na medida em que tanto r quanto  $(i + r)$  interagem uma com as outras e entre si mesmas<sup>77</sup>, tal como as duas vertigens que operam na prosa de *Gravity's Rainbow*. O sentido aos ouvintes é embutido nessa informação inicial que a voz, no processo de linguagem verbal, gera. Com o desenrolar da faixa sonora, esse sentido se torna cada vez mais elusivo, como será assinalado. A questão é deixar claro que a quantidade de informação contém já em si o significado e que, a primeira gravação já é constituída também de elementos que não possuem sentido imediato ao ouvido do observador, como o chiado dos aparelhos da sala, a perda de informação inevitável que os aparelhos e os fios propiciam entre a relação voz e acústica

---

<sup>77</sup> Sabendo o risco dessa notação, ainda é preciso continuar. Uma vez que interagem entre si e consigo mesmas, a seguinte repetição poderia ser entendida como a interação de r com  $(f + r)$ , o que significaria  $(rf + r^2)$ , cuja soma seria a da informação 2 ( $i_2$ ); na próxima teríamos  $(r^2f + r^3) = i_3$  e assim por diante. O interesse dessa nota e dessa parte da análise não é compreender um resultado final à quantidade de informação ou de reverberação da peça de Alvin Lucier, tampouco arriscar uma comparação nesses termos matemáticos à prosa de *Gravity's Rainbow*, mas sim de demonstrar a complexidade exponencial que a *data* sofre em ambos “experimentos”, assim como assinalar a maneira pela qual objetos materiais, tais a voz em Lucier, e as referências às substâncias reais de seu tempo em Pynchon, tendem a se comportar em um ambiente ficcional/artificial, além de verificar o quão diferentes são de seus correspondentes reais. É curioso notar ainda como a reverberação (r) aumenta excessivamente a cada interação, enquanto a fala (f) se mantém constante e cada vez mais submersa em sua própria reprodução. Quanto maior a quantidade de informação ( $i_1, i_2, i_3, \dots$ ), mais inacessível está o sentido, que vem da fala (f) de Lucier.

da sala. O experimento, inclusive, só pode ser executado pois as ferramentas técnicas que o fazem exequível contém em si mesmas e em seu método seus próprios acidentes; nesse caso, a ininteligibilidade que a repetição do procedimento de gravação promete pode ser imaginada dada a esperada e não ótima transmissão de informação dos meios responsáveis. No limite, a informação tendendo à infinitas repetições será legível apenas à própria máquina na qual está inserida, alienando por completo o observador do experimento.

Esse escalar aumento na quantidade de *data*, portanto, culmina no apagamento do sentido da fala de Alvin, pois a palavra, signo responsável pela compreensão do ouvinte, é a cada repetição mais obscurecida pelo som da sala e pelo aumento de ruído de cada gravação, levando em conta tanto o meio, o microfone, a fiação e a fita; ou seja, esses “acidentes” dos objetos são próprios e inevitáveis ao procedimento, pois ainda que constantes enquanto realizam sua função, também crescem e “comprometem” cada vez mais o produto final, se operados em série. Com efeito, assim como as informações na prosa de Pynchon não se cancelam, mas se somam, em *I am sitting in a room*, tal qual previu o músico, também se *reforçam*. O objetivo é então alcançado no momento em que essa informação sonora não pode mais ser minimamente compreendida como voz, ainda que a linguagem verbal se encontre mergulhada nessas frequências impassíveis de compreensão semântica. Levando em conta as considerações de Alvin Lucier, a ênfase dessa faixa sonora consiste mais em isolar a *data* pura dessas articulações verbais e “normalizar” a fala do que “uma demonstração de um fato físico”, que seria a transformação da sala em um tipo de filtro, como denomina o próprio músico<sup>78</sup>. Ambas situações ocorrem e, tirando o fato da especificidade da sala e das palavras ditas, o que certamente influencia no produto final<sup>79</sup>, o central é que, como aponta Stina Hasse (2012), “(ao) não compreender o que a voz está dizendo ela se torna algo distinto de uma ferramenta para comunicação”<sup>80</sup> (p.4), mas que “a voz é ainda a fonte da peça sonora – mesmo quando perde força e se torna apenas um impulso às diferentes frequências

---

<sup>78</sup> LUCIER, Alvin. *I am Sitting in a Room*. Disponível em: <http://aaaaarg.fail/upload/alvin-lucier-alvin-lucier-music-on-a-long-thin-wire-1.pdf>.

<sup>79</sup> Na partitura, Lucier inclusive dá a seguinte instrução: “Escolha uma sala com as qualidades musicais que você queria evocar” (idem, tradução nossa); original: “Choose a room musical qualities of which you would like to evoke”.

<sup>80</sup> “Not understanding what the voice is saying it has become something other than a tool for communication”, (tradução nossa).

ressonantes”<sup>81</sup>. O argumento de Stina Hasse caminha na direção de que a tecnologia (o gravador, a produção sonora) transforma a voz completamente em “transmissão, ressonância, reflexo, *feedback* e reverberação”<sup>82</sup>, ou seja, a voz que pretendia comunicar se converte também na atividade inversa de ouvinte e abre espaço ao que a sala tem a dizer, ou como conclui Hasse, “através da tecnologia, Lucier permite à sala a apresentar-se a nós como frequências ressonantes que se substituem. Escutamos a sala como uma entidade com um som espacial específico”<sup>83</sup>.

Dessa forma, guardadas as devidas proporções e singularidades de cada espaço, o leitor de *Gravity's Rainbow* está sentando em uma sala, diferente da que estão sentados os ouvintes de Lucier, ouvindo as reverberações das imagens e suas respectivas materialidades que o escritor insere no instável plano ficcional, reforçando e reformando a entropia que essas imagens carregam desde o plano social histórico. Ambos (leitor e ouvinte) estão em salas distintas que possuem os mesmos fenômenos porque são regidos formalmente de modo idêntico. A partir da histeria e da quantidade de *data* é cada vez mais longe da superfície que se mantém o sentido. Essa informação bruta e indecifrável que incide sobre os observadores é espelhada na relação desses indivíduos e seus arredores. Mais precisamente, os gestos interpretativos que tanto leitor quanto ouvinte precisam efetuar para a apreensão desses objetos ficcionais são os mesmos necessários à inteligibilidade dos estímulos do mundo, que são nesse caso o constante espetáculo da circulação dessas imagens que discursarão sobre outras imagens. Nesse sentido, as mediações referentes ao sujeito levadas à hipertrofia, no período do pós-guerra, culminam na excitação acentuada dessa *data* bruta, que é o que permanece de substância após a apuração dessa narrativas. Lucier pretendia com isso demonstrar o funcionamento não visível da transmissão sonora, “filtrando” o sentido através do espaço físico e atingindo uma espécie de euforia do significante, enquanto Pynchon se interessava na representação da linguagem como afeita ao jogo literário da qual ela mesma participava, e na cadeia de imprevisibilidade a qual o observador estava submetido quando o espetáculo (as imagens

---

<sup>81</sup> “the voice is still the foundation for the sound piece – even when the voice fades and becomes only an impulse for the different resonant frequencies”.

<sup>82</sup> “transmission, reflection, resonance, feedback and reverberation”.

<sup>83</sup> “By the means of technology, Lucier enables the room to present itself to us as resonant frequencies replacing one another. We listen to the room as an identity with a specific sound of space.”

de imagens) era o mediador de todas relações, o que explica – respectivamente – a força da metanarratividade e da ironia como ferramentas imediatas à sua produção literária<sup>84</sup>.

Ambos os casos, contemporâneos um ao outro<sup>85</sup>, são excelentes exemplos do funcionamento dos procedimentos “pós-modernos”, “pós-guerra”. No entanto, no momento em que DFW escreve a situação é outra e, segundo sua proposta literária, a manutenção dessa postura estética que teve nos dois exemplos citados seu apogeu, seria a aposta em uma força estéril dada a mudança de paradigma pela qual os objetos de cultura passam no século XXI. O início desse argumento se dá na cooptação do absurdo irônico dessa proposta pós-moderna/pós-guerra pelos meios de informação e comunicação, principalmente pela TV, como visto. Seu potencial crítico, agora repousa numa cadeia de autorreferencialidade que custosamente se acessa<sup>86</sup>, tal como o sentido no amontoado de informação da peça musical. A diferença é que a celebração da autorreferência, da ironia e do êxtase do significante proporcionava, no início, o autoexame e autocrítica, enquanto que, posteriormente, essas ferramentas são utilizadas a fim de promover a passividade, a inércia da audiência – onde estão o marketing e o consumismo – e, sobretudo, o conforto que advém desses dois outros sentimentos. Não mais ferramentas, portanto, mas *meio*. Em *EUP*, o autor cita tanto a autorreferência quanto a ironia como as responsáveis pelo triunfo da televisão; respectivamente, 1) a possibilidade de (auto-)indulgência e, 2) permissão/recompensa em se manter passivo; nas palavras de DFW:

Particularmente na última década, essa tensão na Audiência entre o que queremos e o que acreditamos querer tem sido o pão e a respiração da televisão. O convite ao zombar de si mesmo da TV como indulgência, transgressão, um glorioso “ceder” [...] é uma das duas engenhosas maneiras pela qual ela consolidou as 6 horas diárias nos culhões da minha geração. A outra é a ironia pós-moderna. Os comerciais de lançamento do *Alf* em Boston em um pacote combinado apresentam o gordo, cínico, gloriosamente decadente fantoche (assim como Snoopy, Garfield, Bart, Butt-Head) aconselhando a mim a “Comer um bom tanto de comida e olhar fixamente a TV”. O

<sup>84</sup> Explica também – respectivamente mais uma vez – tanto seu aspecto formal quanto seu conteúdo.

<sup>85</sup> Em um trabalho posterior, *Sferics* (1988), Alvin Lucier reproduz o fenômeno tido como *whistler*, que aparece no início de *Gravity's Rainbow*. Citando o músico: “(*whistle*) é um estalo que foi pego pelas linhas de fluxo magnético ao redor da Terra e que viaja milhares de milhas produzindo um longo e descendente assobio enquanto realiza esse movimento. *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon não começa com uma cena em um ‘observatório de *whistler*’ na África?” (LUCIER 2012, p. 150), tradução nossa. Original: “A whistler is a bonk that has been caught by the magnetic flux lines surrounding the earth and actually travels thousands of miles, producing a long descending whistling sound as it does so. Doesn't Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow* open with a scene at a whistler listening station in Africa?”.

<sup>86</sup> Talvez um exemplo que tenha tido sobrevida, ainda que essencialmente pós-moderno – seja Twin Peaks, de David Lynch; para isso, cf. “Small-Town Noir, disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/2017/11/09/twin-peaks-small-town-noir/>; texto do texto do próprio Wallace sobre David Lynch, “David Lynch Keeps His Head” (1997); e Iain Williams (2015) (New) Sincerity in David Foster Wallace's “Octet”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 56:3, 299-314.

tom dele é uma permissão-escapadela irônica a fazer o que faço melhor quando me sinto confuso e culpado: assumir, interiormente, um tipo de posição fetal, uma pose de recepção passiva de conforto, escape, afirmação. O ciclo se auto alimenta (2003).<sup>87</sup>

É por essa razão que a prosa de DFW será constituída não a partir desses sentimentos, mas através deles, pois o plano de fundo de sua ficção será avesso e invariavelmente incômodo ao seu “projeto literário”<sup>88</sup>. Dessa maneira, justamente pela desconfortável posição que se encontrará sua prosa, seu tom será o da superação dessa condição nas narrativas culturais ainda que (e por esse motivo) seu texto ficcional esteja impregnado dessa interação “virtual” que vem se alastrando desde o pós-guerra. Ou seja, a definição de espetáculo de 1967 se apresenta ao século XXI com grau de complexidade maior pois passa por todos esses processos: é percebida (Debord), levada ao limite (Pynchon, Lucier) e normalizada quando a indústria da cultura captura esses artefatos que antes hipertrofiavam as imagens do espetáculo e aplicam uma força negativa a seu movimento de emancipação, regulando seu potencial de alforria dessa lógica e sendo reutilizado a favor da manutenção da mesma. Isto é, no cenário contemporâneo ocorre a inversão dos experimentos com linguagem e informação de Pynchon e Lucier, pois no momento em que os veículos de informação as utilizam da mesma maneira, porém com finalidade inversa, que é obliterar a autocrítica e manter o observador na passividade, o vetor crítico que realizava o diagnóstico de época referente ao pós-guerra tem sua força aplicada no sentido contrário de sua proposta inicial, cancelando a problemática qualidade virtual das relações e justificando-as como inerentes ao processo histórico, o que esconde seu funcionamento ideológico. A auto piedade e consequente permissividade em se manter espectador e consumidor (do discurso de marketing e de informação banal) que os efeitos irônicos e indulgentes aplicam aos produtos de cultura, impossibilitam o autoexame de consciência que o discurso metanarrativo necessitaria a fim de compreender sua própria ontologia, pois o simples fato de falar de si e se ironizar não realizam (mais). Um dos desafios da prosa de DFW é ter de atravessar mais uma camada de metanarratividade e lidar com o que se encontra nesse lugar um tanto mais instável de uma instabilidade já

---

<sup>87</sup> “Particularly in the last decade, this tension in the Audience between what we do want and what we think we ought to want has been television’s breath and bread. TV’s self-mocking invitation to itself as indulgence, transgression, a glorious “giving in” [...] is one of two ingenious ways it’s consolidated its six-hour hold on my generation’s cojones. The other is postmodern irony. The commercials for Alf’s Boston debut in a syndicated package feature the fat, cynical, gloriously decadent puppet (so much like Snoopy, like Garfield, like Bart, like Butt-Head) advising me to “Eat a whole lot of food and stare at the TV.” His pitch is an ironic permission-slip to do what I do best whenever I feel confused and guilty: assume, inside, a sort of fetal position, a pose of passive reception to comfort, escape, reassurance. The cycle is self-nourishing”. Tradução nossa.

<sup>88</sup> Que é um jeito de chamar a tentativa de coerência entre suas obras.

dada, que é o ambiente ficcional. A fim de combater a autorreferência infértil, o texto de DFW terá de ser muitas vezes autorreferente, correndo o risco da contradição; em forma de charada: para falar que falar de si mesmo é problemático, o texto – por vezes – terá de falar que falar de si mesmo é problemático falando problematicamente de si mesmo falando que é problemático falar de si mesmo<sup>89</sup>. Esse tipo primário de metanarratividade e ironia, como visto, está enraizada nas relações contemporâneas e, portanto, a definição de imagem e espetáculo de Debord está inevitavelmente presente em sua forma evoluída nessa sociedade, o que reverbera nos textos de DFW. Isto é, devido ao fato de até a crítica das imagens/narrativas estar incorporada às imagens/narrativas é que se pode pensar na quase absoluta interferência da virtualidade, no sentido de que a linguagem e os signos são orientados ao “irrealismo da sociedade real” (Debord, 1970), nos formatos da “informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de entretenimento”<sup>90</sup> (1970) até (e ainda mais) hoje.

Retornando ao conto inicial de *BI*, a onisciência do narrador de RC está a serviço da demonstração de todo esse cenário descrito até esse momento. Isso significa que expor ao leitor a intenção dos personagens em serem aceitos nesta microesfera social ficcional a qualquer custo, por mais que tenham que realizar atos contrariantes ao seu íntimo desejo, está alinhado à noção de *self-design* que o século XX inaugura na mudança do design secular em detrimento do religioso, assinalada por Boris Groys. O descompasso entre a vontade subjetiva dos personagens e seu comportamento irracional nesse sentido, como dito, pode ser entendido pela citação de McKenzie Wark<sup>91</sup>, ainda que no conto apareça de maneira superficial. Esse comportamento está nivelado, nesta linha de pensamento, com a noção de Guy Debord de espetáculo. Essa é a primeira função<sup>92</sup> que o narrador em *BI* exerce na obra: a de apresentar ao leitor as repercussões do espetáculo na vida íntima do sujeito ficcional, nas suas relações interpessoais e na ficção literária. A segunda seria extrapolar a primeira, aquela que foca na imagem do narrador/escritor tentando decifrar e comunicar algum sentido por meio dessas imagens todas.

Em RC haveria um esboço disso nas últimas frases do texto. O narrador se permite

---

<sup>89</sup> Como será visto em *Octeto*, por exemplo.

<sup>90</sup> “It is the heart of the unrealism of the real society. In all its specific forms, as information or propaganda, advertisement or direct consumption of entertainments”.

<sup>91</sup> Ver nota 63.

<sup>92</sup> Uma “função 0” seria a de narrar uma história e se portar como objeto-livro, como Literatura e também como entretenimento.

uma consideração de cunho próprio e interfere diretamente com a dinâmica anterior que moldava a recepção do leitor; quer dizer, ainda que a categoria de narrador onisciente já seja em si mesma uma mediação ativa entre narrativa e leitor, e que já se saiba quão problemática pode ser essa posição, em RC, e pode-se dizer que na ficção de DFW como um todo, há um esforço extra no sentido de alcançar, questionar e chamar a atenção ao interlocutor. O último período é o seguinte: “Nunca se sabe, afinal, não é mesmo não é mesmo não é mesmo”<sup>93</sup> (WALLACE 2005, p.9). Essa *question tag* atomizada no sintagma “não é mesmo” é uma onisciência tão presente do narrador que extrapola não apenas o enredo, como é possível encontrar em outros casos, mas o próprio texto. A primeira possibilidade do sintagma diz respeito à chamada de atenção ao leitor<sup>94</sup> em um tom de “morde & assopra”: a repetição da *question tag* daria a entender um julgamento-moral-irônico do narrador aos leitores que entendem o procedimento dos personagens em manter as boas aparências, ou seja, àqueles que se identificaram com a situação de maneira direta, colocando sua psique naqueles moldes A, B e C da narrativa. Ainda que percebam que essa motivação seja problemática e renda impotentes os personagens, reconhecem no método apresentado uma prática inescapável da vida contemporânea e sentem compaixão pelos personagens, o que significa por si mesmos. O que o narrador tem a dizer a esse primeiro tipo de interlocutor é que, percebendo quão corriqueiro é esse tipo de interação social, é necessário chamar a atenção para que esse interlocutor se perceba também como irracional no jogo social e que, diminuindo sua distância crítica até o lugar desse leitor e não mais onisciente *apenas* no texto, crie essa segunda identificação leitor-narrador a fim de exortá-lo à mudança de postura interna; essa proposta diz respeito à repercussão do espetáculo na subjetividade do indivíduo.

A segunda possibilidade que o sintagma traz é uma consequência da primeira. Ou então, é destinada ao leitor que já superou a primeira interação e se sente incomodado em manter as aparências apenas, pode-se dizer. Essa segunda detém uma característica bem conhecida de DFW, a ênfase na sinceridade partindo desde as aspirações mais básicas e pessoais até a postura crítica e estética nos objetos de cultura. Do jeito mais direto em RC, seria como entender que se A não tivesse feito uma piada (“witticism”), B não teria rido forçosamente; ou ainda, se C não tivesse os apresentado apenas a fim de manter boas aparências, nada haveria nessa cena de relações sinuosas e socialmente embaraçosa. Em

---

<sup>93</sup> “One never knew, after all, now did one now did one now did one”.

<sup>94</sup> Aqui o narrador toma a figura paternal daquele que dá conselhos de forma ríspida, mas para o bem dos infantes.

outras palavras, na superfície da elevação da sinceridade como postura ética, aparece a formulação do “seja você mesmo”<sup>95</sup>, que pode ser identificada e problematizada através da ficção do autor, como será visto. Salvo engano, a relação de identidade dos personagens e suas ações nos contos é construída de maneira a demonstrar quão problemática ela pode ser. Em alguns textos, como RC, a necessidade de contrariar a inclinação subjetiva é o estopim do princípio de discrepância (vontade subjetiva – ação) que organiza o texto. Em outros, como em *The Devil is a Busy Man* (I) e *Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders* (XXIV), a identidade/aspiração-individual dos personagens é aparentemente coerente com as ações desempenhadas ou descritas, no entanto, também há um desacordo e um tom de infortúnio nesses textos. O caso, para os exemplos, é que o princípio desarmônico é causado pelo microuniverso desses cenários ficcionais e não pela constituição dos personagens.

A terceira possibilidade da *question tag* “now did one” se apresenta de maneira menos óbvia pois se lança à discussão do texto sobre ele mesmo, enquanto objeto capaz de ilustrar formalmente o conteúdo que pretende formular. O cenário apresentado, como discutido, propicia a compreensão do um mal-estar dessa interação social na vida pós-industrial, que é reproduzido através da repetição de “now did one”. O narrador que até esse momento se comportava dentro da esfera de expectativa do leitor, gera um corolário da estranheza do texto ao se permitir a voz que aparentemente não teria e ao realizar isso de maneira arrastada e não orgânica gramaticalmente. Com isso, a leitura se torna mais instável do que a tendência anterior ao sintagma, forçando a interlocução a considerar o narrador também como agente de uma zona de indeterminação artificial, tal qual os personagens-moldes. Porém, a indeterminação do narrador não é do mesmo tipo “molde”, como A, B e C. A contingência da voz narrativa não diz respeito apenas ao conteúdo do texto, pois está localizada em um momento ainda anterior, na fonte que concebe e origina o assunto a ser discutido. Desse ponto de vista, o narrador é uma instância que faz parte da narrativa, mas que, sobretudo, é o mediador eleito entre forma e conteúdo. Assim, ainda que participe da história narrada, sua constituição se dá no lugar abstrato das possibilidades sobre certos objetos; o narrador-formal, ao tecer um juízo de valor sobre as relações na vida pós-industrial, revela-se ao leitor também como narrador-personagem

---

<sup>95</sup> É sabido do contato próximo entre DFW e a literatura de autoajuda, famosa por esse tipo de formulação. Alguns exemplos de livros que o escritor leu, releu e marcou, se encontram no texto *Inside David Foster Wallace's private self-help Library*, no qual há, por exemplo, o caso de uma condição na qual uma criança superdotada precisa performar a todo momento, até a si mesmo e que por isso ela é isolada dela mesma e não pode compreender sua constituição psicológica em sua completude.

que habita a mesma lógica dos outros; Em outras palavras, o princípio de desconforto literário que a repetição do sintagma traz à tona é sustentado pela revelação de que o narrador se encontra também na vida pós-industrial e que, assim como a história que narra, sua condição de existência é regida pelos mesmos princípios de incerteza que regulam aquele espaço ficcional. A repetição de “now did one” pouco tem a ver com o exercício encontrado em *I am Sitting in a Room*, no entanto. Quer dizer, ainda que se preste à reprodução de um mesmo conjunto lexical e que, pensando em RC como um quarto, se obtenha certa reverberação, o enfoque é o contrário. Se por um lado, o primeiro apostará no apagamento do sentido da linguagem verbal a fim de comemorar o “significante puro”, por outro, o segundo iluminará a ausência de significado de seu sintagma repetido em um espaço finito, que é o texto ficcional, com a finalidade de chamar a atenção da situação prévia de bastidores, na medida em que revela seu funcionamento específico e problemático. A ausência de sentido não é algo a ser buscado, em RC, mas uma categoria dada que pode ser entrevista no despontar dessa repetição ao fim do conto, como se fosse um acidente na narrativa – tipo “enroscar o disco” – ou que funcionasse como um mantra quebrado perverso, que ao perder significado lexical após algumas repetições, não se transformasse em prece ou cântico, mas em ruído a serviço da entropia que é seu ambiente. A diferença fundamental entre as duas repetições sonoras é que a de Alvin Lucier emula uma interação no infinito que potencialmente se converteria em contemplação do funcionamento atômico da informação, enquanto que em RC esse mesmo funcionamento impede qualquer regozijo aos participantes, pois através da intrusão do narrador, o texto admite sua própria finitude e categoria ficcional instável. As apenas 3 repetições e a ausência do usual sinal de interrogação de uma *question tag* forçam o significado direto e o ritmo fonético do sintagma a serem corrompidos; não se sabe nem como ler após a primeira aparição de “now did one” pela ausência da pontuação esperada. Assim, por causa justamente dessa não pontuação é que se supõe uma continuidade após o término do texto. Porém isso não existe; o texto acaba e é finito. Portanto, a onisciência narrativa é elevada a um próximo nível, pois é um narrador que além de conhecer a vontade de cada personagem também pensa sobre seu próprio narrar; ele cria os personagens, é consciente que o constructo é irreal, e percebe então que, por falar e conhecer desses personagens virtuais, é também ele dependente de um jogo de forças incontestável ficcional e assim acena a isso no momento em que se reconhece – é nesse momento que a lógica desmorona e a linguagem apresentada também mostra mal funcionamento.

A lembrança de que o leitor está lidando com um quadro ficcional arquitetado é uma característica constante, aparecendo em outros textos de *BI*. O seguinte texto a RC, “Death is Not the End”, é um outro exemplo, que será exposto rapidamente. Dedicada a contar uma cena íntima e desimportante de um poeta laureado pelo prêmio Nobel, o narrador retrata o personagem deitado numa cadeira de beira de piscina lendo o jornal. É essa a narrativa e disso nada se revoluciona: não há outros personagens, nem a mudança de cenário; só a descrição bem característica de DFW<sup>96</sup> sobre a sunga que usava o poeta, o suco que bebia, o suor, sua luta contra a calvície, a menção a alguns prêmios literários, à revista *Times*, *Newsweek*, etc. Do ponto de vista do conteúdo não acontece efetivamente nada no texto, nenhuma peripécia ou oscilação de tom narrativo. O conto possui a aparência de um exercício de escrita, como em uma matéria escolar dedicada à descrição literária de uma cena. Isso tudo poderia ser entendido como mesmo o que aparenta ser: um estudo de descrição focado apenas na linguagem, ou um jogo de palavras *à la* Pynchon, mas muito mais comportado que seu predecessor. Não fosse a última nota de rodapé, o texto se comportaria tal um virtuosismo exibicionista enfadonho, pois nem é tão brilhantemente construído e nem possui tanto fôlego quanto outros textos de DFW, no mesmo volume inclusive.

O decisivo é, na verdade, que esse exibicionismo é parte de sua proposta, que se revela na leitura da terceira e última nota de rodapé: “Isso não é inteiramente verdade”<sup>97</sup> (WALLACE 2005, p.13). A descrição anterior a nota é o narrador chamando atenção à qualidade estática da cena: nenhum pássaro, nenhum avião ou cortador de grama passando à distância, nenhum vento, nada além da “respiração da piscina” e uma ocasional limpada de garganta do poeta compõe o limitado movimento do texto. O trecho imediatamente anterior à nota de rodapé é o seguinte: “o viver silencioso envolvendo o imóvel verde da flora vivo e inescapável, igual a nada neste mundo nem em aparência nem eu sugestão”<sup>98</sup> (2005, p.13). A nota traz ao leitor, novamente, a intromissão do narrador, que parece pretender comunicar algo além-texto, tal qual em RC. A mensagem, no limite, talvez seja a mesma na medida em que desestabiliza o inofensivo e estático cenário ficcional. Dessa maneira, a nota não coloca em dúvida apenas o trecho a si

---

<sup>96</sup> Há, por exemplo, uma nota de rodapé que liga “a piscina no formato de rim da casa” ao fato de ter sido o primeiro poeta nascido nos E.U.A. a receber o prêmio. Há também a descrição da curvatura que o pênis faz sobre si mesmo por causa da sunga apertada.

<sup>97</sup> “That is not wholly true”.

<sup>98</sup> “The silent living enclosing flora’s motionless green vivid and inescapable and not like anything else in the world in either appearance or suggestion”.

atrelado, mas a narrativa como um todo, o que transforma aquele exibicionismo inócuo na estratégia do narrador em reforçar o fato de isso ser uma peça de ficção por mais verossímil que a cena se comporte. O trecho anterior à nota menciona justamente a esfera ficcional de sua narrativa correspondente quando fala em “neste mundo”; essa passagem deve ser compreendida literalmente: naquele mundo ficcional do texto esse “viver silencioso vivo e inescapável” não existe em “aparência ou sugestão”. Ainda que se queira pensar a negação da nota apenas ao trecho imediatamente anterior, a situação não seria diferente do ponto de vista formal. Isto é, a existência de um “viver silencioso” no plano ficcional estaria necessariamente conectado ao exercício literário que é o texto, transformando o personagem<sup>99</sup> no máximo em um tipo de instância que aguarda a próxima cena, como se estivesse na sala de espera dos personagens ficcionais, no limbo da existência como personagem e conteúdo. Com efeito, a morte a qual se refere o título não faz relação com uma existência posterior à vida, mas indica que o fim do personagem não se dá em sua morte, pois nunca nele houve vida. A direção a que aponta o texto é seu gesto formal que, configurado na última nota de rodapé, insiste em afirmar que o término (a morte, então) da ficção e de seus personagens – e o seu próprio – é a conclusão da leitura e o ponto final. Isso é revelado pela própria voz do narrador que, assim como em RC, faz uma consideração de cunho próprio e quebra o ritmo de descrição que havia sido a tônica de “Death is Not the End” até então. Com isso, cria-se uma ilusão: um outro ponto final, que não o do conto em si, é adicionado após a fala direta do narrador ao leitor.

Em verdade, as últimas palavras a serem lidas são a reflexão sobre seu texto e seu papel na interlocução, isto é, se impõe como aproximação mais direta com o leitor, acenando energeticamente em busca de contato. Logo, haveria a sugestão de que após a morte do conteúdo narrado, estaria a nota de rodapé refletindo sobre o óbito do texto e seria esse o fim em detrimento da morte que o título sugere. Contudo, a nota é também conteúdo narrado e o leitor, no gesto de virar a página, é que dá cabo à cena. Esse movimento é problemático no sentido de que o narrador de *BI*, por muitas vezes, requer um tipo de sinceridade à interlocução que não pode ser verificada. Esse tipo de aproximação deve ser entendido não como ingenuidade de DFW, pelo contrário, possivelmente se sabia do risco que corria, porém depositava nessa postura a única saída possível e coerente ao seu projeto de priorizar e sinceridade como mediação universal

---

<sup>99</sup> Que seria possível apenas no conto, uma vez que não existe um poeta nascido nos E.U.A. que tenha recebido o prêmio Nobel (o texto é anterior ao prêmio concedido a Bob Dylan, se considerarmos o autor como majoritariamente poeta).

entre indivíduos, como postura estética na criação de objetos de arte e cultura.

Esse mesmo gesto narrativo é encontrado durante outros textos de *BI*: em *Forever Overhead*<sup>100</sup> não se sabe se o garoto com recém completos 13 salta ou não de um trampolim, pois qualquer tentativa de resposta seria uma especulação desajuizada, uma vez que durante o transcorrer da narrativa e ao final material das páginas ele ainda está lá em cima em estado de indecisão e assim deve permanecer, “Para sempre em cima”, como sugere o título; é possível também citar *Adult World (II)*, escrito completamente em modo de rascunho e fazendo referência ao seu homônimo anterior *Adult World (I)*. Outro que se “auto-reafirma” como ficção é *Octeto*<sup>101</sup>, ponto alto de *BI* com relação a esse assunto, à metanarratividade e ao fazer literário contemporâneo. Uma possível explicação à constante lembrança de que se trata de uma obra ficcional, por parte dos textos de *BI*, é que essa relação não se dá mais de maneira congênita entre leitor e livro. Pelo contrário, seguindo o raciocínio de que as mediações em todos os níveis de comunicação, a partir do término da Segunda Guerra e início da Guerra Fria, foram pautadas pelo uso de imagens, narrativas e ficção, os artefatos culturais da metade do século XX em diante que são compreendidos através dessa mesma relação servem de aporte a esse modo de representação. O conceito do “espetáculo” e seus enunciados é que fazem possível com que a recepção desses diversos tipos de *textos* – não se referindo apenas aos literários – sejam automaticamente identificáveis com a própria vida concreta; quer dizer, ao indivíduo contemporâneo, a esmagadora parcela do que lhe é oferecido via *maistream* é constituída por artefatos culturais carregados ideologicamente de discursos que moldam a realidade ao redor desses mesmos indivíduos. Portanto, o efeito imediato à recepção é mais facilmente identificado como um corolário do estado natural das coisas do que um processo mimético autônomo e mediado. O risco dessa postura é a ausência de reflexão sobre as complexidades e fendas que a escolha formal de uma representação ficcional possui. Um dos trunfos das narrativas ficcionais de DFW é o de retratar esse cenário na medida em que reconhece esse aspecto como um dos principais constituintes do ambiente contemporâneo, tanto nas representações disponíveis quanto nas relações das pessoas com esse ambiente. Possivelmente, ao reforçar sua natureza de ficção, o texto demonstra ao leitor que não apenas é construído, mas que seu conteúdo, que o leitor norte-americano

---

<sup>100</sup> Uma análise mais próxima do texto será retomada no decorrer do trabalho.

<sup>101</sup> *Octeto* é o mais célebre conto que realiza essa reflexão. E o é com razão: ali se encontram as grandes questões sobre ficção e cultura contemporânea que passam pelos trabalhos de DFW. O conto será retomado em seguida.

consumidor de entretenimento entende por sua realidade, também<sup>102</sup>. Nesse ponto, há uma distinção fina entre as produções de DFW; se em grande parte de seus ensaios, sua tarefa ética é o de filtrar sentido meio a esse ambiente ideológico e saturado de informação, em sua ficção – ao tentar fazer o mesmo – a mediação entre voz narrativa e interlocução adiciona complexidade maior à essa empreitada. Por vezes, deve-se dizer, sua prosa literária parece se interessar mais pelo funcionamento dessas representações de realidade do que pelo ambiente externo e concreto a ela; o vislumbre com a charada pela charada parece ganhar força em alguns textos.

*Yet another example of the porousness of certain borders (XXIV)*<sup>103</sup> e o *countryside*

Os cenários interioranos detêm lugar de destaque no universo de *BI*, tema recorrente também na produção não ficcional de DFW<sup>104</sup>. Com relação aos contos da coletânea é possível afirmar que se por um lado nem todos textos possam ser considerados como provenientes desse mesmo *background*, por outro, os que podem são fortemente marcados por esse sotaque que se manifesta literalmente na prosódia dos personagens, na descrição espacial da cena e no tempo psicológico no qual estão imersos. No entanto, em uma “periferia” norte-americana do final do século XX, em tempo de onipresença empresarial e de estilo de vida padronizado, no que concerne à vida prática das cidades, é difícil definir e diferenciar o que ocorre no centro e o que não. Ainda que globalizado e englobado, esse *countryside* conserva certa particularidade com relação ao tempo psicológico; precisamente, está em ritmo atrasado, em *delay* eterno com relação à totalidade das visões de mundo do centro; por mais que em constante manobra de aproximação a esse tempo imposto, ou nunca chegará ao mesmo ponto ou o alcançará apenas para descompassar novamente, seja pelo avanço sutil do centro durante esse *delay*, seja pelo atropelamento da “periferia” em frenagem tardia. Assim, o tempo encontrado nessa entidade regida por uma universalidade outra ou está submetido ao paradoxo de Zenão ou se manifesta tal dois metrônimos em tempos distintos que inevitavelmente se

---

<sup>102</sup> Que é, para DFW, o mundo da ironia e autorreferência pós-moderna modificado pela TV e outros meios de comunicação.

<sup>103</sup> Abreviado por *YAE* no decorrer do texto. O original na íntegra se encontra no anexo 2.

<sup>104</sup> Cf. *Getting Away From Already Pretty Much Being Away From It All*; *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*; *Consider the Lobster*. Entre outros.

encontrarão para depois seguirem seus respectivos ritmos. É sabido que pela força bruta ou ação sorrateira, a tendência é cada vez maior de haver a uniformização absoluta das sociedades conectadas por esse “centro pós-industrial”, cuja figura não se encontra em posição geográfica específica, mas se concentra na unilateralidade de discursos e opera através da absorção e neutralização de todos os vetores estéticos a que tem alcance. Por meio do investimento simbólico na relação entre indivíduos para fins de consumo, observa-se que quanto maior a quantidade de informação, menor a complexidade na mediação entre a esfera privada e pública, cujo efeito é o aplainamento e deformação da correspondência entre sujeito e sociedade, ou ainda, sua falta – perda – de sentido (BAUDRILLARD 1983). Essa produção do engodo da comunicação passa pela ação dos veículos midiáticos de massa, geradores e distribuidores de informação excedente, e pela lógica do consumo.

O adjetivo *hideous* (hediondo) será construído justamente nessa qualidade de não sentido, ou ainda, no descolamento da identidade sem correspondente real do indivíduo norte-americano contemporâneo, pois essa mediação perde significado uma vez que o corpo social *América*, imaginado pelos veículos midiáticos, se caracteriza pela abstração criada a partir de modelos virtuais de sociedade, cujos participantes, apesar – e por esse motivo – de serem moldados à imagem da vida privada dos sujeitos, existem apenas em narrativas televisivas e simulações de realidade artificiais. Dessa forma, a interioridade e exterioridade que aparecerão em *YAE* serão correspondentes a um terceiro momento, não absoluto como os outros dois, isto é, nem o passado espaço-temporal do interior isolado, nem o atual estado das coisas do centro, mas o volúvel lugar de tensão entre ambos. No limite, essa terceira via é preenchida pela recepção desse específico personagem em relação ao externo; em outros termos, o personagem ainda se encontra mais próximo psiquicamente do momento anterior e é assombrado pelo presente que talvez nunca seja seu, apesar de sofrer sua influência, como exposto na noção de *delay* eterno<sup>105</sup>. Em *YAE*, último conto do volume, esse terceiro momento é sintomático no comportamento do narrador. Ele, um garoto cujo cabelo está sendo cortado em formato “tigelinha” pela sua mãe, descreve seu mal-estar ao ter as feições, isto é, suas reações perante a situação a ele desagradável, copiadas por seu irmão gêmeo. Ele inicia a descrição da cena com os

---

<sup>105</sup> Nesse sentido, é capaz que o que assombre os sujeitos dessas narrativas não seja apenas o presente, mas também o futuro do pretérito.

primeiros elementos, que são partes de um “todo-desconfortante”, do incômodo a ser narrado:

Entre uma janela de cozinha fria, que ficou opaca com o calor úmido do fogão e o nosso hálito, uma gaveta aberta e o ferrótipo dourado de meninos idênticos ladeando um pai cego de colete pendurado num nicho quadrado acima do suporte do rádio, minha Mãe, parada, cortava meu cabelo comprido no calor irregular (2005, p.369)<sup>106</sup>.

Em tom pesaroso os opostos “frio” e “calor” são enunciados como parte constituinte do cenário. Mais do que qualidade sensível, o “uneven heat” adquire materialidade, como se fosse sempre essa a temperatura daquele cômodo. Os adjetivos isolados *cold* e *kitchen* que antecedem o substantivo *window* estreitam o significado do objeto, transformando-a em um tipo específico de janela que só pode existir em uma cozinha fria<sup>107</sup>. Esse elemento uno de formação trifásica “cold kitchen window” introduz o espaço material da narrativa<sup>108</sup>, seguido pelos elementos de circunstância “que ficou opaca com o calor úmido do fogão e o nosso hálito”<sup>109</sup> (p.369); ou seja, a janela é colocada como sujeito da passiva enquanto o calor do fogão e a respiração dos personagens ali reunidos, os agentes, como se a simples ação de respirar ou a atividade humana (cozinhar) fossem inconvenientes e importunassem – deixando turvo – o objeto “cold kitchen window”.

O começo do terceiro e último parágrafo do conto retoma, e assim confirma, o incômodo que a diferença de temperatura causa ao narrador: “E agora ficou pior, então, naquela cozinha de cobre, ladrilho, pinho, vapor de turfa, estática e chuva na janela em ondas ondulantes, o ar frio à minha frente e fervente atrás”<sup>110</sup> (p.320). Nesse sentido, a substância frio-calor atua sobre a narrativa de três maneiras: 1) ao passo que o frio que vem do meio exterior consegue passar pela janela turva e juntar-se ao calor do fogão e da respiração dos integrantes da família somados, tanto o vapor da madeira do pinheiro e de turfa quanto a estática do rádio (“wireless”) estão aprisionados na cozinha. Em “ondas senoidais” (“undulant waves”) são observadas pelo narrador formando padrões de onda de granizo (“sleet”) na janela (“on the window”), como se esse barulho aleatório e estático

<sup>106</sup> “Between a cold kitchen window gone opaque with the stove’s wet heat and the breath of us, an open drawer, and the gilt ferrotype of identical boys flanking a blind vested father which hung in a square recession above the wireless’s stand, my Mum stood and cut off my long hair in the uneven heat” (WALLACE 1999, p.319).

<sup>107</sup> “Janela-de-cozinha-fria”, um substantivo composto por 3 elementos no inglês.

<sup>108</sup> O lugar é a cozinha; o frio que vem de fora é também parte do cômodo, é objeto substancial, substantivo e não adjetivo (é parte da janela que só se utiliza em cozinhas frias). E a janela “opaca contra sua vontade”, introduz a atividade sendo realizada dentro do cômodo: o embate entre calor e frio.

<sup>109</sup> “Gone opaque with the stove’s wet heat and the breath of us”.

<sup>110</sup> “And how it became worse, then, in that kitchen of copper and tile and pine and burnt peat’s steam and static and sleet on the window in undulant waves, the air cold before me and scorching behind”.

do rádio moldasse o choque térmico entre o frio e o vapor, impedindo as ondas de atravessarem, cravando seu formato senoidal no vidro. 2) O fato de apenas a temperatura conseguir escapar à janela turva, mas as ondas de vapor e de rádio não, corrobora com a noção de que a única substância material do conto é a junção de dois espaços, o exterior (frio) e o interior (quente), transformando o “uneven heat” no espaço da narrativa, pois estão alheios às vontades dos personagens – não há como agir sobre eles; o frio entra; há de se comer e há de se respirar. 3) O termo “undulant waves” faz relação com “undulant fever”, um tipo de febre intermitente que ora é presente, ora ausente. Essa condição aparece em doenças como a Brucelose, que infecta a pessoa ao ingerir carnes mal cozidas como a bovina, suína e ovina ou ao entrar em contato com os excrementos ou secreções desses animais. O cabelo do narrador-personagem está sendo cortado com “blunt shears” (tesouras cegas) que são usadas para cortar pêlo de ovelha (“shears meant for lambs”). A questão não é se essa sugestão deixa em aberto a salubridade das atividades domésticas nesse micro universo específico, mas a força que a imagem do *ambiente febril* ganha. Parte dessa condição patológica pode ser atribuída ao mau uso e inadequação dos objetos às atividades propostas. A janela feita para cozinhas frias sofre abuso do calor interno, a tesoura para ovelhas corta cabelos humanos, a gaveta está aberta mais do que seu limite físico permite (“a gaveta de utensílios puxada além de seu suporte”<sup>111</sup> (p.370). Em grande medida, a criação desse ambiente febril é possível por causa do desvio ético ao qual os objetos são submetidos, subvertendo suas funções e desestabilizando a ordem no cenário narrativo.

Assim como o granizo cravado no vidro da janela, havia também o “ferrótipo dourado de meninos idênticos ladeando um pai cego de colete pendurado num nicho quadrado acima do suporte do rádio” (p. 369)<sup>112</sup>. O granizo gravado pelas ondas do rádio e a fotografia impressa no metal dourado apresentam os dois elementos, estática e imagem, responsáveis por marcar as “mídias” vidro e metal, respectivamente. Assim, se a imagem dos irmãos está presa na fotografia-metal, o vidro da janela se converte no elemento visual da estática, na fotografia que contém as informações que as ondas de rádio carregam. Esse deslocamento do meio auditivo para o visual, outro desvio ético na ordem dos objetos, gera a aporia da comunicação ao impossibilitar a conclusão do trajeto

---

<sup>111</sup> “The drawer of utensils withdrawn past its fulcrum”.

<sup>112</sup> “Gilt ferrotype of identical boys flanking a blind vested father which hung in a square recession above the wireless’s stand”.

da informação até o sujeito, ou ainda, ao trair a sensibilidade específica de cada meio e permitir que a informação apareça de forma indecifrável. A qualidade claustrofóbica do cômodo se intensifica na medida em que há mais elementos ocupando a cena sem a possibilidade de evasão, tais quais essas informações e mídias das quais não se extrai sentido, condensando ainda mais a cozinha em um ponto singular e instável.

No entanto, talvez essa seja a grande exibição da informação em sua função contemporânea: a antiética como forma. Em *Simulacra and Simulation*, Jean Baudrillard apresenta a hipótese de três possíveis situações nas quais a informação pode estar contida; a primeira é a relação direta entre ela e o significado, isto é, a informação como produtora de sentido ao mesmo tempo que incapaz de compensar a perda de significado em todos domínios, pois ele se perde mais rápido do que pode ser injetado (BAUDRILLARD 1994) – o autor exemplifica essa teoria como sendo a das células de comunicação individuais, como rádios piratas (*antimedia*), por exemplo, que confiam na capacidade da informação em criar sentido. A segunda coloca a informação como puro código, o exemplo é o código genético, sem conexão nenhuma com o sentido, que seria exterior a esse meio técnico que é a informação. A terceira é a negação das outras duas pois, em contraponto à segunda, confere um fim específico para a informação, mas cuja finalidade é a destruição de significado e significação (BAUDRILLARD 1994), que difere da primeira. Tendo em vista o conto de DFW, é palpável a coexistência desses três momentos da informação na narrativa. Respectivamente, o pai (“Da”) à espera de extrair significado do rádio que insiste em mal funcionar, a senoidal em código puro formada no granizo da janela, e o estado febril carente de sentido do ambiente causado pela abundância de informações díspares (calor e frio), fora de lugar (ondas de rádio numa fotografia impressa no vidro, tesoura de ovelha cortando cabelo, gaveta aberta além do limite) e que refletem a reação do sujeito perante a ausência de sentido (o irmão gêmeo do narrador imitando qualquer feição que sua face tomasse perante esse cenário incômodo). O momento que parece triunfar, assim como no argumento de Baudrillard, é o último, pois: 1) do rádio não sai informação legível ao pai ao passo que a representação visual dessa *data*, além de indecifrável é impossível ao seu interlocutor – “Da” é deficiente visual; 2) a senoidal só pôde ser formada no vidro da janela por essas ondas de diferença de temperatura e pelos objetos em constante equívoco, isto é, do ponto de vista do narrador, não haverá significado advindo do rádio (na dimensão auditiva) e o código em estado puro é também uma informação que leva à destruição de significação (indecifrável).

Em um primeiro momento, seu desamparo deriva da ausência de sentido que a cena impõe, como explicitado. Em um segundo momento, o tom do conto é marcado pela maneira como o narrador lida com a maior consternação que sofre durante o texto: seu irmão gêmeo lhe copiando – em um infantil “jogo de copiar” – o resultado das reações perante a cena e a mímica a contragosto em suas feições. A presença do irmão é antecipada na presença do “gilt ferrotype of identical boys” (p.320) no primeiro parágrafo e confirmada posteriormente no trecho: “E em frente, diante de mim e centralizado no brilho do oleado da mesa, como uma língua entre os dentes das portas abertas da despensa, o rosto de meu irmão”<sup>113</sup> (p.320). A metáfora da língua entre dentes faz referência ao gesto zombeteiro de “mostrar a língua” para outras pessoas além da presença de dentes na porta de despensa, que também constrói a imagem da natureza excepcional do caso a partir da perspectiva do narrador. Apenas a cabeça de seu irmão era visível pois emergia da escuridão da despensa – “(Mãe) não podia ver a cara de meu irmão emergir contra o preto da despensa”<sup>114</sup> (p.320), aumentando a força simbólica da mímica; uma vez que ele próprio havia de ficar imóvel para que seu cabelo pudesse ser cortado, somado ao pano que lhe cobria os ombros para segurar os fios aparados, o narrador não tinha a visão de seu próprio corpo; “Eu tinha de ficar sentado quieto e direito como um soldadinho de chumbo e olhar a cara dele assumir, instantaneamente e com empenho que se reserva à pura crueldade, qualquer expressão que meu próprio rosto emergente traísse”<sup>115</sup> (p.320). Como se não bastasse, seu irmão era tão habilidoso em sua função que as caretas eram copiadas quase instantaneamente, acentuando a dimensão reflexiva desse segundo momento (após a descrição do espaço) de maneira a apresentá-lo no formato de “monólogo visual”: narrador e espelho.

Nesse ponto da narrativa é apresentada a obscenidade como partícula constituinte do desgosto do narrador. Primeiramente, há a dissonância da feição que *escapa* em relação à não intenção da demonstração pública. Isso pode ser observado no instante em que o narrador assume essas expressões como resultado final da traição de sua face em relação às suas intuições, ou ainda a relação direta entre seus sentimentos e fenótipo (“expression my own emerging face betrayed”). Não obstante, o uso da palavra

---

<sup>113</sup> “And straight ahead, before me and centered direct across the shine of the table’s oilcloth, like a tongue between the teeth of the pantry’s opening doors, hung my brother’s face”.

<sup>114</sup> “(the mother) could not see the face of my brother emerge against the pantry’s black”.

<sup>115</sup> “I had to sit still and straight as a tin grenadier and watch as his face assumed, instantly and with the earnestness reserved for pure cruelty, whichever expression my own emerging face betrayed”.

“lampooned” seguida do período que caracteriza essa ação como a instantânea exposição das obscenidades que sua cara assumiria, transporta toda a ação para a disputa entre a esfera pública e a privada. O verbo *lampoon* se liga à crítica e ridicularização públicas e também se associa com os adjetivos “distended and obscene”, de maneira a atribuir a essas caretas a quebra de um decoro social não intencional. A obscenidade é tratada como o sintoma da falta de mediação entre a complexidade interna do personagem e suas expressões faciais, que seriam irreveláveis e de foro íntimo, expostas à externalidade. Ainda que tanto a mãe – concentrada no corte de cabelo – quanto o pai – obcecado em fazer o rádio funcionar – não tivessem como perceber nem a imitação do irmão nem as “feições originais” do narrador (“me copiando – porque era assim que chamávamos aquilo, ‘copiar’, e ele sabia o quanto eu detestava isso – pra eu ver apenas”<sup>116</sup> (370)), esse descompasso entre público e privado, externo e interno, inaugura a noção de que a quebra de decoro ocorre somente ao narrador e é constituída pela divergência da recepção interna de sua identidade em relação ao meio externo; se encontra desnudo – e é nisso que repousa a obscenidade, na direta visão, na ausência de filtros. A existência do outro – categoria simbólica fundamental ao qual a reação do narrador pode ser considerada como quebra de decoro, ou ainda, o ato antiético do descumprimento das regras sociais – é obliterada por um instante, e é isso que causa horror e desconforto ao narrador-personagem.

Pelo viés do *outro* é que o texto de Jean Baudrillard, *The ecstasy of communication*, aborda a mudança de paradigma que ocorre no corpo social contemporâneo após a presença das mídias eletrônicas de massa. Em referência a Guy Debord, o texto observa uma dialética da alienação: se por um lado a alienação acabava por criar a separação entre sujeito e outro, sob o argumento de que seria um (imaginário) invólucro protetor, um sistema de defesa (BAUDRILLARD 1983), por outro, leva em conta a existência desse outro – coletivo e individual – e da força que a presença dele possui na criação de sentido do todo corpo social, ou justamente na necessidade de que haja um ponto de referência à alienação. Para Jean Baudrillard, a sociedade sob o *ecstasy da comunicação* é a sucessora desse “drama da alienação” presente na “sociedade do espetáculo”, no sentido de que é ausente a noção de externalidade, fazendo diminuir a complexidade das relações, que agora são criadas e distribuídas virtualmente; completa: “Agora essa oposição é extinta em um tipo de *obscenidade* na qual o mais íntimo processo

---

<sup>116</sup> “copying me — for we called it that, ‘copying,’ and he knew how I hated it—and for me alone”.

das nossas vidas se torna o alimento virtual da mídia”<sup>117</sup> (1983, p. 130). Devido ao fim desse quadro que “anteriormente era preservado pela mínima separação entre público e privado”<sup>118</sup> (1983, p. 130), a *obscenidade* toma o lugar do espetáculo como núcleo – ou signo – da contemporaneidade; essa condição aparece na narrativa de DFW ao retratar essa obscenidade como bruta interioridade do sujeito exposta ao meio social. Retomando o texto:

Não é mais a tradicional obscenidade do que é oculto, reprimido, proibido ou obscuro; ao contrário, é a obscenidade do visível, do todo-extremamente-visível, do mais-que-visível. É a obscenidade do que não mais detém segredo, do que se dissolve completamente em informação e comunicação (1983, p.131)<sup>119</sup>.

O que torna as caretas do narrador em *YAE* obscenas, ou *hediondas*, é a transparência das informações nelas contidas e desveladas tão diretamente, automaticamente transformadas nessa euforia de comunicação. Os contornos faciais serão tão logo mimetizados pelo irmão do narrador, que será capaz de observar nesse espelho simbólico o engodo duplo da informação; ou que ela produz sentido ou de que o sentido está alheio a ela, mas ainda existe. O que ocorre, no entanto, é que ao narrador o que lhe causa consternação é a confirmação de que sua face mimetizada não traduz simplesmente sua complexidade interna (primeiro engodo) nem tampouco pode ser entendida como enigma formal puro sem mediação, cujo sentido estaria fora dele por exemplo, isto é, a brincadeira de copiar de seu irmão escancara o *modus operandi* da informação que se perfaz de comunicação: a sua função é a de destruir o significado, de desviar o sentido ou de aplinar a complexidade em facilidade, inteligibilidade e reconhecimento diretos.

Assim como seu irmão, o pai, “Da”, é retratado metonimicamente pela imagem de sua cabeça, tais os trechos: “A cabeça despenteada de Da inclinada e cega diante do mostrador”<sup>120</sup> (p.320); “O camafeu de Da recuado contra o fulgor do mostrador”<sup>121</sup> (p.320). Respectivamente, a descrição é de uma “cabeça despenteada”, para depois ser metamorfoseada no “Da’s cameo” (camafeu). A substituição que o termo sofre revela a mudança simbólica da imagem como um todo, pois se a cabeça pôde ser transportada

---

<sup>117</sup> “Now this opposition is effaced in a sort of *obscenity* where the most intimate processes of our life become the virtual feeding ground of the media”.

<sup>118</sup> “Formerly preserved by the minimal separation of public and private” (1983, p. 130).

<sup>119</sup> It is no longer than the traditional obscenity of what is hidden, repressed, forbidden or obscure; on the contrary, it is the obscenity of the visible, of the all-too-visible, of the more-visible-than-the-visible. It is the obscenity of what no longer has any secret, of what dissolves completely in information and communication (1983, p. 131)

<sup>120</sup> “Da’s shaggy head cocked and sightless at the tuner”.

<sup>121</sup> “Da’s cameo recessed against the glow of the tuner’s parade”.

para o camafeu e enquadrada, como que um retrato dessa cabeça despenteada e sem visão, lapidado em joia, cria-se a caricatura de Da, de maneira a fixar esse personagem nesse crânio ausente de corpo, ou então, por considerar a cabeça como o personagem, petrificado – gravado, emoldurado – em sua única função durante a narrativa, a de procurar sinal de alguma (qualquer) estação no rádio. Camafeu também faz relação com um tipo de aparição de um personagem sendo ele mesmo, tanto no teatro como no cinema, o que reforça a ideia de que Da seja exatamente esse personagem, uma cabeça cega e despenteada iluminada pelo brilho do rádio; ou, no limite, esse seu busto-camafeu se comporta da mesma maneira que a estática do rádio aprisionada no vidro, como código puro que carrega as informações e abstrações de seu personagem, e assim petrificam a complexidade e substância de “Da” nesse quadro rudimentar e simplificado. Com isso, a narrativa passa a consistir nessa cena ausente de corpo e concentra seu movimento no ponto de destaque do conto, a saber, o narrador tendo o cabelo cortado. É somente na cadeira em que o corte está sendo realizado que existe movimento: Mãe vira a cadeira durante o ato, se abaixa para acertar os cabelos perto das orelhas e a face do narrador com suas sequências de caretas. Apesar de Mãe possuir corpo – afinal ela precisa se abaixar, ele aparece exclusivamente para impedir o movimento de outro corpo, o do narrador: “Eu não podia me mexer: em volta de mim as toalhas prendendo os cabelos na pele dos meus ombros e a Mãe girando a cadeira, cortando junto à borda da tigela com tesouras cegas”<sup>122</sup> (p.320). Além disso, se o ato de copiar realizado pelo irmão é de fato o espelho simbólico responsável por perpetuar o engodo da informação, então não há também nele movimento, apenas o reflexo dos gestos faciais do narrador, a origem do movimento. A ausência de corpo será fundamental na compreensão desse paradigma da comunicação e das relações interpessoais; ademais, o *countryside* terá parte de destaque nessa noção corporal fatiada, bem como essa cena isolada nesse lugar de concentrações – físicas, simbólicas, de signo e de significado – esparsas.

No universo particular da narrativa, as cabeças isoladas são também entidades simbólicas que relegam o corpo à obliteração.

Esse corpo, nosso corpo, geralmente parece simplesmente supérfluo, basicamente inútil em suas extensões, na multiplicidade e complexidade de seus órgãos, seus tecidos e funções, uma vez que hoje tudo esteja concentrado no cérebro e em códigos

---

<sup>122</sup> “I could not move: about and around me the towels trapped hair at my shoulders’ skin and Mum circled the chair, cutting against the bowl’s rim with blunt shears”.

genéticos, que sozinhos somam a definição operacional do “ser” (BAUDRILLARD 1983, p.129)<sup>123</sup>.

É notório outro processo metonímico em curso, tal qual o cérebro tomando o lugar do crânio na definição do sujeito, ou seja, é deixado de lado toda materialidade do corpo como parte constituinte da formação de identidade no indivíduo. Para ilustrar esse deslocamento, a imagem do satélite é evocada, na qual cada sujeito se encontra em órbita particular sob o controle de uma tela (Baudrillard está pensando na televisão), que pode ser entendido como “private telematics” completamente distante de seu “universo de origem”; à essa elevação da esfera doméstica à metáfora espacial, ele chamará de “hiper-realismo da simulação (1983), e completa: “o que era projetado psicologicamente e mentalmente, o que antes servia como metáfora, como cena imaginada ou metafórica, agora é projetado na realidade, ausente completamente de metáforas, em um espaço absoluto que também é aquele da simulação”<sup>124</sup> (1983, p.128).

É na figura da televisão que o texto de Baudrillard seguirá na tese sobre o atrofiamento do corpo, com enfoque também na dimensão social e em sua materialidade. O argumento será o de que a pura presença do aparelho (TV) serve para reduzir em arcaico todo o resto do habitat que o cerca, em boa medida por causa da absorção da vida cotidiana para seu uso nas telas, ou então, segundo o texto: “Assim que essa cena não for mais revisitada por seus atores e fantasias, assim que comportamento é cristalizado em determinadas telas e terminais operacionais, o que resta aparece apenas como um grande e inútil corpo, deserto e condenado”<sup>125</sup> (1983, p.129). A ausência do artifício social, isto é, a noção de que o definhamento do corpo passa pela ausência de “atores e suas fantasias”, da consciência do artefato e performance como jogo público, é responsável pela desertificação do corpo social. Condição similar à encontrada na narrativa de DFW no que diz respeito à antiética dos objetos que resistem em interpretar seus papéis perante a ordem das cenas e, como visto, é agente direto na causa do desequilíbrio entre o narrador e seu meio, além de desembocar no achatamento da identidade do narrador a partir das

---

<sup>123</sup> “This body, our body, often appears simply superfluous, basically useless in its extension, in the multiplicity and complexity of its organs, its tissues and functions, since today everything is concentrated in the brain and in genetic codes, which alone sum up the operational definition of being” (1983, p.129).

<sup>124</sup> “what was projected psychologically and mentally, what used to be lived out on earth as metaphor, as mental or metaphorical scene, is henceforth projected into reality, without any metaphor at all, into an absolute space which is also that of simulation”.

<sup>125</sup> “As soon as this scene is no longer haunted by its actors and their fantasies, as soon as behavior is crystallized on certain screens and operational terminals, what's left appears only as a large useless body, deserted and condemned”.

informações que sua face segue produzindo e, por causa de seu irmão-espelho, reflete um sujeito cada vez mais transparente (fácil de ser atravessado, superficial), sem corpo (imaterial).

Há uma gradação no texto de Baudrillard no que diz respeito à passagem deste corpo atrofiado e individual para seu equivalente na sociedade; continua: “Nesse sentido o corpo, relevo, tempo, todos progressivamente desaparecem como cenários”<sup>126</sup> (1983, p.129). Se há algum correspondente geográfico-espacial a esse abandono do corpo observado, é o *countryside*. O texto, logo após citar a inutilidade do corpo no paradigma contemporâneo, parte para esse mapeamento e destaca essa distinção entre centro e periferia, guiado pela diferença econômica aliada à disparidade entre a quantidade de circulação de informação nessas duas instâncias espaço-temporais. Escreve que “o *countryside*, o imenso geográfico *countryside*, se assemelha a um corpo deserto cujas expansões e dimensões parecem arbitrarias”<sup>127</sup>; essa mesma arbitrariedade no campo geográfico é análoga à superfluidade e inutilidade do corpo.

Dessa forma, o cenário que *YAE* apresenta vai além da simples cena febril isolada, ou do desfile de cabeças em estado de aporia. Manifestação desse *delay* eterno, o texto extrapola os limites da caricatura de um cotidiano interiorano para tentar religar a interdependência entre o indivíduo e a exterioridade. É nessa dimensão que a peculiaridade da narrativa reside; é no epicentro das falências corporais que os personagens se rebatem entre esses dois momentos distintos de centro e periferia. Ainda não completamente mergulhados na infinita carga de informação e ausência de sentido do centro é que funcionam, como que ao mesmo tempo prevenindo e sucumbindo (os membros com cãibra, como as imagens do *espetáculo*) ao rolo compressor do êxtase da comunicação. Portanto, os personagens, nesse deserto que habitam, não são um oásis de originalidade – nem servem como exemplo (caricatura), mas sim participantes dessa miragem, que também se forma devido à temperatura do ambiente, da informação, dos discursos e da linguagem falha que a representação tem disponível a partir de seu empréstimo à propaganda e à mídia eletrônica de massas. Como uma evolução natural do conceito de espetáculo de Debord, a gritante porosidade das fronteiras, não apenas do

---

<sup>126</sup> “Thus the body, landscape, time all progressively disappear as scenes. And the same for public space: the theater of the social and theater of politics are both reduced more and more to a large soft body with many heads”.

<sup>127</sup> “The countryside, the immense geographic countryside, seems to be a deserted body whose expanse and dimensions appear arbitrary”.

calor e quente, do centro e do interior, mas, sobretudo, da representação e realidade, se apresenta como novo paradigma contemporâneo com o qual os objetos culturais e estéticos terão que lidar.

### 3. Narrativas em segunda pessoa

As narrativas em segunda pessoa demonstram que seu funcionamento interno aposta na irredutibilidade da força de atração entre narrador e interlocutor. A profundidade dessa relação pode ser mensurada na medida em que se locomove nas camadas de significação dos textos. Em um primeiro momento, a grosso modo, pode-se pensar “You” como um protagonista comum; ou ainda, é preciso cogitar um You específico, que se comporta como personagem passivo e impotente à mercê das descrições totalizadoras do narrador. Esse momento hermético, quase ingênuo, que reside na superfície da interpretação, é mais facilmente imaginado em *Forever Overhead*. É possível que tal mecanismo de ordem formal, tomado à ótica da sugestão, possa ser entendido como tentativa de estabelecer a identificação entre o leitor e o texto, como parece ser a hipótese de *Forever Overhead*. A presença desse artifício aponta para outra direção ainda: o da reação de um “você” abstrato frente às hipóteses erguidas no decorrer da narrativa, ou seja, uma espécie de intervenção semântica, muito utilizada na oralidade, que aposta na substituição de “eu” por “você” para fins retóricos, uma exasperação interna incontida. Ou o “você indefinido” de natureza hipotética e fortemente sugestiva na qual a subjetividade é substituída por uma objetividade totalizante; o “você” próximo do mandamento religioso, no qual a especificidade do sujeito da segunda pessoa se transforma no imperativo absoluto: “Não *terás*”, “Não *farás*”, “Não *dirás*”.

*Forever Overhead* é uma narrativa sobre um garoto que resolve pegar a fila de um trampolim daqueles tipos acrobáticos em uma piscina pública, na qual ele está com a família para comemorar seus recém completos 13 anos. Uma mudança brusca no ritmo do texto ocorre no momento no qual o narrador insere um personagem com “voz ativa”, uma mescla entre a narração em segunda e em terceira pessoa: “Ele fala atrás de você, os olhos dele nos seus tornozelos, o homem careca sólido, E aí, menino. Eles querem saber. Seus planos aqui em cima são para o dia inteiro ou qual é exatamente a história. E aí, menino, você está bem”<sup>128</sup> (2005, p.26). A narrativa, antes descrição/sugestão dos sentimentos do protagonista, é desestabilizada por essa força externa na qual “you” não exerce nenhum controle, diferentemente das situações e sentimentos anteriores. O tom é

---

<sup>128</sup> “He says it behind you, his eyes on your ankles, the solid bald man, Hey kid. They want to know. Do your plans up here involve the whole day or what exactly is the story. Hey kid are you okay” (WALLACE 1999, p.15), )”.

completamente distinto do que o empregado no parágrafo anterior, por exemplo; se antes a descrição era afirmativa do tipo “Você pode ver a complicação toda [...] E você sabia que de baixo você olharia assim tão alto lá em cima”<sup>129</sup> (2005, p.25), a partir da intervenção do homem logo atrás de “you” no trampolim, agora é negativa, como visto nas descrições seguintes, “Não dá pra matar o tempo com seu coração [...] Agora que existe tempo você não tem tempo”<sup>130</sup> (2005, p.26). A alteração de foco sofrido pelo conto está concentrada na suspensão da reflexividade e interioridade na qual “you” estava imerso até a aparição dessa pergunta em discurso indireto livre. Obrigado a responder a um estímulo externo e transformar sua resposta em linguagem – verbal, visual, muscular, ou qualquer coisa que o valha – e enfim mergulhar é o gesto em tensão na narrativa. Pois, se por um lado a fala de outro personagem produz mais uma camada além daquela narrador-you e assim distancia o protagonista de si mesmo e dos sentimentos descritos/sugeridos pelo narrador, por outro, traz à tona o embate direto de “you” com ele mesmo, ou ainda, o embate “real” que demanda ação pública objetiva. De modo que a interpelação ao protagonista “you” é ao mesmo tempo a responsável por retirar o personagem do turbilhão interno que o narrador sugere até então, e a que demanda a primeira ação advinda verdadeiramente de “you”, o que deixa a passagem com o caráter altamente energético, no qual o protagonista é jogado de um lado para outro a partir dessa pergunta.

No limite, o ponto fundamental não é se “you” salta do trampolim ou não, uma vez que desistir e descer pela escada repleta de pessoas enfileiradas seria uma tarefa energética e moralmente impossível, como sugere o narrador alguns parágrafos antes:

A escada está cheia abaixo de você. Empilhados, todos separados por alguns degraus. A escada é alimentada pela sólida fila que se estende para trás e curva-se no escuro da sombra em ângulo da torre. As pessoas estão de braços cruzados na fila. Os que estão na escada sentem dor nos pés e estão todos olhando para cima. É uma máquina que só anda para a frente (2005, p.23)<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> “You can see the whole complicated thing [...]. And you knew that from below you wouldn’t look nearly so high overhead.” (1999, p.15) ”.

<sup>130</sup> “You can’t kill time with your heart. [...] Now that there is time you don’t have time.” (1999, p.15).

<sup>131</sup> “The ladder is full beneath you. Stacked up, everyone a few rungs apart. The ladder is fed by a solid line that stretches back and curves into the dark of the tower’s canted shadow. People’s arms are crossed in the line. Those on the ladder’s feet hurt and they are all looking up. It is a machine that moves only forward (1999, p. 12)”.

É possível notar o caráter normativo da “máquina que só se movimenta para frente” e o tom adversativo do parágrafo, persuadindo “you” a não tentar de jeito nenhum esse contra-movimento, ou ainda, em tom profético, o narrador afirma a impossibilidade do retorno e aposta na impotência do protagonista em decidir-se pelo mergulho. Metaforizada no mergulho de um trampolim a ação objetiva inevitável é freada pela singularidade do sujeito que se recusa à performar e que agora, desavisado, não possui tempo<sup>132</sup> – assim como indica a abrupta mudança formal do conto. E assim, como é impiedosa a imperativa, o personagem deverá agir de qualquer maneira, correndo o risco de atuar de modo tão somente performático.

Nesse sentido, o enigma está em precisar se o mergulho do narrador ocorre no tempo da narrativa ou se depois de seu término, o que fica em aberto após sua leitura. Após o primeiro “hey kid”, há descrição do mal-estar causado em “você” e suas percepções, tais quais avistar sua irmãzinha apontando para “você” e perceber que o salva-vidas o observa e leva a mão à buzina de emergência, condições que aumentam sua ansiedade. Passados isso e mais alguns terrores que o narrador deposita no pensamento de “you”, tem-se a ponderação entre o saltar e o não-saltar, que não significa voltar, dado sua impossibilidade – o termo está mais próximo à não-ação, inércia. O trecho é o seguinte: “Então qual é a mentira? Dura ou mole? Silêncio ou tempo? A mentira é que é uma ou outra. Uma abelha parada, flutuando, está se movendo mais depressa do que se pode pensar”<sup>133</sup> (2005, p.27). Aqui, os opostos inércia e performance exemplificam através da imagem da abelha que o resultado advém do embate entre as forças envolvidas e não a desistência de uma ou outra, isto é, a não necessidade em voltar atrás ou em pular. O narrador, a fim de negar o otimismo a que abre espaço, o nega no próximo parágrafo:

A prancha vai abaixar, você irá, olhos de pele podem se cruzar cegos para dentro de um céu manchado de nuvens, perfurações de luz se esvaziando por trás da pedra dura para sempre. Isso é para sempre. Pise na pele e desapareça.

Olá (2005, p.27)<sup>134</sup>.

Em tom de final de uma sessão de hipnose o parágrafo abre com as afirmativas de um futuro próximo, como que preparando o paciente para acordar – “a prancha *balançará* e

---

<sup>132</sup> “Now that there is time you don’t have time.” (1999, p.15)

<sup>133</sup> So which is the lie? Hard or soft? Silence or time? The lie is that it’s one or the other. A still, floating bee is moving faster than it can think” (1999, p.16).

<sup>134</sup> “The board will nod and you will go, and eyes of skin can cross blind into a cloud-blotched sky, punctured light emptying behind sharp stone that is forever. That is forever. Step into the skin and disappear. Hello” (1999, p.16).

você *irá*” (para a água); em seguida há a imperativa “Suba (pise) na pele e desapareça”, fazendo referência ao mergulho. A presença desse “Hello” deixa em dúvida o desfecho da narrativa. Se isso se relaciona com o protagonista diretamente, ou seja, se é o menino “acordando” para a puberdade e deixando de ser criança, um tipo de formação emocional, que a narrativa nos moldes do “romance de formação” permite, o mergulho será metafórico; ou então se é algo como de fato um tipo de hipnose na qual o narrador deteve o controle de todas as situações em todos os momentos e, por conseguinte, um jogo narrativo mais ligado a um exercício de escrita do autor, é bem provável que esse mergulho seja dado como certo.

Dessa maneira, a inserção desse personagem ativo que, diferentemente da irmã e da mãe de “you” e do salva-vidas, atua – ainda que através da voz narrativa e do discurso indireto livre – a partir de sua vontade própria, torna complexa a presença do pronome “you” no texto, de modo que

“você” é particularmente ludibriante, uma vez que pode se referir ao protagonista, narrador, narrado, ou ao leitor; autores usam essa forma regularmente para brincar com essa ambiguidade e suas múltiplas possibilidades de sentido. Também pode ser usado em 3 maneiras diferentes: em sua forma padrão designa um protagonista, oscilando entre a função da primeira e da terceira pessoa. Pode também aproximar a função ordinária do pronome indefinido “alguém” em seu lugar; finalmente, essa forma pronominal pode se referir ao leitor que segura o livro (RICHARDSON 1991, p.32)<sup>135</sup>.

Com efeito, esses 3 momentos ocorrem em *Forever Overhead*, ao passo que a riqueza de detalhes contido na cena, tal a descrição da quantidade de pelos da axila de “you”<sup>136</sup> e seu gênero<sup>137</sup>, entre outros, fortalecem a ideia da primeira função a que Brian Richardson atribui às narrativas que utilizam do pronome “you”. A segunda função aparece nas sugestões do narrador que, por fazer uso dos imperativos<sup>138</sup> direciona o esforço do leitor no exercício da hipótese geral, o transportando à narrativa e ao lugar do garoto, por mais específico que seja a descrição do personagem e da cena. Isso caminha no sentido da já mencionada hipótese guiada que flerta com algum tipo de anedota ou então de ensinamento moral, na qual uma situação é dada ao interlocutor sem poder nenhum de

---

<sup>135</sup> “You” is particularly devious, since it can refer to the protagonist, the narrator, the narratee, or the reader; authors using this form regularly play on this ambiguity as well as on its multiple possible meanings. It also can be used in three different ways: in its standard form, it designates a protagonist, oscillating between the functions of the first and the third person. It can also approximate the ordinary function of the pronoun “one” in its “recipe” function; finally, this pronominal form can also refer to the reader holding the book (RICHARDSON 1991, p.32).

<sup>136</sup> “You have seven hairs in your left armpit now. Twelve in your right” (1999, p.5).

<sup>137</sup> “Your sack is now full and vulnerable, a commodity to be protected.” (1999, p.5)

<sup>138</sup> Por exemplo: “Climb out and do the thing”; “Look out past it”.

mudar as regras da narrativa para, ao final, tomar uma decisão moral. Por último, por causa da última palavra do texto “Hello” é que se estabelece, no conto, a última função de “you” para Richardson. Se 1 é verdade, o salto simbólico do garoto ocorre na medida em que se manifesta como metáfora a essa entrada na puberdade; nesse sentido, “hello” serviria como a saudação após o pulo. Se 2 ocorre, então também é verdade que o mergulho se realiza; porém, nesse caso, a ação se consome com a ajuda da impossibilidade em voltar dado a enorme fila indiana. Assim, nesse cenário hipotético, o “hello” do senhor que vinha logo atrás do garoto funciona como um “mergulho para fora de você (you)”, ou seja, a interpelação retira o interlocutor da narrativa de sua internalidade e o convida à ação, pois pular é a escolha moral correta. No entanto, se terceiro momento for levado em conta, o “hello” funcionará tal qual o “So decide” (1999, p.160) de *Octeto*, como uma locução aplicada diretamente ao leitor, que deverá ativamente completar o sentido do conto. Assim, “o mergulho real do personagem”<sup>139</sup> da narrativa não ocorre dentro dos limites temporais do texto, pelo contrário, se estende indeterminadamente nesse tempo fictício; em outras palavras, a impossibilidade da ação é a eternidade para esse personagem, que é impelido a sair da inércia mesmo após a morte de todo seu universo.

### “Octeto”

“Octeto” é o texto central do ponto de vista formal, pois baliza os 3 momentos articulados em *BI*: o diagnóstico de tempo, o texto literário nesse período e a reflexão sobre esse fazer literário, que se dispõe como uma resultante do embate entre os dois primeiros momentos. Desse modo, os textos de *BI* podem ser pensados por duas vias distintas. Se por um lado, os que se constituem a partir da narração em primeira ou terceira pessoa refletem a distância do estado atual de relações que a linguagem marcada pelo espetáculo/marketing agrava, por outro, os textos em segunda pessoa pretendem aproximar narrador e leitor de maneira menos mediada; ou seja, ao passo que o primeiro funciona tal um diagnóstico de tempo ao caracterizar o sujeito dessas narrativas como produto da ininteligibilidade da relação entre corpo social e indivíduo, o segundo atua como investida emancipatória direta. O decisivo à construção da unidade em *BI* não está na esfera do conteúdo e não será a tentativa de conectar tematicamente os assuntos mais

---

<sup>139</sup> O garoto ficcional caindo na água ficcional.

recorrentes. Assim, o que fica evidente após a compreensão das narrativas é a artificialidade na qual estão imersas as relações sociais, os personagens e também o narrador. Isso se manifesta de duas maneiras: no nível do texto e seu conteúdo narrativo, a comunicação interpessoal se mostra imprecisa: a projeção de si e do externo que o protagonista lança sobre o outro geralmente é frustrada e, no momento que se transforma em linguagem (verbal ou de outro tipo) acaba por gerar quebras de expectativas e mal estar aos envolvidos; no nível do fazer literário, a artificialidade é gerada pela falha do narrador, ou melhor, por estar ele também submetido ao jogo de forças e compreender a inorganicidade do objeto que pretende investigar. Além disso, no caso de *Octet*, ainda há um esforço por parte do narrador em realizar a transmissão de sua mensagem diretamente ao leitor mesmo ciente da impossibilidade de comunicação sem mediação.

Esse terceiro eixo trabalho por “Octeto”, sobretudo em “Pop Quiz 9”<sup>140</sup>, é ele próprio o resultado das ponderações entre o diagnóstico de tempo e o texto em si, que é apresentado ao leitor como o processo mental da construção ficcional de seu narrador. Parte desse processo é concebido nas palavras iniciais do texto: “Você é, infelizmente, um escritor de ficção”<sup>141</sup> (2005). Ao leitor que tenha passado anteriormente por *Forever Overhead*, o uso da segunda pessoa, que poderia ser compreendido como aquele “você” indeterminado, é completamente distinto em PQ9; de tal maneira que se não ocorrer o contrário a essa indeterminação, a assimilação total da interlocução através do texto, seu funcionamento pleno é prejudicado. A mais necessária das convenções resvala na consideração de que essa instância narrativa responsável pelo ensaio-revelação-desabafo é a mesma dos restantes dos *pop quizzes*. É facilmente reconhecível o quão delicado pode se tornar a recepção desse texto já de início: a primeira assunção é ao mesmo tempo a mais problemática e a que assegura a esperança das próximas, que se enfileiram numa relação não infalível de causa e consequência. Ao se apresentar como o escritor de todo *Octet*, o narrador desprende PQ9 do conjunto, que por sua vez, ainda que habite o espaço físico de *Octet* como um *pop quiz*, passará a ser entendido como espécie de errata ou anexo. Sua numeração (9) corrobora ainda mais com a ideia de alheamento em relação aos demais 8 – que na verdade são 5. Para isso existe uma explicação no próprio PQ9, que consiste na fala do narrador “informando” à interlocução o que ela deve sentir e como foi seu processo criativo: “Cinco das oito peças absolutamente não funcionam [...] e você

---

<sup>140</sup> PQ9 em diante.

<sup>141</sup> “You are, unfortunately, a fiction writer”.

tem de jogá-los fora”<sup>142</sup> (2005, p.171). Além disso, também considera a escrita de PQ6 e sua reescrita [PQ6(a)]: “você se dá conta de que a reescrita da peça 6 depende tão profundamente da primeira versão da 6 que você tem de colar a primeira versão de volta ao octociclo também”<sup>143</sup> (p.172). O que se segue é o narrador lidando com os 4 textos que tem disponível, cortando pela metade seu projeto inicial. Na primeira oportunidade em que admite o número de *pop quizzes* que possui, há a nota de rodapé (de número 4) que explica a quantia: “(ou melhor, ‘duo-mais-dupla tentativa de um terceiro’ [...])”<sup>144</sup> (p.178), o que automaticamente excluiria a si próprio de *Octet*, pois dos 3 (que não os 5 jogados fora) que de certa maneira “funcionam”, mais a repetição de um, o conto possuiria 4 *pop quizzes* (que corresponderiam a 4, 6, 7, 6(a)). A nota de rodapé seguinte, poucas palavras depois de sua anterior, também se referindo aos 4 textos é a seguinte: “(ou seja lá quantos forem)”<sup>145</sup> (p.178). Aqui, o movimento realizado pelo narrador é claro: a fim de afirmar a materialidade de *Octet*, e, por conseguinte, reforçar a verossimilhança de seu exercício, faz questão de apontar PQ9 como exterior ao conto; a menção esquivada à real quantidade de *quizzes*, no entanto, não prejudica sua retórica porque, afinal de contas, PQ9 está sim contida em “Octeto”. A menção ao sexto *quiz* e sua reescrita terem entrado ao volume final, mais o fato de estar se expressando através do nono, que extrapola os oito, forçam a visualização organizacional do conto como um todo tal qual materialmente observável em *BI*.<sup>146</sup>

Além disso, o assunto de PQ9 é obviamente e literalmente *Octet*, de forma que a edificação da verossimilhança necessária para que o leitor faça a transposição do narrador do *pop quiz* em escritor do conto é muito bem realizada. E vai além na medida em que, se isso é verdade, então também é o caso de o realizador de *Octet* ser o mesmo de PQ9, já que o *pop quiz* em questão está sob a tutela do título maior “Octeto”. Essa relação parece óbvia demais porque foi construída para ser entendida justamente dessa maneira, e a necessidade da criação desse perímetro de fácil-verossimilhança se dá por razão da proposta descabida do texto em revogar a mediação entre texto literário e experiência real

---

<sup>142</sup> “Five of the eight pieces don’t work at all [...] and you have to toss them out”

<sup>143</sup> “you realize that the rewrite of the 6th piece depends so heavily on 6’s first version that you have to stick that first version back into the octocycle too”.

<sup>144</sup> “(or rather ‘duo-plus-dual-attempts-at-the-third [...])’”.

<sup>145</sup> “(or whatever)”.

<sup>146</sup> Esse mecanismo de reforço verossimilhante impede, por exemplo, que se pense sobre os 5 *quizzes* de *Octet* como sendo aqueles que o narrador “pede” para descartar. Desse modo, os que ficam detêm a qualidade positiva de, mesmo não se sabendo seu funcionamento como “octeto” ou sob a definição de conjunto fechado, possuem a busca de um “algo” a ser comunicado com o leitor, como diz o narrador.

da interlocução. Com efeito, a narração em segunda pessoa<sup>147</sup> é fundamental ao dever que o próprio texto impõe a si, pois personaliza seu conteúdo da mesma forma que o mantém intacto conforme a leitura avança, isto é, cada leitor possui suas próprias projeções subjetivas ao entrar no texto, ao passo que cada sentimento suscitado pelas diversas diretrizes do narrador “real” de PQ9 se manifesta diferentemente em cada um. É razoável especular que a imagem de escritor de ficção seja distinta para cada leitor, o que significa que a já primeira assunção soa diferente à cada projeção de seus interlocutores. Contudo, por mais que a identificação pessoal e específica ocorra, supondo a benção desse leitor seduzido e transportado ao texto, os resultados, consequências e táticas utilizadas em sua composição são informadas apenas pelo narrador originário. Com isso, a mediação volta à tona com força máxima, desestabilizando a narrativa como um todo. Sua consideração seguinte é o primeiro exemplo desse comportamento e também o início de seu lamento/desabafo: “Então você faz um ciclo de oito partes dessas pequenas peças de porca de parafuso. E resulta um fiasco total” (2005, p.171)<sup>148</sup>. Assim, a instabilidade resultante do nono *pop quiz* transforma o já lasso conto em mera projeção intelectual do narrador que, exausto, abre o jogo no último texto. Esse tipo de franqueza funciona como uma espécie de mea-culpa; é a admissão de que *Octet*, na verdade, é a investida frustrada em criar “um ciclo de peças beletristas muito curtas”<sup>149</sup> (p.170). Ou ainda, PQ9 mostra que a eloquente autoconsciência do narrador de *Octeto* impede sua realização na medida em que, se “Octeto” fosse efetuado como proposto, isto é, mantendo deliberadamente o gesto exibicionista que suprime a consciência sobre a impossibilidade em lidar com seu objeto, o texto se sustentaria sob o signo do truque. A estafa do narrador explicitada é a confissão por escrito de sua “má autoconsciência”; não admitir seu fiasco significaria a conservação da postura oposta àquela que aproxima narrador e leitor. A autoconsciência é um caminho sem volta e a vontade de reprimi-la a fim de produzir efeito estético é o procedimento que leva a cabo justamente aquilo que o texto pretendia realizar, uma relação com a interlocução. Ao fazer uso da segunda pessoa, que funciona tanto para comunicar-se com o leitor quanto para que haja identificação com o lugar que o narrador ocupa, a fim de interpelar diretamente o leitor e assim, ao mesmo tempo, confessar sua incapacidade e vislumbrar sua redenção como instância literária, o narrador aspira à verossimilhança de

---

<sup>147</sup> Referindo-se à escrita realizada com o pronome de segunda pessoa – tanto do singular como do plural em inglês – “you”. Esse tipo de narrativa será investigado com maior atenção mais à frente.

<sup>148</sup> “So you do an eight-part cycle of these little mortise-and-tenon pieces. And it ends up a total fiasco” (WALLACE 1999, p.146).

<sup>149</sup> “cycle of very short belletristic pieces”.

sua proposta, que é ser considerado o escritor de *Octet*. Admitir sua insuficiência é um gesto que pretende também, retoricamente, garantir sua salvação. Não apenas a literária, quando recusa se alinhar às narrativas pós-modernas simplesmente metaficcionalis, mas como a salvação em relação à parcela da interlocução que não confia em sua proposta. A essa, por mais que não se atinja o que diz tentar essa voz, o texto ainda funciona até certa medida como produção contemporânea ciente do seu espaço literário. E isso ocorre por causa da utilização da ironia e da autorreferência que são, paradoxalmente, as características que tanto o texto pretende negar como forma literária emancipatória quanto, conseqüentemente, as que causam efeito contrário aos leitores. O fato de essas ferramentas composicionais estarem presentes e ainda implicarem uma tentativa de superação do procedimento literário pós-moderno é justamente sua posição de constituintes da realidade contemporânea, as quais PQ9 deve atravessar a fim de comunicar-se sinceramente; se a escolha tivesse sido a de negar ou partir de um pressuposto novo, o fato de não levar em conta essa ironia e autorreferência, impediria qualquer tipo de aspiração sincera que comunique ao leitor algo acerca sua “realidade empírica”, de carne e osso, etc.; ou como coloca Iain Williams (2015)<sup>150</sup>, “Wallace deve reconhecer a existência dos espectros de ironia e autorreferencialidade, e ainda trabalhar através delas para expor sua insipidez” (p. 303)<sup>151</sup>.

A garantia do aspecto formal de *Octet* ser compreendido se dá graças ao conteúdo narrado de PQ9, indiferentemente se o interlocutor acredita ou não em seu narrador. Mas isso é apenas metade do caminho que a manifestação dessa mesma voz autoral que invade a ficção declara ter vontade em percorrer. Colocado de outra maneira, a falha como proposta textual de “Octeto” é o suficiente, seguido das explicações de PQ9, para que, perante o cenário da literatura norte-americana contemporânea, se justifique as ausências e as inconsistências de seu conteúdo. O que o narrador do último (e “excedente”) *pop quiz*

---

<sup>150</sup> Williams, I. (New) Sincerity in David Foster Wallace's “Octet”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 56:3, 299-314, 2015.

<sup>151</sup> A noção de atravessar as vicissitudes contemporâneas, em negação ao movimento contrário de dar as costas ao problema, não é novidade. Como aponta McLaughing: “Wallace, diferentemente de Franzen, é consciente que nem a *America* nem a ficção que procura representá-la podem retornar a um estado de inocência pré-pósmodernista no que compete à linguagem e aos processos de representação. Se o mar de mudanças na ficção americana é uma exaustão da literatura pós-moderna, um “sobre-uso” da sacola de trucos da autorreferencialidade, então a resposta de Wallace é não se retirar, mas, como sugeriu Barth em 1967, escrever seu caminho através disso (2004, p.66)”: “Wallace, unlike Franzen, is aware that neither America nor the fiction that seeks to represent it can return to a state of pre-postmodern innocence regarding language and the processes of representation. If the sea change in American fiction is an exhaustion of postmodern literature, a “usedupness” of self-referentiality’s bag of tricks, then Wallace’s response is not to retreat or retrench but, as Barth suggested in 1967, to write his way through it”.

faz é criar outra camada de autorreferência no momento em que se justifica desistindo de *Octet* para que seja visível ao leitor sua tentativa sincera de comunicação, para além – e por causa – da impossibilidade de se criar ficção de outra maneira, segundo ele. Essa outra metade do percurso só pode ser realizada, pelo leitor, se houver um pacto imediato entre interlocução e a pretensa voz autoral. É através desse ponto que tanto A. O. Scott (2000)<sup>152</sup> quanto Iain Willians (2015) pensarão “Octeto” quando argumentarem sobre o “face value”<sup>153</sup> que pede o conto. Para Willians, o conto é tão consciente das possibilidades de refutação teórica a que está sujeito, que é melhor simplesmente aceitar sua proposta “de cara”, caso contrário a leitura de “Octeto” haveria sido uma perda de tempo tanto do autor quanto a do leitor (2015). Já no texto de Scott, esse *face value* esconde uma faceta dupla da categoria ficcional de *Octet*:

Seu gambito\* é virar a ironia contra si mesma, para fazer sua ficção inflexivelmente consciente de sua autoconsciência, e então criar um trabalho que será ao mesmo tempo inabalavelmente sofisticado e obstinadamente com os pés no chão. Com o rosto feito o de Jano, ele demanda ser compreendido logo de cara. “Princípios de uma apenas compreensão” é uma frase inteligentemente lançada, mas Wallace é temperalmente comprometido à multiplicidade – à qualidade a que ele chama de, com referência ao cineasta David Lynch, “bothness”<sup>154</sup> (2000).

Trazendo a escolha formal da prosa de DFW para próximo do deus romano de duas faces Jano, Scott faz com que o conceito de *face value* adquira a propriedade conjugada entre uma característica qualquer e seu contrário direto, tal como continua a fazer pegando de carona a definição do próprio DFW de “bothness”: para ele, o autor pretende ser “sério e irônico, sensitivo e cerebral” (2000) e assim por diante, de modo ao pacto imediato ganhar feições mais complexas do que a inocente proposta inicial do narrador.

Passado esse primeiro contrato – supondo sua aceitação, uma sequência de menores permissões são constantemente trazidas ao leitor, tal a compreensão (imaginando-se no lugar do escritor) da dificuldade em escrever uma peça que dialogue diretamente com o leitor (não esse “você” que lê o texto se colocando na pele do escritor

---

<sup>152</sup> Scott, A. *The Panic of Influence*. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/2000/02/10/the-panic-of-influence/>.

\* Um movimento do jogo de xadrez, no qual o jogador sacrifica uma peça com a intenção de obter vantagem futura.

<sup>153</sup> Como dito, é a identificação e aceitação imediata que o leitor tem que ter com o narrador de PQ9; é preciso que o interlocutor acredite *de cara* que o narrador é a mesma pessoa real que escreve “Octeto”.

<sup>154</sup> “That is, his gambit is to turn irony back on itself, to make his fiction relentlessly conscious of its own self-consciousness, and thus to produce work that will be at once unassailably sophisticated and doggedly down to earth. Janus-faced, he demands to be taken at face value. “Single-entendre principles” is a cleverly tossed off phrase, but Wallace is temperamentally committed to multiplicity—to a quality he has called, with reference to the filmmaker David Lynch, ‘bothness’”.

do conto, mas a imagem de um leitor desse “você”, admitindo-se ter tomado o lugar do narrador de PQ9). A expressão “na pele” deve ser entendida quase que literalmente: aparentemente, a energia do narrador de PQ9 é orientada para que o leitor reconheça os sentimentos do autor real do texto; da vida real; em carne e osso. Formular isso dessa maneira já soa problemático o suficiente. Esses parênteses labirínticos, que são a reiteração a cada avanço na narrativa de que o contrato foi selado (e os consequentes impactos disso), serão cada vez mais necessários e extensos se levadas em diante ao longo do, e como pede o, conto, por isso, não aparecerão em detalhes; o fundamental é a compreensão dessas relações de subordinação que a primeira exortação<sup>155</sup> inaugura. Essas relações de dependência de um pressuposto, subordinado com um anterior, são ao mesmo tempo necessárias ao efeito que PQ9 diz pretender e as responsáveis por enfraquecer seu alcance já restrito e de difícil verificação<sup>156</sup>.

No entanto, esse procedimento de DFW já havia sido realizado no conto “Westward the Course of Empire Takes its Way”, de *Girl with Curious Hair*. Continuando no texto de Scott, o próprio autor, em entrevista, confessa ter se equivocado quando diz que ficou encurralado ao “tentar expor as ilusões da metaficção do mesmo jeito que a metaficção tentou expor as ilusões da pseudo-não-mediada ficção realista”<sup>157</sup> (2000). É de se imaginar, portanto, que esse tipo de deslize seria evitado em *Octet* e que seu procedimento não seja idêntico, ainda que próximo ao de “Westward” – talvez venha daí a confiança de Williams (2015) de que é dever do leitor acreditar logo de cara no narrador de PQ9, isto é, a consideração de DFW é a prova de que teoricamente “Octeto” é ciente do que Williams chama de “possibilidades de refutação teórica”, pois elas são claras tanto ao leitor/crítico quanto ao autor que se projeta materialmente no conto. O exercício elaborado anteriormente em “Westward” serve como experiência a ser superada em *BI*, que pode ser vislumbrada pela composição tomada pelo reaparecimento e reescrita de seus textos/assuntos, tanto especificamente de *Octet* quanto do livro como um todo. O que ocorre nesse conto particularmente é que ele se comporta como um intervalo fractal de *BI*, emulando dentro de suas dependências porosas o funcionamento interno do livro – e consequentemente o seu próprio. Posicionado como o 12º texto, é exatamente a

---

<sup>155</sup> “Você é, infelizmente, um escritor de ficção”.

<sup>156</sup> Perguntar leitor por leitor sua reação perante o texto?

<sup>157</sup> “(I got trapped... trying to expose the illusions of metafiction the same way metafiction had tried to expose the illusions of the pseudo-unmediated realist fiction”.

metade do volume, de modo que 11 contos vieram antes e 11 virão depois de “Octeto”, na ordem de aparição.

### Breve comentário sobre intromissões<sup>158</sup>

A intromissão como aspecto formal de um objeto estético possui tanto um caráter de “reflexão durante o procedimento composicional” quanto de grande teor metaficcional, como é de se esperar. Tal um embrião do todo em que está contido, a intermissão é deslocada e ganha vida própria, ainda que possua em si o “código genético” de seu Texto-Mãe. Guardadas as devidas proporções, há certa semelhança – de ordem composicional, entre o funcionamento de “Octeto” e o – pós-moderno – recorte temporal que “Welcome to the Middle of the Film” realizado no longa metragem *The Meaning of Life* (1983), do grupo Monty Python. Nele, vestido de tribal Zulu combatente na primeira guerra Anglo-Zulu, um ator abre o zíper de sua fantasia da cabeça aos pés e anuncia, em sua “representação-real-sem-fantasia” de garçom/mordomo, ao espectador: “Bem-vindos ao meio do filme”. A “quebra da quarta parede” é procedimento corrente ao grupo britânico, mas esse talvez seja seu maior exemplo. Seguido à intromissão do mordomo, há a “apresentadora” dessa *sketch* (“Bem-vindos ao meio do filme”), feito as de *Flying Circus*, que leva o espectador à outra cena<sup>159</sup>. Nessa última, a situação é insólita até mesmo para os padrões de Monty Python: enquanto Graham Chapman, vestido de cintaliga, com uma luva de boxe em uma mão e outra “normal”, vermelha e comprida, no outro braço, pergunta sobre o paradeiro do “peixe”, Terry Jones, com seus braços no formato de “S” e traje de gala, repetindo durante toda a cena “ele (o peixe) ia comigo a todos os lados” – sem contar o elefante grotesco que entra em cena servindo drinks, os homens que constantemente giram escotilhas ao fundo e alguns comentários e palpites aleatórios – que parecem vir da audiência – sobre onde se esconde o peixe. A descrição da *sketch*<sup>160</sup> - de inspiração “pynchonesca” – nesse ambiente completamente irônico, serve para demonstrar a autorreferencialidade que o episódio implica. Passado o “Bem-vindos ao

<sup>158</sup> Ou: “Ninguém espera a Inquisição Espanhola”.

<sup>159</sup> Sua fala é a seguinte: “Olá e bem-vindos ao meio do filme; esse é o momento em que fazemos uma pausa para vos convidar a juntarem-se a nós, *produtores do filme*, Em Busca do Peixe. Vamos mostrar uma cena de outro filme, e pedir para que adivinhem onde está o peixe”.

<sup>160</sup> *The meaning of Life*, apesar de ser um longa-metragem, repete o formato das *sketches* de *Flying Circus*.

Meio do Filme”, é revelado ao público a fonte daquelas vozes aleatórias: o aquário do restaurante onde os peixes falantes – com os rostos dos atores à frente do Chroma Key, ao melhor estilo *Glub Glub*, que já haviam aparecido na “primeira”<sup>161</sup> cena do filme, se encontram. Sem avisar que o momento responsável por apresentar a metade do filme havia acabado, segue-se um diálogo entre os (6) peixes que, após aplaudirem a recém exibida *sketch* sobre o “peixe”, indagam se o filme (*Monty Python and the Meaning of Life*) vai realmente revelar ou abordar diretamente qual é, enfim, o sentido da vida. O retorno do *take* do aquário, porém, retoma a cena inicial do longa, na qual os mesmos peixes estão acordando e cumprimentando uns aos outros: “bom dia”, “o que há de novo?”, “Frank pergunta o que há de novo”<sup>162</sup>. Isso se repete por alguns segundos até que um deles (Peixe 1) vira aos outros e os interpela: P1: “Olhem, O Howard está sendo comido / P2: Ah é? (a câmera mostra um peixe sendo servido no restaurante) Te faz pensar, não? / P3: Hmm. / P1: Quer dizer, qual o motivo disso tudo? / P3: Sei lá”<sup>163</sup>. Disso, segue-se a abertura do filme com as animações já características do grupo britânico.

Esse é o gesto decisivo à narrativa/*plot/punch-line* do longa-metragem: sua montagem desloca os peixes na posição de espectadores do filme que a audiência-real-humana também está assistindo; em outras palavras, nós estamos assistindo aos peixes assistirem o filme que vemos, no qual os peixes são também parte da narrativa ficcional. Esse aumento na camada de mediação reflete não apenas na obra cinematográfica, mas também em seus espectadores reais. Os peixes fazem parte, claramente, de seu conteúdo ficcional, mas acreditam que não o são. Desde a primeira cena em que aparecem, o “sentido da vida” mais básico que se pode pensar está no momento em que seu amigo Howard é servido ao cliente. Enfim, o fundamental é então essa retomada da cena inicial, pois demonstra a ironia com que os peixes – os espectadores, por extensão – enfrentam sua própria mortalidade; não bastasse a cena de Howard, após a intromissão de “Welcome to the Middle of the Film”, o tema da morte é o único que aparecerá nas próximas *sketches*<sup>164</sup>. Esse gesto retroativo que o filme realiza expõe a contingência e ironia a que

<sup>161</sup> Antes de o filme realmente começar, há um curta apresentado como sem relação com o longa.

<sup>162</sup> Uma tentação ao leitor contemporâneo mais desabusado seria a imaginação da continuação desse diálogo: “como está a água?”.

<sup>163</sup> “P1: Hey, look. Howard's being eaten. P2: Is he? Makes you think, doesn't it? P3: Mmm. FISH 1: I mean, what's it all about? FISH 3: Beats me.”

<sup>164</sup> Na sequência: Um casal de recém falecidos que escolhem no cardápio de um restaurante do céu quais conversas filosóficas terão; um homem que é convencido a doar órgãos enquanto vivo; o retorno do curta-metragem inicial, que é morto pelo filme principal; um cliente em forma de balão que explode de tanto

estão submetidas essas narrativas absurdas. O desinteresse ou ausência de capacidade que o peixe 3 tem em entender seu fim/finalidade, verbalizada pelo simples “sei lá”, é o mesmo tipo de mecanismo – muito menos mal-humorado – que DFW usa em “The Devil is a Busy Man”, no momento em que o personagem “Daddy” diz a seu filho que não se deve ensinar os porcos a cantar e o enxota a varrer o cascalho da valeta para “não foder com o encanamento” (WALLACE 2005, p.87). A lição a se tirar disso, assim como o filho de Daddy anseia por saber, é uma embaraçosa espécie de morte àqueles que não reconhecem as forças de mediação e o seu pertencimento nessas narrativas virtualizadas. De certo, esse dispositivo pós-moderno em projetar à interlocução, via os peixes nesse caso específico, os níveis de mediação e representação, são adequados à crítica de um realismo, como diz o próprio DFW, que se vende como demonstração direta e não-mediada da realidade; ou ainda, a consequência da presença torrencial de camadas de mediação e autorreferência fica explícita a cada nova *sketch*. Pensando em “*Meaning*” ainda, quanto maior a quantidade de mediação e a distância entre a tela do cinema e esses outros anteparos criados na obra ficcional cinematográfica, mais instáveis ficam os objetos e as imagens em cena: personagens mais sujeitos às intervenções arbitrárias que a própria ficção se permite e maior o grau de entropia nesses ambientes herméticos<sup>165</sup>.

Ao final do longa-metragem fica claro o motivo de não haver o encerramento de “Bem-vindos ao Meio do Filme”. A mesma apresentadora retorna à tela logo antes da aparição dos créditos sob o letreiro em que se lê “O Fim do Filme”, o que significa que desde a metade da duração da fita até seu epílogo a audiência assistia ao quadro que anunciava o ponto médio de sua duração. A sequências que refletem sobre a morte nesse intervalo, portanto, são a própria ficção em processo de autofagia, derrubando (matando<sup>166</sup>) um a um seus personagens e quadros para que todos se renovem na cena final do “céu”, concentrando todos seus aparatos ficcionais em estado de potência e conservando as novas possibilidades de narrativas em um ponto único e catártico de morte

---

comer no mesmo restaurante dos peixes – trazendo-os para dentro do filme, enfim; o enterro de um comediante que faz piadas gratuitas sobre sexo (perseguido por mulheres nuas, que o fazem cair em sua própria cova); a morte (ceifador) que vai buscar uma família e seus convidados que comeram salmão enlatado estragado (não sem o constrangimento e os pedidos de desculpa da anfitriã); a cena final reúne todos esses mortos em uma festa/musical no céu.

<sup>165</sup> Mantendo Monty Python como exemplo, é só pensar na *sketch* da Inquisição Espanhola: à um objeto ficcional que permite a todo momento a brusca interrupção de suas cenas, a permanente intrusão aleatória da “Inquisição Espanhola”, como tática de sentido em si mesma, é sinal claro da vida própria que essa ficção super-mediada toma.

<sup>166</sup> Nota 164.

e renovação<sup>167</sup>. Restauradas, as simulações e imagens podem, enfim, terminar tanto com o filme, quanto com a *sketch* do meio, que realiza, portanto, um movimento (auto)reflexivo tanto em seu conteúdo (ao falar do longa como os “produtores do filme”) quanto em seu aspecto formal autofágico.

Contudo, se o funcionamento desse esquema pós-moderno manifestava, através da facilitação da entropia a crítica com relação à “pseudo-não-mediada ficção realista”, emprestando as palavras de DFW, essas cascatas de mediação passam a ser reconhecidas e naturalizadas na contemporaneidade; isto é, enquanto a ironia e autorreferência se davam no aspecto formal do esquema de ficção pós-moderno, agora são substrato da realidade contemporânea, de modo que o “não-realismo” subjacente de seu funcionamento é compreendido como fato dado e ponto de partida nos objetos de cultura e relações desse tempo. A ironia é deslocada a fim de criar empatia com o quadro sem resolução da contemporaneidade, como se houvesse consciência da situação símile aos peixes no aquário em que se encontram as imagens e os espectadores, cuja única saída, sem outra escolha no horizonte de possibilidade, aos envolvidos nessa narrativa do real seria ironizar-se a si mesmo enquanto peixes submetidos às oscilações desse frívolo ambiente fabricado que os cerca. Essa simulação apaga a primeira mediação entre ficção e recepção e transporta o espectador contemporâneo à própria simulação – no exemplo do cinema, o público não estaria mais atrás da tela, mas *nela*, dentro da representação que representa a si mesma.

### **Continuação “Octeto”**

Ciente desse cenário, como demonstra em *EUP*, é contra isso que a sinceridade de DFW se voltará. A fim de alertar à interlocução sobre sua atual posição no jogo de forças da comunicação, e dessa maneira transportar esses leitores para detrás da tela, com uma distância crítica maior, a produção literária e não ficcional do escritor possui desafio duplo: 1) não correr o risco de retornar a um estágio reacionário de uma “inocência pré pós-moderna” (MCLAUGHING 2004) e 2) nem corroborar com a reprodução do uso da ironia e da autorreferência como aspectos formais decisivos em sua ficção. Sua atividade

---

<sup>167</sup> A cena do Céu consiste, como dito, na presença desses “falecidos” dispositivos ficcionais e de mais um, dentre outros, momento musical em *The Meaning of Life*. O título da canção é “É Natal do Céu” e essa imagem de nascimento reforça ainda mais a noção de renovação que a cena apresenta.

se resume, então, em uma espécie de incumbência ética na captação e veiculação de informação *relevante* à realidade de sua interlocução – meio que operando em uma posição moral-pedagógica<sup>168</sup> – através do procedimento que se opõe à *mass media* ao inflacionar, por exemplo, o mercado da linguagem com informação que aniquila qualquer possibilidade de sentido. Aparentemente, pensando novamente em *Octet*, o esforço de um esboço de resolução aplicado no texto é 1) não diminuir a quantidade de mediações, para não retornar à condição inocente anterior ao pós-modernismo – e a recorrente ilusão de que não haveria mediação entre obra realista e sociedade – e 2) a não manutenção do mesmo modelo de mediação, a fim de não reproduzir o modelo literária absorvido. Assim, o que ocorre em “Octeto”, paradoxalmente, é a criação de mais metarreferencialidade. A diferença, no entanto, é o esforço em deixar claro esse seu movimento. Esse “aviso” é necessário na medida em que promete revelar o funcionamento interno do processo criativo e crítico da voz autoral que ambiciona sua projeção na ficção, a fim de atingir o contato real com a pessoa que lê. E talvez seja esse também um sentido de “trincheira”, a qual o narrador de PQ9 diz ser o lugar habitual do leitor: diminuir a distância da mediação significa a participação efetiva na lama das trincheiras da existência real em detrimento da afastada e limpa tradicional posição de maestro do *Escritor* que comanda tudo à distância (WALLACE 2007, p.160). Em outras palavras, a entidade-autor de *Octet* pensa o lugar de sua interlocução como na imagem dessa “trincheira”, que é construída tanto pela relação com a realidade contemporânea que esse narrador pressupõe (o bombardeamento de informação – ironia, metalinguagem), como no local onde essa “não-mais-primeira” mediação se dá: a primeira camada de ambiente ficcionalizado que se passa pelo real e pela expectativa comum da relação escritor-distante e leitor. Esse movimento que realiza o narrador, portanto, muda a natureza da assunção que ele pede e da qual depende, isto é, seu primeiro pedido, de reivindicação pela posição autoral do conto, é o esforço da ficção em participar e dar forma (informar) à vida prática, o que representa o projeto dessa prosa ficcional em revolucionar a relação escritor-distante e interlocutor.

A posição privilegiada, que PQ9 ocupa na composição do todo de *BI*, acaba por articular a noção de “intervalo”, retomando ao conceito de intromissão, em dois eixos: por um lado, funciona como pausa crítica para se pensar a unidade do livro e como os

---

<sup>168</sup> Uma imagem: seria como se uma das funções de seus textos fosse o de avisar aos peixes que eles serão os próximos a serem comidos e que eles precisam perceber seus arredores, sua água: um toque de recolher das armadilhas pós-modernas.

textos se relacionam uns com os outros; essa primeira parte é revelada pela voz do narrador-que-se-diz-autor em PQ9, o que significa que, como escritor de “Octeto”, é também a “autoridade autoral” de *BI*, pois o primeiro está contido no segundo. Grosso modo, a dificuldade em criar ficção que desenvolva a comunicação com a interlocução reflete tanto nos *pop quizzes* anteriores quanto na unidade do volume. Essa reflexão dupla também pode ser vista no momento em que o narrador assume a dificuldade em definir como deveriam funcionar esses textos curtos<sup>169</sup> em uma construção cíclica e fechada, que a noção de obra orgânica (de início e fim) impõe. Aliás, o primeiro parágrafo de PQ9 é construído de maneira vaga o suficiente para que se permitam os paralelos entre *Octet* e *BI*; apenas no segundo parágrafo é que a reflexão pode ser entendida como detida em “Octeto”<sup>170</sup>. O argumento continua no sentido de que a intenção desses dois momentos (livro todo/conto) é “interrogar algo” ao leitor acerca das sensações que ele tem de “alguma coisa”<sup>171</sup>. E isso é facilmente reconhecível na concentrada prosa de *Octet* através das perguntas (dos *quizzes*) ao final de cada texto. No entanto, como visto nas análises dos outros contos, por fim, o gesto mor em *BI* é o de suscitar emoções e interrogações nos leitores pela construção de um mal-estar secundário (que não tenha relação direta com o narrador-personagem ou com as narrativas em segunda pessoa) a ser resolvido<sup>172</sup>, ou então na transposição direta do leitor na ficção (o contrário do mal-estar secundário). O narrador<sup>173</sup> admite certa confusão acerca da real finalidade dos contos do volume tanto quanto dos *pop quizzes*, mas diz que ele, ou melhor, que os leitores que se colocam no seu lugar, o da voz autoral de “Octeto”, tem certeza de que esses textos separados funcionam propriamente dessa maneira, como “peças” isoladas e que é essa a maneira

---

<sup>169</sup> “Short stories”, que significa tanto pequenas narrativas, como o gênero conto.

<sup>170</sup> “Então você faz um ciclo de oito partes dessas pequenas peças de porca e parafuso” (p.171). “So you do an eight-part cycle of these little mortise-and-tenon pieces”.

<sup>171</sup> “uma espécie de ‘questionamento’ da pessoa que as lê, de alguma forma – i.e., apalpação, sondagens nos interstícios da sensação que ela tem de alguma coisa etc... embora o que constitua essa “alguma coisa” seja loucamente difícil de definir” (p.171). “A certain sort of ‘interrogation’ of the person reading them, somehow—i.e. palpations, feelers into the interstices of her sense of something, etc... though what that ‘something’ is remains maddeningly hard to pin down”.

<sup>172</sup> As *Brief Interviews* talvez sejam os melhores exemplos.

<sup>173</sup> Sempre que o narrador de PQ9 for citado é preciso ter em mente sua constituição complexa: é a entidade ficcional que solicita à interlocução real de carne e osso que se transporte na posição ficcional de escritor do conto e na pessoa real autor do livro, por extensão.

através da qual elas se relacionam com o todo a fim de apreender “‘alguma coisa’ que você<sup>174</sup> quer ‘questionar’ numa ‘sensação’ humana”<sup>175</sup> (2005, p.171).

Por outro lado, diferentemente do sentido de “pausa” que a primeira noção denota, *Octet* é também a manifestação de um intervalo de tempo próprio, que tanto interrompe quanto simula *BI* para falar de si mesmo. Essa propriedade mimética se reporta sempre à unidade do livro, ainda que seu conteúdo seja majoritariamente si mesmo, pois emula internamente o dispositivo formal de *BI*. Além de as perguntas ao final dos *pop quizzes*, como visto, funcionarem como a falha da autocontenção dos outros contos em atingir diretamente o leitor, Pop Quiz 6(a), imediatamente anterior ao PQ9, é o ensaio-exercício de “Octeto” inserido nele mesmo, formando uma cadeia de dupla referência: sendo a reescrita de Pop Quiz 6 – e estando entre os textos que compõem a tentativa frustrada do ciclo de 8, PQ6(a) simula a repetição dos títulos de *BI* e responde à não resolução de seu modelo inicial (PQ6), preparando na mesma medida em que justifica PQ9. Isso faz com que *Octet* possa ser entendido como um intervalo temporal singular que metonimicamente e de maneira condensada/radical simula *BI* e a si próprio. A fim de responder à essa “alguma coisa” a que pretende encontrar o narrador de PQ9, é necessário, ao leitor, a apuração dessas duas impossibilidades: o caso é que a entrada da voz autoral em *Octet* fratura a solução a *BI* ao passo que 1) simula tanto a aporia do livro como unidade, quanto 2) inaugura a sua própria e específica. Esse resultado é esperado uma vez que o conto é a simulação de *BI*, em estado de irresolução ela mesma, o que significa que não tardaria a demonstrar também sua impossibilidade. A diferença é que isso adiciona um nível a mais de mediação e retroalimentação, o que não só reforça o caráter ficcional de “Octeto”, como o assevera: o curto-circuito desse procedimento submete ao leitor um princípio de incerteza com teor fortemente hipotético e da natureza do exercício/esboço/esquema. Em outras palavras, é necessário que haja a consciência de que mesmo se a interlocução se colocar no lugar do narrador de PQ9 e se ver fazendo as vezes do escritor de *Octet* e *BI*, essa situação será apenas a simulação de seu próprio enunciado<sup>176</sup>, que é em si a simulação teórica para uma resolução a *BI*; isto é, “Octeto”, para bem ou para mal, é uma intromissão-reflexiva ao ritmo do volume de contos que acaba por reforçar seu caráter ficcional, contradizendo sua proposta-exercício inicial, mas

---

<sup>174</sup> “Você”, aqui, significa o leitor que, a pedido do narrador, se coloca na posição do escritor de *Octet* – e por extensão de *BI*.

<sup>175</sup> “‘something’ you want to ‘interrogate’ a human ‘sense of’”.

<sup>176</sup> O contato real entre escritor e leitor através da ficção.

valorizando seu conteúdo acerca da dificuldade em perceber esses níveis formais de mediação e, conseqüentemente, constatando a cada vez mais distante possibilidade de comunicação efetiva – ainda que a almeje sinceramente. O caso é que, em um primeiro momento, o tipo de dispositivo em funcionamento em “Octeto” parece ser, como sugere Scott (2000) se referindo à cultura da autoconsciência que *BI* aborda, tanto “uma rara e incisiva crítica a essa cultura”<sup>177</sup> quanto “um dos seus mais adornados e exóticos sintomas”<sup>178</sup>. Se é necessário ao texto demonstrar-se como o sintoma de seu tempo a que deseja negar, seu princípio fundamental será sua própria negação, que em *BI* é manifesta nas constantes insistências e reescritas, bem como na lembrança formal de seus textos acerca de sua constituição ficcional.

Como já anotado, em parte dos contos analisados há a reiteração de sua ficcionalidade constituinte de seu teor/contéudo. Esse aparente lugar comum no trato com textos ficcionais parece ganhar outra dimensão na contemporaneidade, na qual a realidade é profundamente informada por narrativas de todos os tipos. A condição de que toda experiência banal contém em si potência narrativa é o sentimento oposto dos dispositivos operados pela ficção, que lidam com verossimilhança ao invés da experiência superficial e que articulam seus enunciados a fim de criar efeito estético tanto em seu campo específico quanto na experiência concreta de seu tempo, colocando-a assim, por definição, à parte de seu correspondente real – que alimenta sua verossimilhança. Perante a grande complexidade política, econômica e cultural de seu tempo, à ficção é fundamental afirmar-se como tal, ficcional, pois a prática de se informar através de narrativas fabricadas e transpô-las à experiência real acaba por contaminar o plano as relações com, por exemplo, a postura irônica e autorreflexiva absorvidas pós-modernas. O riso irônico de si que os personagens desse tipo de narrativas realizam, tomados como gesto eleito e inevitável de seu tempo, impõe um caráter passivo aos consumidores desse nicho cultural, isto é, o “rir de sua desgraça”, suscetível à medição de forças do jogo da informação, é confundido com a crítica desse esquema. Em outras palavras, esse modo de estética irônica e autorreferente encontra sua finalidade nesse riso de si, de modo a considerar que a consciência dessa entropia como sensação universal é o suficiente para

---

<sup>177</sup> “An unusually trenchant critique of that culture”.

<sup>178</sup> “One of its most florid and exotic symptoms”.

sua superação<sup>179</sup>. No momento em que isso era utilizado para lançar luz à maior complexidade entre as interações do que a aparente na camada envernizada da superfície, no período do pós-guerra nos E.U.A., esse juízo pós-moderno realizava sua função informativa e crítica. Já ao momento da produção de DFW, como já algumas vezes dito, isso manifesta também a cada interação contemporânea, ou seja, a mera consciência desse quadro deve ser abordada como o início do processo crítico ao invés de sua finalidade.

A dificuldade desse primeiro movimento em emular a consciência ficcional acerca da fachada esmaltada de seu correspondente real é que, uma vez dentro desse esquema, seus predicados estão sujeitos também à lógica e ao teor ideológico que organizam tal meio análogo à representação. No caso contemporâneo, a saturação de *data* em seu universo, *cosmos* entrópico tomado pela má consciência da comunicação ao gerar sua própria impossibilidade, fará com que o uso da linguagem verbal – ferramental óbvia do texto literário – seja tão problemático quanto obrigatoriamente certo e preciso; a linguagem específica, designada a mimetizar a respiração particular dos E.U.A. no novo milênio, assim como afirma James Wood<sup>180</sup>, sobre qual é a função do romancista, deverá “tornar-se aquilo que ela descreve, mesmo quando o assunto é baixo, vulgar, tedioso. David Foster Wallace é muito bom em encarnar a plenitude do tédio” (2012, p.40). O tom da passagem não esconde a relação ambígua que Wood vê na prosa de Wallace: por mais que perceba a linguagem do autor como “pavorosamente feia” (p.38), ao aproximá-lo tanto a Pynchon quanto a DeLillo, reconhece o teor realista de sua prosa, pois para Wood os três escritores citados possuem uma linguagem literária que “está mimeticamente repleta da linguagem norte-americana” (p.39). Em *BI*, e mais vividamente em *Octet*, essa linguagem estará repleta, portanto, da estética pós-moderna absorvida, que será imposta ao primeiro nível formal e de conteúdo da produção ficcional de DFW. Não fosse esse o caso, se transformaria em mais um exemplo – sintoma, nas palavras de Scott (2000) – ao invés da representação que se sabe ficcional de uma existência concreta ficcionalizada. É como se, na contemporaneidade, a noção do conceito de representação tenha sido exaurida até o ponto de fusão com seu objeto representado – retomando Debord aqui, tal qual no processo de como ela é pensada por Pynchon em *Mason & Dixon* (1997), romance publicado dois anos antes de *BI*. A reflexão acerca dos limites entre ficção e realidade é

---

<sup>179</sup> Como aparece em EUP, quando DFW cita Lewis Hyde: “[a ironia], com o tempo, é a voz do enjaulado que passou a apreciar a jaula” (1997). No original: “Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage.”

<sup>180</sup> *Como Funciona a Ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

contínua durante a obra e nesse seguinte exemplo, que serve apenas de ilustração ao procedimento sendo realizado, de maneira sutil, é ela que regula o conteúdo da passagem:

[...] certamente eu sabia que ele não haveria de ser tão belo em pessoa, mas mesmo assim eu presumia que eles tivessem comigo um *mínimo* de Honestidade – de modo que, ao constatar o grau de diferença que havia entre Retrato e Homem, confesso que fiquei surpresa. “Era apenas uma Representação”, explicaram-me repetidamente, até que perdi a conta, tal como deixei de compreender o sentido do termo<sup>181</sup> (2004, p.206).

O risco que corre a imagem que se auto-afirma como representação é o da perda de sentido de seu sintagma e conseqüentemente de seus predicados, o que relega o alcance de sua função em mera “desculpa” – *permission-slip*, como no trecho de *EUP*. Para a produção literária e ensaística de DFW, partindo de *EUP*, é esse o resultado dos artefatos de cultura que utilizam da excessiva autorreferência como constituição de seu núcleo formal e estético, bem como o risco que *Octet* se submete ao, para ser fiel à descrição de seu correspondente que pretende representar, mimetizar a exaustão de seu próprio procedimento e não “virar as costas” – é esse o sentido de “escrever através” da ironia e da metarreferencialidade abordada anteriormente<sup>182</sup>. Não encarar sua materialidade externa significaria ao texto de ficção a não reprodução do *Zeitgeist* a que está condicionado, além de, partindo de um distanciamento completo com relação ao seu objeto<sup>183</sup>. Desse modo, a ética da sinceridade, que não admitiria essa forma de acovardamento teórico, tenta advertir sobre a desonestidade intelectual dos artefatos culturais que se utilizam dessa lógica para a autoafirmação com a intenção de serem apreciados, no nível subjetivo<sup>184</sup>, e aumentarem seu valor de circulação. No entanto, a busca por essa espécie de genuinidade é realizada em suas próprias dependências ficcionais, que encaram a aporia da comunicação com a finalidade mesma de transmissão

<sup>181</sup> “[...] of course I knew he wouldn't look that fair in person, yet had I assum'd *some* Honesty from them, — so to find Picture and Man quite as different as they prov'd to be, well, did surprize me. ' 'Twas but a Representation,' they explain'd, repeatedly, till I quite lost count, having also ceas'd to know what the word meant, anyway”. Tradução de Paulo Henriques Britto.

<sup>182</sup> É nesse sentido, inclusive, que James Wood, em texto que apresenta *Pulphed* (2013) de John Jeremiah Sullivan, aproxima ambos. Em um prefácio razoavelmente desinteressado, o ponto categoricamente mais relevante é o texto em que Sullivan – ensaísta com talento à ficção, segundo Wood (um dos motivos da aproximação que a crítica faz dele com DFW) – descreve um de seus reality shows favoritos. Para Wood, o ponto em comum é a incerteza sobre a opinião real de Sullivan, se ele ironiza ou se admira. Bem, a resposta mais uma vez é as duas coisas. O fundamental nesse texto é que, citando Sullivan, “você está assistindo a pessoas sendo flagradas *estando num reality show*. É esse o *enredo* de todo reality show, independentemente de seus temas requentados” (WOOD 2013, p.18).

<sup>183</sup> Vale lembrar da noção do *Escritor* limpo e distante que o narrador de PQ9 não quer ser. O exemplo de James Wood (2012) de autor distante é Updike.

<sup>184</sup> É só lembrar da ironia como o oposto de seu real sentimento interno que os personagens de *RC* articulam.

à interlocução. PQ9 é a peça fundamental nesse empreendimento, pois sem a intrusão narrativa em *Octet* não haveria esse passo a mais na direção ao diálogo real. Inicialmente, como nota Iain Willians (2015), o conto se chamava *Pop Quiz*, em publicação pela revista literária *Spelunker Flophouse*, e PQ9 não constava no conto, que era constituído pelos outros quatro numerados como 1, 5, 6 e 5(a). Como acertadamente nota Willians, a ausência do último *pop quiz*, na versão de *BI*, muda por completo o impacto tanto de “Octeto” quanto do livro de contos, pois se assemelha muito mais apenas com um exemplo/sintoma pós-moderno passado e em estado de putrefação do que, citando novamente Scott (2000), “a crítica a essa cultura”. Isto é, com a presença de PQ9, o argumento contido em *The Panic of Influence* ganha maior corpo e *Octet* se transforma em uma realização mais audaciosa em solucionar o problema que *BI* tem em mãos. Aparentemente, sua inclusão na publicação de 1999 é um tipo de exasperação autoral – ainda que problemática – em garantir que seja compreendida a mensagem do narrador, como se fosse a manifestação de sua dúvida em comunicar efetivamente suas preocupações acerca da produção literária contemporânea e que, cedendo à tentação de expô-las no papel – meio que “explicando a piada”, tenciona a extrapolação do seu espaço ficcional. Sua proposta, em última análise, é a de hipertrofiar sua categoria de narrador onisciente em “mais-do-que-onisciente”, pois não regula e conhece apenas seu lugar restrito, mas projeta seu conhecimento para além das fronteiras da ficção.

Essa ambivalência da entidade narrativa de PQ9 a categoriza em uma terceira ainda: não apenas um exemplo da cultura de seu tempo; tampouco uma crítica advinda do distanciamento alienado. Pensando com Willians (2015) novamente, PQ9 será a coexistência desses dois momentos com a preservação de sua especificidade como objeto singular. O autor desdobra a noção de “*bothness*” de DFW, utilizada pela fortuna crítica<sup>185</sup> como a categorização entre os conceitos, para eles antagônicos, de “cinismo e ingenuidade”<sup>186</sup>. Ao dizer que no mesmo texto em que DFW cunha o termo (“*David Lynch Keeps His Head*”, 1996) há também a consideração do escritor sobre a constituição dos personagens de David Lynch como sendo ao mesmo tempo “dois e um”<sup>187</sup> (2015), a complexidade também dos textos de DFW aumenta a partir da consciência dessa reflexão.

---

<sup>185</sup> Konstantinou, Lee. “No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief.”; Boswell, M. *Understanding David Foster Wallace*; Scott, A. O. “The Panic of Influence”.

<sup>186</sup> “Cynicism and naïveté”.

<sup>187</sup> “Both two *and* one”; a citação é de DFW (LYNCH, 1996), a ênfase é de Willians (2015).

E parece que Willians, ainda que não se aprofunde na questão, possui essa acertada intuição com relação a *Octet*. O fato de o narrador de PQ9 utilizar-se das mesmas ferramentas formais-literárias pós-modernas pode ser compreendida por esse lado negativo de sua constituição como agente mergulhado em seu tempo, assim como a sua sinceridade ilumina a parcela que pretende superar esse quadro contemporâneo. O efeito que essa representação pretende atingir é, novamente, a estrutura política-ideológica de seu tempo e sua superação; PQ9 é o maior exemplo do fato de que seu narrador não é nem irônico nem sincero (os corolários do cinismo e ingenuidade, segundo Willians), mas ambos e, por isso, algo além. Colocado de outra maneira, *Octet*, sem o último *pop quiz* da versão em *BI*, seria apenas uma consequência “pós-moderna” e “PQ6(a)” a maior responsável por isso, na medida em que sua relação metanarrativa perderia completamente a força metonímica de simular também *BI*, sendo capaz apenas de se referir em seu fechado ciclo de 8 ao seu texto-fonte falho. Com efeito, o insuficiente alcance de PQ6(a), como ficou intitulado em *BI*, pensado isoladamente, pode ter sido o motivo da adição de PQ9. A possibilidade é muito maior de, caso fosse ausente o último texto, a metanarratividade de PQ6(a) ser tomada como a mais frívola artimanha pós-moderna, tornando o texto apenas um sintoma da “banalidade da pseudo-autoconsciência”<sup>188</sup> (2000), pois haveria em jogo uma metanarratividade mais superficial do que a que PQ9 realiza – e faz com que PQ6(a) também realize. Logo, a superação do leviano traço metatextual é composta pelo acréscimo de mais uma camada imbricada de metanarratividade, o que confere ao texto maior recursividade do ponto de vista formal. A esperança, bem-sucedida até certo ponto, em não permitir que seu aspecto formal seja mal compreendido é depositada no conteúdo narrado de PQ9, como se percebe no trecho que antecede a nota de rodapé número 2, “de jeito nenhum você quer que um leitor saia achando que o ciclo é apenas algum engraçadinho exercício formal em estrutura interrogativa e metatexto padrão”<sup>189</sup> (p.172) – a nota (2) que segue o trecho é o desdobramento desse sentimento. Logo em seguida, há a (auto)confirmação também de PQ9 como sendo parte de *Octet*: “Em outras palavras, o que você poderia fazer é construir mais uma Pop Quiz [...] na qual você tenta o máximo que pode descrever o enigma e o

---

<sup>188</sup> “The banality of pseudo-self-awareness”; citação de Scott sobre Christopher Lasch. Essa parte, para Scott, é o que o perigo que o conto *The Depressed Person* desdobra e denuncia.

<sup>189</sup> “By no means do you want a reader to come away thinking that the cycle is just a cute formal exercise in interrogative structure and S.O.P. metatext”.

potencial fiasco do semi-octeto”<sup>190</sup> (p.181). A criação do último *quiz* serviria como a confirmação da sinceridade do narrador, que se apresentaria com uma “sinceridade completamente nua, desamparada e patética”<sup>191</sup> (p.181).

Será através das notas de rodapé, um dos famigerados traços da prosa literária de DFW, que o narrador comentará com especificidade os tópicos do conto. Melhor dizendo, em sua prosa já marcada pelo comentário crítico literário, as notas funcionarão como metacomentários, seguindo o andamento geral do texto. Elas serão compostas por considerações de cunho “pessoal” do narrador, tal como as de número 4 e 5, bem como o aprofundamento dos assuntos a que são correspondentes – a de número 2, por exemplo. Na de número 3, porém, haverá a justificativa do narrador em excluir os 5 *quizzes* defeituosos e isso será realizado na exposição de um deles, transformando a nota 3 em mais um *pop quiz* – enquanto o argumento no tom de reflexão-literária informal sobre sua fragilidade e sua consequente “não aparição” se encontra no texto corrido de PQ9. Portanto, ocorre a inversão de lugar entre ficção e argumento dentro do próprio ambiente ficcional de PQ9, na medida em que um dos *quizzes* obliterados apresenta-se “de fora” como se estivesse nos bastidores, atrás das cortinas e nunca entrasse em cena efetivamente. Esse efeito de ilusão que o narrador realiza não apenas reforça a noção de que PQ9 não faz parte da proposta inicial *Octet*, mas também revela seu funcionamento problemático: a impressão é que esse “você” a que se refere o narrador não é o leitor de “Octeto”, mas o de “octeto”, um texto-espelho que termina no PQ6(a); o nono *quizz* seria então um comentário que poderia ter outro título – *Octet 2*, por exemplo. Ou ainda, essa faculdade ilusionista do conto, ao focar no *backstage* da peça, nega a existência real desse narrador pela razão de PQ9 ser um texto sobre o narrador de “octeto” (com fim em PQ6(a)) que realiza esse texto-resposta-comentário sobre “octeto”: *Octet*, então, seria o corte seccional do procedimento inteiro e PQ9 a lâmina utilizada.<sup>192</sup>

O narrador de PQ9, num “espírito de 100% de franqueza” (p.173), aponta ao leitor sua intenção de aproximação ao mesmo tempo que, de maneira refinada, emula o truque

---

<sup>190</sup> “In other words what you could do is you could now construct an additional Pop Quiz [...] n which you try your naked best to describe the conundrum and potential fiasco of the semioctet”.

<sup>191</sup> “Completely naked helpless pathetic sincerity”.

<sup>192</sup> Isso por causa das aparições tanto dessa nota 3 quanto de PQ9 em si: as contradições entre o número real de *quizzes* de *Octet*, que tem pelo menos 5 – com a possibilidade do sexto na nota de rodapé 3 – e o fato de PQ9 estar materialmente contido sob o título de *Octet*, fazem com que seja possível compreender o conto como esses três outros textos: 1) “octeto”, 2) “resposta-comentário a octeto”, e 3) “*Octet*”, que o leitor efetivamente lê em *BI*.

ilusionista que se apresenta sem mediação enquanto se posiciona no redemoinho de recursividade, com a finalidade de injetar a todo custo sua mensagem acerca da vida contemporânea<sup>193</sup>. Em última instância, o leitor não pode aceitar a proposta do narrador para que haja o efeito desejado: a consciência dessa simulação de comunicação é a camada mais próxima de comunicação real. Mas, se porventura houver identificação, a mensagem foi passada da mesma maneira. Essa proposta definitivamente não inocente que o narrador de PQ9 preconiza é a que possibilita esse “algo além” do texto, que não apenas a coexistência – à imagem de Jano, para Scott – do cinismo e da ingenuidade. A singularidade do *pop quiz*, portanto, é seu posicionamento problemático com relação à reprodução do que pretende criticar: se por um lado, age nas camadas de sentido a fim de expor o contexto disfuncional tanto à Literatura contemporânea dos E.U.A. quanto à possibilidade de comunicação efetiva, realizando assim um processo harmônico entre conteúdo e forma, por outro, a proposta do texto se vale dessa mesma disfuncionalidade que desaprova, a falácia da ausência de mediação entre artefatos e narrativas ficcionais, para garantir que sua mensagem alcance a interlocução. É verdade que, através do exibicionismo formal, o texto demonstra a real complexidade de seu assunto, porém, na superfície, acaba por forçar grande parte da recepção a repetir o gesto contemporâneo de fé e confiança sem aparente mediação. A preservação da intenção em exprimir seus enunciados converte o sentido de comunicação em um movimento unilateral de *informar*, admitindo certo tipo de hierarquia que contradiz a manifesta vontade do narrador-“escritor” em se juntar ao nível da trincheira com o leitor. Portanto, ainda que aponte à emancipação dessa hipertrofia que a linguagem sofre – após a absorção dos pressupostos pós-modernos e do uso excessivo de imagens virtuais (narrativas) que realizam o contato problemático com a experiência real, é necessário que seu discurso seja incontestado. Em outras palavras, o narrador aproveita da circunstância contemporânea que prevê a assimilação direta entre objeto de cultura e interlocução, que não leva em conta a problemática onipresença da mediação nesse processo, assim como, especificamente no campo literário, oblitera que a ficção atua sob o signo da verossimilhança e não da experiência real, com a finalidade de demonstrar que essa suposta ausência de mediação é constituída de ideologia e da agenda específica desses órgãos de comunicação e *mass media*. É através desse posicionamento problemático, com tons de “faça o que digo, não o que faço”, ou ainda, “com a melhor das intenções”, que o narrador de PQ9, não sem

---

<sup>193</sup> No melhor espírito paternal de “é para o seu bem”.

levantar suspeitas, edificará seu lugar como o responsável por decidir o que é relevante à interlocução.

## **Decideration**

Em prefácio à edição de 2007 do volume anual *The Best American Essays*, DFW aborda a temática da necessidade de um mediador entre a absurda quantidade de informação e o leitor. Na posição de editor convidado, o autor se vê na situação de ter que escolher quais dos vinte e poucos ensaios, entre os 100 finalistas (que foram escolhidos pelo organizador da série, Robert Atwan), entrariam no volume impresso. Uma das primeiras considerações de DFW é que a função atribuída a ele é apenas um título formal, no sentido de que não se edita nada pelo “editor convidado”. Seu real encargo é o de *decidir*, atividade responsável a dar nome ao seu prefácio, *Decideration 2007 – a special report*. Desde o início, então, a tarefa de apresentar aos leitores de *BAE*<sup>194</sup> os textos selecionados à edição é desvirtuada, ou desviada, na explicação do por que tais ensaios estão presentes (de certa forma apresentando-os) e o que significa escolhê-los, revisando o significado de escolher algo a alguém na contemporaneidade. Já no início de sua introdução, que se comporta mais com um ensaio na prática, o autor define a não-ficção na diferenciação com a ficção, em uma das conhecidas passagens de *Decideration*:

No que diz respeito à escrita, ficção é mais assustadora, mas não-ficção é mais difícil – porque a não-ficção é baseada na realidade, e a realidade percebida de hoje é esmagadora, excitantemente imensa e complexa. Enquanto que a ficção vem do nada. Na realidade, calma: a verdade é que ambos gêneros são assustadores; ambos parecem ser executados em cordas apertadas, sobre abismos – os abismos é que são diferentes. O abismo da ficção é o silêncio, nada. Enquanto o abismo da não-ficção é *Total Noise*, o fervilhar estático de cada coisa e experiência particular, e a total liberdade de

---

<sup>194</sup> Como o próprio autor denomina *The Best American Essays 2007*.

escolha infinita sobre o que escolher participar e representar e conectar, e como, e porquê, etc. (WALLACE 2007, p.2).<sup>195</sup>

O central não é tanto a definição de não-ficção e, por consequência, dos ensaios que entrarão ao volume. O procedimento de diferenciação entre os dois gêneros textuais é organizado pelo mesmo eixo regulador: a realidade. Para o autor, a ficção não está ligada de maneira nenhuma à realidade, enquanto o contrário serve ao gênero não ficcional: apenas se constitui como tal na relação imanente que possui com a realidade. Disso, é compreensível a insistência do narrador nos textos de ficção de *BI* em situar-se no plano do não-real; é também verdade, então, que perante o *Total Noise* que é a realidade contemporânea, é necessário que se filtre disso algo relevante e que produza comunicação efetiva ao invés da reprodução de ruído. Em *Decideration*, DFW vai colocar em perspectiva a posição e o funcionamento deste filtro, suas intenções, constituição e etc. Por ser um texto mais recente com relação a *BI* (um ano antes de sua morte), é possível notar um certo amadurecimento com relação ao tema.

Sabendo que os textos que forem escolhidos ao *BAE 2017* serão parte constituinte desse mesmo *Total Noise* que se presta a esmiuçar, o texto pensa que o próprio ato de filtrar sentido é derivável da quantidade de informação, isto é, a fim de apreender significado perante tanta *data* excedente é imperioso compreender esse objeto como tanto um “quantum de informação e um vetor de sentido”<sup>196</sup> (p.6). A explicação para isso é o fato de o “editor convidado” considerar os ensaios de 2007 informativos e instrutivos, que passam informações ao passo que refletem sobre a realidade (que é, sobretudo, o *Total Noise*) e não apenas repetem argumentos enviesados de uma agenda específica. Isso quer dizer, como aponta o texto, que são ao mesmo tempo “modelo e guias do quão grandes ou complexos conjuntos de fatos podem ser peneirados, eliminados e arranjados de maneiras significativas”. Ou seja, são parte do arranjo que pretendem explicar e vão além, pois versam de acordo com a complexidade que esses conjuntos pedem. Essa postura vai de encontro com a superação do modelo do experimento de Alvin Lucier, por exemplo, pois se o músico pretendia apagar as irregularidades da fala até o ponto de serem

---

<sup>195</sup> “Writing-wise, fiction is scarier, but nonfiction is harder—because nonfiction’s based in reality, and today’s felt reality is overwhelmingly, circuit-blowingly huge and complex. Whereas fiction comes out of nothing. Actually, so wait: the truth is that both genres are scary; both feel like they’re executed on tightropes, over abysses—it’s the abysses that are different. Fiction’s abyss is silence, nada. Whereas nonfiction’s abyss is Total Noise, the seething static of every particular thing and experience, and one’s total freedom of infinite choice about what to choose to attend to and represent and connect, and how, and why, etc.”; tradução nossa.

<sup>196</sup> “But it is possible for something to be both a quantum of information and a vector of meaning”; tradução nossa.

transformadas em não-verbais e na euforia do *bit*, em *I am Sitting in a Room*, o procedimento – ainda que em escala reduzida e hermética da obra de arte – é o inverso do proposto por DFW em *Decideration*. Esse é o momento decisivo que ajuda a compreender o movimento que a prosa ficcional de DFW realiza: ao considerar a possibilidade de significado meio o *Total Noise*, o autor faz uma escolha de fé, isto é, acreditar que seja possível se infiltrar na quantidade de informação sufocante da contemporaneidade, na qual perante a aparente heterogeneidade o que se tem é a *quasi-uniformidade* de discursos, e retornar às vistas com um significado que servirá à comunicação, revela uma disposição quase ingênua a quem tão bem apreende seu momento histórico. A uniformização da linguagem e dos discursos, sobretudo pensada sob a ótica do *mass media* e na tendência ao monopólio dos conglomerados empresariais midiáticos e em outros “nichos”, não ocorre apenas àqueles artigos geralmente relacionados à indústria da cultura. Há uma mesma mentalidade de absorção e normalização do tipo de produto cultural marginal que, sendo inicialmente apreendido pelas grandes corporações a fim de gerar lucro, acaba por ser enfraquecido na medida em sua mensagem se esvai na reprodução em escala do mesmo modo que a voz de Alvin Lucier; isso acontece não apenas pela onipotência desse tipo de operação econômica, indubitavelmente a maior responsável, mas também porque esse artefato marginal possui desde sua gênese um pressuposto já absorvido/absorvível e/ou que mimetiza uma ou outra lógica da mesma agenda a que se pretende negar; isto é, frequentemente é imanente aos discursos, objetos artísticos e de cultura, o próprio princípio responsável pela sua anulação no sentido emancipatório-radical – o que significa que sua perpetuação e veiculação *ad nauseam* se comporta como um reforço ao *Total Noise*<sup>197</sup>. Talvez isso se dê pelo menosprezo do alcance da performance em diversas esferas culturais, condicionando até mesmo os objetos artísticos que fogem ao *mainstream* e que se baseiam nesse não-centro na criação de sua postura formal, a vetores também dessa virtualidade constitutiva.

---

<sup>197</sup> Talvez o maior exemplo contemporâneo esteja na figura do *hipster*, que resgata de um suposto lugar obscuro material suficiente para a criação e sustentação de seu *self-design* superficial, que servirá como uma constante autoafirmação de sua identidade original e rara; através de sua moda, seu gosto musical e literário e, sobretudo, o que ele pensa de sua moda, seu gosto musical e literário é que se identifica o mesmo gesto que a *mass media* realiza: ao lançar luz aos objetos de difícil acesso midiático, o holofote utilizado se transforma na vitrine e na possibilidade de comercialização daquele objeto. Trazer à tona imagens não triviais sem a reflexão do motivo pela qual não habitam a rotina contemporânea significa a fabricação de um consolo emocional que se apresenta como a notável capacidade em notar o óbvio e não querer segui-lo; em suma, numa cultura repleta de produtos *kitsch*, o emplastro encontrado é a criação de um *kitsch* outro, irônico ao original.

A crença na possibilidade de sentido vai contra a noção de informação exposta por Baudrillard e pensada em conjunto com *YAE*. No conto, o triunfo da informação como destruidora de significado parece ilustrar bem a situação de fundo que encontra DFW em sua produção literária – tanto ficcional quanto de não ficção; a necessidade em criar comunicação com o leitor, no entanto, aparenta responder a uma espécie de culpa que incita resolução: o fato de *saber* que a função de seus textos é a de descrever e superar o palheiro onde se encontra a agulha, impõe a DFW a responsabilidade de encontrá-la. Quando Baudrillard (1994) cita que a informação destrói o significado e que opera não a favor do excedente de inovação, mas à total entropia, por trás desse argumento situa-se uma definição que o sustenta: “(a informação) ao invés de criar comunicação, se exaure no ato de encenar comunicação. Ao invés de produzir sentido, se exaure no ato de encenar sentido”<sup>198</sup> (p.80). É por esse motivo que a terceira das 3 hipóteses apresentadas no início do capítulo “The Implosion of Meaning in the Media” configura uma hipótese mais adequada à apreensão desse momento histórico: a informação gera não-significado pois não cria efetivamente comunicação ou sentido enquanto regida também pelo signo da performance, tal a fonte que gera e veicula essa informação no primeiro lugar.

Em *Decideration* há certa noção desse funcionamento descrito. Em certa altura do texto, DFW vai considerar, na nota de rodapé 8, a inutilidade de se escolher um lado-fonte da informação; dando o exemplo dos dois lados do espectro político “extrema-direita” ou “nova-esquerda”<sup>199</sup>, o autor aproxima o *modus operandi* de ambas no que diz respeito à veiculação de informação como sedução. Continuando, expõe que, ao consumidor dessas fontes, não há necessidade de se sentir confuso ou sobrecarregado ou ignorante; ou ainda, não é preciso nem refletir sobre o assunto específico porque você já *sabe*<sup>200</sup> que é “verdade”, pois confia nesse lugar que abarca grande parte de suas convicções e inclinações. Esse é um exemplo contemporâneo do que dizia Baudrillard, na medida em que simula comunicação com “informações viciadas”, as quais já se sabem onde querem chegar – que é a circulação e sobrevivência desse mesmo mercado de informação: seduzir os consumidores predispostos a serem cooptados por essa ou aquela agenda, a fim de reproduzirem em sua esfera social imediata uma ou outra

---

<sup>198</sup> “Rather than creating communication, it exhausts itself in the act of staging communication. Rather than producing meaning, it exhausts itself in the staging of meaning”.

<sup>199</sup> “Hard right or new left”.

<sup>200</sup> Cf. Why Facts Don't Change Our Minds. Disponível em: [https://www.newyorker.com/magazine/2017/02/27/why-facts-dont-change-our-minds?mbid=social\\_facebook](https://www.newyorker.com/magazine/2017/02/27/why-facts-dont-change-our-minds?mbid=social_facebook).

lógica/ideologia, para que assim haja mais dados e público alvo capaz de iterar ainda mais essa informação – e assim por diante. O texto é também consciente dessa inclinação política na escolha dos ensaios; antes de admitir, ao final do último parágrafo, que também é tendencioso (*biased*) em sua função, DFW realiza um jogo retórico ao citar seus parâmetros de seleção dos textos para o ano de 2007: primeiro diz que se furtará à tarefa de discutir aspectos da administração do segundo mandato de Bush pois acredita que soaria redundante ao leitor que concorda com ele, e que, pelo contrário, ao que discordasse seria com certeza “porcaria tendenciosa”<sup>201</sup> (p.6). Mas é claro que sua posição está bem definida com relação a isso; o texto evita de entrar nessas questões da maneira menos esquivada possível, citando a administração Bush como um “desastroso prejuízo realizado em quase todas as áreas das leis, políticas e administração federais”<sup>202</sup> (p.6). *Decideration* cita isso a fim de justificar a seleção de alguns ensaios com temas mais *urgentes* – termo que aparece várias vezes – que outros; tal a maior necessidade de constar no volume de 2007 o texto de Mark Danner, “Iraq: The War of the Imagination’ or Elaine Scarry’s ‘Rules of Engagement’”, em detrimento de “memórias ou peças descritivas sobre samambaias e gansos”<sup>203</sup> (p.6).

A dinâmica retórica do texto fica clara na medida em que se reconhece como atuante e enviesada, mas almeja mesmo assim um princípio objetivo nisso tudo, não importando (tanto) sua posição. Quer dizer, no momento em que o governo federal estadunidense ocupa o Iraque em resposta ao atentado de 11 de setembro de 2001, lançada como a “Guerra contra o terrorismo”, um ensaio que investigue os reais motivos da investida bélica, tomada por polêmicas envolvendo o pretexto da existência das “armas de destruição em massa” – nunca encontradas, parece ser *objetivamente* mais cabível que o exemplo do ensaio sobre samambaias. Essa construção argumentativa traz à tona a postura de sinceridade de DFW. Ao admitir-se enviesado com a intenção de constatar um aspecto objetivo na estrutura de seu tempo, o texto pressupõe – novamente – um pacto de fé com o leitor; é preciso que haja crença no autor por parte da interlocução para que o efeito desejado seja concretizado<sup>204</sup>. A postura da sinceridade é levada ao limite, ainda

---

<sup>201</sup> “Biased crap”.

<sup>202</sup> “Disastrous harm I believe it’s done in almost every area of federal law, policy, and governance”.

<sup>203</sup> “Memoirs or descriptive pieces on ferns and geese”.

<sup>204</sup> O tom coloquial da relação que o texto busca é o seguinte: “eu sei que sou parcial e eu sei que você sabe disso, mas mesmo assim, através de argumentos, o que eu tenho para te dizer é muito importante para agora e, se você acreditar em mim, te mostro o porquê.”

que corra o risco de ser considerado parcial e que perca seu efeito; o mero fato de ser consciente do lado do espectro que ocupa impossibilita que esse caso não seja mencionado ao leitor, porque dessa maneira pareceria que o texto estaria direcionando o leitor a acreditar naquilo que o autor subjetivamente entende como fundamental. O nó disso está na “coincidência” entre as considerações de DFW e a “verdade objetiva” do assunto. Com efeito, a postura de sinceridade adotada dificilmente será desvencilhada da noção de que o autor, e sua produção como um todo, tem algo muito importante a dizer, o que também significa a existência daquela já mencionada culpa: se furtar a comunicar os problemas da contemporaneidade e a solução para isso é inconcebível. É por esse motivo que sua ficção será marcada pela tentativa do contato direto com o leitor; como um cometimento aflito de ter a certeza de que se faz entender, sua prosa ficcional tende a apelar à abolição das fronteiras entre ficção e realidade – de maneira mais ou menos desajeitada, dependendo do texto. No entanto, isso é problemático no sentido que é impossível apagar por completo a mediação do texto literário pois, por mais que o narrador seja literal em sua exasperação em direção ao leitor, ele ainda será um narrador presente no papel e o texto literário será sempre a mediação entre mensagem e interlocução. O último parágrafo de *Decideration* se comporta como um guia da vida adulta em como viver no *Total Noise* e o conelho possui o tom característico do procedimento sincero e ético de DFW: é preciso resistência à tentação em reproduzir e não refletir acerca das informações que são jogadas ao sujeito, sobretudo àquelas com as quais se concorda – como visto em “Why Facts Don’t Change Our Minds”, e é também preciso ter a humildade em admitir o erro e se locomover bravamente até o próximo. O final do texto revela a mencionada confissão de parcialidade: “Esse é provavelmente o mais sincero, mais parcial julgamento de ‘Melhor’<sup>205</sup> que seu Decididor pode providenciar” (p.8); e continua, agora demonstrando a correlação entre “melhor” – que pode ser entendido como referente ao assunto com maior emergência a ser tratado – e o mundo – e, conseqüentemente pelo que entende de objetivo/urgente: “esses ensaios são modelos [...] de maneiras que eu gostaria de poder pensar e viver no que me parece ser esse mundo”<sup>206</sup> (p.8). A escolha em admitir-se enviesado é completamente coerente à de

---

<sup>205</sup> “This is probably the sincerest, most biased account of ‘Best’ your Decider can give”.

<sup>206</sup> “These pieces are models [...] of ways I wish I could think and live in what seems to me this world”.

pressupor “moldes” éticos para encarar o mundo e é nisso que se apoia a sinceridade de DFW.

A diligência em criar comunicação direta entre livro e o leitor real, ocasiona um curto-circuito no funcionamento da ficção que abre duas oportunidades de interpretação: 1) por um lado, a chance em alertar sobre a possibilidade e a existência de princípios objetivos no tempo contemporâneo; isto é, há um tipo de pergunta a ser feita que não responde às opiniões ou vieses ideológicos e que diz respeito às entranhas dos processos de relações e de poder em andamento. Um exemplo na esfera política e cultural é a predileção do ensaio sobre a Guerra do Iraque. DFW citará bastante a palavra *emergência* – correlata à urgente vontade do narrador de PQ9 em comunicar-se – a fim de definir o que deve ou não entrar ao *BAE*. É através desse conceito que se constituirá a busca por objetividade – em contraposição à subjetividade extremada e solipsista – da sinceridade como ética e estética em sua produção literária. Na verdade, é esse também um conceito chave, pois é o responsável por incitar a busca por contato com o leitor real. Mesmo quando o texto de DFW está “pensando em voz alta” sobre os procedimentos literários e ficcionais, o faz para atingir seu maior objetivo, que é clamar à interlocução uma maior atenção às urgentes questões políticas e culturais de seu tempo. A metanarratividade, nesses casos, pode ser compreendida como o ensaio de um estímulo em não ser mais metanarrativo; em outras palavras, a lamentação do narrador em PQ9 é um *brainstorm* sobre como fazer ficção com impacto suficiente para escapar das armadilhas pós-modernas: um monólogo exterior que simula comunicação para instruir sobre a impossibilidade da Literatura em continuar a praticar aquilo que a anula como potência emancipatória; ou ainda, de que maneira se torna realizável a tarefa de informar efetivamente, através da ficção, a respeito de questões política e culturalmente emergenciais, e mais, como deve-se portar esse texto ficcional sem que recaia numa lógica / aspecto formal que impossibilite justamente esse contato direto? A dificuldade imposta à tarefa, como já explicitada, se dá pela circulação alucinada de imagens e de informação que apenas simulam a si mesmo, o que deixa os indivíduos à mercê de processos virtuais na constituição de suas identidades e vínculos sociais. Isso é refletido na ficção e nos objetos de arte contemporâneos porque a crítica a esse esquema foi absorvida e vem sendo utilizada pelos meios de comunicação a favor da perpetuação dessas mesmas imagens, além de ser apresentada como corolário da mesma dinâmica de circulação e, através da ironia e da autoindulgente autorreferência, transformada em

passividade. O questionamento do narrador de PQ9 acerca da possibilidade de se criar ficção com esse quadro, e o cálculo de seu grau de sucesso, é justamente a fenomenologia desse lamento/*brainstorm*: a consciência de que tanto seu espaço amostral social quanto seus pares ficcionais estão tomados pela mesma lógica de virtualidade e simulação de imagens que simulam a si mesmas, rende o narrador impotente, restando a ele apenas o risco de expor de maneira metanarrativa a aporia que a autorreferência impõe à ficção. Sua dupla função de, concomitantemente, evitar a labiríntica-fractal estrutura dessas camadas de simulação e demonstrá-las é verdadeiramente um dos fundamentais paradigmas da Literatura contemporânea, e é o tipo de discussão a ser realizada.

Por outro lado, 2) por mais que as fronteiras entre ficção e não ficção sejam abordadas de maneira problemática em *Octet*, porque de fato são sensíveis e instáveis, na gramática de *BI*, a postura narrativa deixa ainda suspensa a questão de sua própria mediação, mesmo quando reflete sobre ela através do texto<sup>207</sup>. Enquanto parece existir grande força em seus ensaios e textos não ficcionais justamente pelo forte apelo romancista de sua prosa, PQ9 como quase ensaístico – e literariamente bem construído – recai no equívoco de representar pela ficção o abismo do *Total Noise*, fingindo esquecer-se de que ficção se relaciona com suas próprias leis silenciosas em estado de potência e não na concretude. Talvez conheça tanto o mundo que mimetiza que se confunde invariavelmente com ele. Ou melhor, é mais provável que haja, em *Octet*, a consciência de sua desmedida proposta, da qual se abre mão a fim de preservar seu diagnóstico de tempo poderoso. Contudo, a alta fidelidade à respiração do impulso vital contemporâneo cobrará seu preço ao passo que talvez não reste à essa fonte de sua representação nada fundamentalmente material, que é a busca da prosa de *Octet* – quando o narrador se refere àquele “algo” que pretende comunicar. Supondo a provável não inocência dos que estão nesse jogo entre ficção e “experiência concreta”, é mister indicar que a produção literária e ensaística de DFW esteja informada que, no limite, realize a representação de uma outra. Dessa maneira, a diligência em comunicar-se diretamente meio às circunstâncias com a esperança de, por ventura, acessar o ambiente de fundo das mediações e o funcionamento

---

<sup>207</sup> Ocorre movimento paralelo em *Decideration* no momento em que DFW vai explicar seus parâmetros – e a consequente relação deles com o governo Bush; ele diz que não será tendencioso afirmando já o lado que ocupa; afirma que não será parcial ao se posicionar de maneira contrária perante a administração de Bush. Por mais pertinente que seja a posição e as escolhas dos textos a partir dessa posição acertada, é mais uma vez uma aposta na honestidade intelectual do leitor, cuja probabilidade em negar fatos e compreender a escolha de DFW como “porcaria tendenciosa” – que o autor diz não querer promover – não é das mais desprezíveis.

escuro das mídias, é que condiciona seu aparato ético como finalmente problemático, pois ele próprio depende (ou é um tipo) de mediação.

Como posto, o primeiro impacto gerado por esse curto-circuito possui um aspecto positivo que não apenas diz respeito a *Octet*, mas à produção de DFW como um todo. O que aparece em *Decideration* como “urgência”, possui o aspecto de um “chamado de atenção” em diversos outros textos<sup>208</sup> – que não se constroem em carregar junto com essa advertência um tipo de puxão de orelha moralista<sup>209</sup>. O intuito desse método é o mesmo que tem sido construído ao longo da reflexão, que é a projeção da voz narrativa e autoral na materialidade de seu ambiente. O constante requerimento por atenção que a produção de DFW solicita se encontra em sintonia com os conceitos de espetáculo, que reverbera em diversos objetos de cultura, como visto, e com a noção de passividade que o próprio autor expõe em *EUP*; sobre isso, agrupando esses conceitos-chaves na contemporaneidade, Boris Groys (2008) afirma que:

A aparente cura a essa “canção de ninar” da sociedade do espetáculo é um encontro feito choque com o “real” que deveria resgatar as pessoas de sua passividade contemplativa e movê-las à ação, que é a única coisa que promete uma experiência de verdade como intensidade viva<sup>210</sup> (2008).

É via esse conceito que os eixos temáticos e formais da sinceridade/ironia, contato direto/mediação, urgência/solipsismo, serão correlacionados; isto é, os confrontos e tensões de sua produção literária e ensaística responderão a esse conceito de atenção e urgência, um certo tipo de ansiedade – por isso o acertado título de Scott (2000) – que se relaciona não apenas com a iminência de seus enunciados, como também com sua impotência em resolvê-los. Isso se dá pela ausência de controle de seu “projeto”, tanto ao constatar seu ponto de partida tardio (de que não há tempo hábil dada a urgência dos assuntos) quanto no exame de sua própria consciência, ao reconhecer-se como parte constituinte daquilo que examina e que, meio à trama contemporânea das narrativas absorvidas, da repetição das imagens do espetáculo, como instância ficcional autoconsciente de sua virtualidade e inserida na experiência ficcionalizada do real, necessita atravessar todas essas camadas de mediação invalidando uma a uma.

---

<sup>208</sup> Na ficção, alguns exemplos basilares são algumas das breves entrevistas em *BI*, bem como o famigerado “This is Water”, na não ficção, entre outros.

<sup>209</sup> Sobre isso, cf. “The Ferocious Morality of David Foster Wallace”; “David Foster Wallace on the Good Life”.

<sup>210</sup> “The apparent cure for this lulling into sleep by the society of the spectacle is a shocklike encounter with the “real” that is supposed to rescue people from their contemplative passivity and move them to action, which is the only thing that promises an experience of truth as living intensity”.

James Wood, em palestra de 2010 sobre *BI*<sup>211</sup>, demonstra o que há de “realismo histórico”<sup>212</sup>, conceito cunhado em 2000 enquanto pensava em *Infinite Jest*, *Whithe Teeth* de Zadie Smith, *Underworld* de DeLillo, *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie e *Mason&Dixon* de Thomas Pynchon, também em *BI*. Para ele, como havia notado já em seu ensaio de 2004 sobre *Oblivion*, a prosa de DFW é tão mimeticamente a respiração contemporânea dos E.U.A. que se torna impossível a dissociação de ambas; do ponto de vista da ficção, “a grande limitação da imersão é que a única maneira que ela consegue representar algo é a incorporando ao invés de gesticular em sua direção”<sup>213</sup> (2004). No caso de *Octet*, a descrição apurada é sobre o paradigma da ficção contemporânea em relação com o ambiente concreto que sua prosa possui tão bem mimetizada e memorizada. Desse modo, tão informado pelo “sentimento” de seu tempo e com a finalidade de chamar a atenção sobre os arredores desse mesmo lugar, o lado problemático não se encontra em seu diagnóstico ou na vertigem de seu exibicionismo formal, mas no procedimento que confia na mediação entre texto ficcional e não ficção e, sobretudo, no pressuposto de que esse lugar concreto e real é, enfim, concreto e real.

Disso, se seguem duas possibilidades: a 1) primeira é a continuação da noção de “shocklike” de Boris Groys, que a chamada – na imagem do chacoalhão – de atenção para o real adquire ao tentar “despertar” o sujeito em hibernação da sociedade do espetáculo. Ainda que a tática do tranco seja adequada, Groys continua, logo em seguida, a reflexão da seguinte maneira: “O debate agora é apenas com relação a questão se tão encontro com o real ainda é possível ou se o real definitivamente desapareceu por detrás de sua superfície ‘designada’”<sup>214</sup> (2008). Com efeito, a condição de imersão que a ficção de DFW possui, como aponta Wood, registra justamente essa superfície a que se refere Groys; no caso específico e a fim de capturar a “fluidez contemporânea” (WOODS 2004), seu texto trará “o desleixado analfabetismo do e-mail, as facilidades da Internet, a neologística extravagância da fala dos gerentes, a sabida falta de cuidado do

---

<sup>211</sup> A gravação dessa comunicação está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zFiCNGiQVs>.

<sup>212</sup> WOOD, James. Human, All too Inhuman. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>.

<sup>213</sup> “The great limitation of immersion is that the only way it can represent something is by embodying it rather than by gesturing toward it”.

<sup>214</sup> “The debate now is only over the question whether such an encounter with the real is still possible or whether the real has definitively disappeared behind its designed surface”. Traduzimos “designed” por “designada” a fim de manter o radical, contudo, o sentido mais próximo e usado correntemente estaria na noção de “projetada”, “construída”.

jornalismo”<sup>215</sup> (2004). Tendo isso em vista, a própria *America* – a abstração que tomou o lugar da nação norte-americana – que a ficção de DFW irá retratar é tomada pela virtualidade e ausência de correspondente real, o que faz com que seu texto represente uma já em si representação do que se *espera* que é o “real”<sup>216</sup>. Essa primeira possibilidade se sustenta na medida em que, mesmo que sua ficção seja consciente de seu lugar ausente de substância, haja a insistência em informar ao leitor que, em seu mundo, as produções culturais perderam também sua força de representação; ao buscar significado com a intenção de realizar comunicação nesse cenário, o sentido meio à quantidade de informação e, como diz o próprio DFW, ao *Total Noise* são como agulhas no palheiro; não bastasse isso, a ficção do autor se transforma naquilo mesmo que pretende emular dado seu poderoso aparato mimético. Transformada em si mesma, ou melhor, na simulação de si mesma representando sua “fonte de verossimilhança” problemática, é posta em prática, então, um tipo de “ontologia” desse ambiente virtual ausente de experiência concreta, que, por definição, se furta ao toque real entre as partes – representação e interlocução; o narrador, assim, busca essa agulha de sentido não em um palheiro, mas na imagem de um palheiro. A 2) segunda possibilidade é o fato de que a prosa de DFW tende a se tornar um tipo mais sofisticado e complexo – por causa da deliberada adição de camadas de metalinguagem, de euforia (histeria, mantendo o diálogo com Wood) da forma literária, tal a tendência do pós-modernismo mesmo<sup>217</sup>, ofuscando sua mensagem-redentora. Ou melhor, para que sua mensagem subjetiva, através da ficção<sup>218</sup>, realize o contato com sua exterioridade, é necessário que se ignore o “elefante na sala de estar”. Wood vai citar uma passagem de “The Suffering Channel” de *Oblivion* para categorizar o que ocorre com a própria poética do autor. Ao se referir à mensagem de DFW sendo “obliterada pelo fato de seu próprio meio”<sup>219</sup> (2004), na opinião de Wood, o autor assinala sua predileção pela parte estilística de seu texto ao invés da comunicação efetiva de sua mensagem, contradizendo a postura ética que sua produção como um todo

---

<sup>215</sup> “The sloppy illiteracies of e-mail, the facilities of the Net, the neologistic outlandishness of middle-management-speak, the knowing carelessness of journalism”.

<sup>216</sup> Novamente, rever a nota 66.

<sup>217</sup> Lembrando do conceito de design que Groy (2009) credits a artistas como Andy Warhol. Ver nota 69.

<sup>218</sup> Em seus ensaios, as fronteiras entre não-ficção e experiência concreta sendo menores, a comunicação com sua interlocução se dá de maneira menos problemática.

<sup>219</sup> “The content of the message obliterated by the fact of its own medium”. A frase de “The Suffering Channel” a que se refere o trecho de Woods é o seguinte: “o conteúdo da mensagem foi obliterado pelo esmagador fato de seu meio” (WALLACE 2004, p.315). No original: “the content of the message was obliterated by the overwhelming fact of its medium”.

costuma postular. Dito de outra forma, a mensagem e a comunicação balbuciante ficam no esquecimento enquanto que a forma “histórica” com que trata a linguagem em seu texto transforma-se em seu conteúdo. Assim, não apenas a prosa de DFW é completamente seduzida pelo funcionamento estrutural da cena que descreve – e, por conseguinte, pelo funcionamento dos aparatos linguísticos e técnicos que geram o não-sentido, como mesmo a autoconsciência ficcional não a salva de si mesma. “Octeto”, o maior exemplo dessas características, não permanece impune por mais que seu procedimento formal negue a proposta de seu conteúdo; quer dizer, o fato de que para que haja o efeito sincero intentado pelo narrador o interlocutor não possa confiar em sua proposta, e, como discutido, a simulação de comunicação seja a condição mais próxima à tangencial comunicação ensaiada, reforça-se o teor incoerente do texto e força a compreensão dessa suposta sinceridade como mais um truque da representação. Por esse motivo, ao se perfazer de representante real (de carne e osso) partindo do espaço ficcional literário, a fim de carregar um significado à exterioridade concreta, o narrador de PQ9 estará sempre sob a suspeita de que tenta ser sincero para ter impacto. Sob essa perspectiva, até a consciência do narrador em não ser “pseudo-simpático-para-ele-gostarde-você”<sup>220</sup> (p.181) será vista como “truque-para-que-ele-goste-de-você”.

Pensando novamente em Boris Groys, dessa vez *Under Suspicion* (2012), originalmente publicado em 2000, a categoria da sinceridade que advém do aspecto formal de um texto, ou ainda, a sinceridade do que ele chama de “submedial space”<sup>221</sup>, se dá de maneira complexa porque esse espaço “submidiático” é tomado pela suspeita, por definição. Como bem sinaliza Carsten Strathausen, o tradutor à edição de língua inglesa, ao se analisar um objeto estético é possível, segundo Groys, focar em seu nível de significação representacional ou em seu meio subjacente que carrega essa significação (2012). No entanto, o fundamental, e é daí que surge a suspeita, é que ambos momentos críticos são mutuamente excludentes à observação e não podem ser analisados concomitantemente:

Quando vemos um quadro em uma galeria, não vemos a tela que a sustenta. A fim de observarmos a tela, temos que virar a pintura ao avesso [...] E isso significa que tanto a tela quanto os aparelhos midiáticos não nos são acessíveis como portadores de mídia. São acessíveis apenas no momento em que não mais funcionam como esses “carregadores de mídia” e se apresentam como coisas pertencentes ao mundo profano

<sup>220</sup> “Sham-honest-so-she’ll-like-you”.

<sup>221</sup> O espaço imediatamente abaixo da mídia; no caso, o livro, o texto. A imagem do aspecto formal e do narrador cabem neste conceito de Groys – que, na realidade, pensará na figura do autor no decorrer de seu texto.

exterior<sup>222</sup> [...] Ou observamos os sinais e as coisas elas mesmas – ou perguntamos sobre seus “portadores”<sup>223</sup> (p.12).

É nessa impossibilidade em compreender o espaço “submidiático” enquanto carrega a mídia que a suspeita é gerada, pois enquanto funciona como tal, seu exame é inacessível. E ainda, a “verdade” desse espaço só é vislumbrada na medida em que o sentido é varrido de sua superfície para que se permita o *insight* no portador de mídia (2012). Ao observador, portanto, só se tem a visão desse espaço no momento em que não apenas a superfície midiática é dissipada, mas em que “o meio se torna a mensagem, para o portador se tornar o signo”<sup>224</sup> (p.12).

O que faz DFW, em *BI*, com seus textos em segunda pessoa – notadamente *Octet* – é uma espécie de exposição desse *meio* narrativo-autoral. Com isso, a expectativa seria a demonstração verdadeira desse lugar “submidiático” à interlocução com a finalidade de anular a suspeita que esse espaço carrega; em outras palavras, *Octet* confirma a suspeita de que a ficção contemporânea não é o que parece na superfície e assinala o perigo que carrega consigo a composição desses textos informados no pós-modernismo. Esse gesto acarreta em duas consequências, como informa Groys:

Por um lado, esse momento de testemunho sincero confirma a suspeita e presunções do observador da mídia, porque esse momento finalmente disponibiliza evidência de que tal suspeita, que as coisas parecem diferentes internamente do que são na superfície, é justificada. Por outro lado, esse *insight* no interior das coisas também gera um sentimento de confiança no observador. Cria-se o sentimento de que ele finalmente sabe como as coisas realmente se apresentam no interior. Esse estado de confiança dura apenas até a velha suspeita despertar, e o signo de revelação sincera é exposto como nada além de um signo entre outros na superfície da mídia<sup>225</sup> (p.49-50).

A sinceridade que atinge um texto como “Octeto”, como visto em sua análise, é temporária, pois não perdura através de seu exame – assim que seu ambiente

---

<sup>222</sup> O mundo profano está conceituado em contraposição ao “arquivo”, espécie de *arquivo* que detém as obras de arte e seus enunciados – a nuvem semântica que ronda os objetos estéticos.

<sup>223</sup> “When we see a painting in a gallery, we do not see the canvas that sustains this painting. In order to see the canvas, we have to turn the painting around [...] And this means that neither the canvas nor the media apparatus are ever accessible to us as media carriers. They are accessible to us only when they no longer function as media carriers, but present themselves as nothing more than things that belong to the profane world outside [...] Either we observe the signs and the things themselves – or we ask about their carriers”.

<sup>224</sup> “Medium to become the message, for the carrier to become the sign”.

<sup>225</sup> “On the one hand, this moment of sincere testimony confirms the suspicions and presumptions of the media observer, because this moment finally provides evidence that such suspicion, according to which things look different on the inside than on the surface, was justified. On the other hand, however, this insight into the interior of things also generates a feeling of trust within the observer. It creates the feeling that he finally knows what things really look like on the inside. This state of trust lasts only until the old suspicion reawakens, and the sign of sincere revelation is exposed as nothing but a sign among many other signs on the medial surface”.

“submidiático” é exposto e se transforma na mensagem, outro espaço – espelhado nele mesmo – é gerado, e consigo outra suspeita emerge – por isso esse lugar é o da suspeita, por definição. Uma das explicações, para Groys, dessa circunstância é o fato de que a sinceridade, que advém do pensamento do autor, a instância “submidiática” por excelência, não pode ser verificada – nem pela fala do autor em carne e osso, pois é ela também (a fala) a mediadora entre o que realmente acredita e intenciona e seu *design* superficial (2012). Com efeito, o raciocínio chegará à conclusão de que sinceridade, por ser inverificável, não pode ser pensada como fenômeno; assim, impossibilitando um estudo fenomenológico, então, terá de ser compreendida como “mero comando ético”<sup>226</sup> (p.50). Contra a suspeita, então, o observador pratica táticas agressivas de aproximação, para que a pretensa sinceridade se traia e se mostre verdadeiramente, um tipo de “desvio espontâneo do programa”<sup>227</sup> ou “glitch”, que faz relação com a essa sinceridade como sendo não a “oposição de mentira, mas do automatismo e rotina”<sup>228</sup> (p.52) – por isso a noção de “programa”. Partindo dessa espera espontânea e do fato de que a sinceridade, enquanto imaginada pela exposição do funcionamento do *meio*, ter pouca duração ao observador de determinada mídia, Groys conclui que “apenas a auto-alienação parece ser sincera”<sup>229</sup> (p.54). Aliado a isso, ainda há o caso, que se aproxima bastante com a noção de DFW sobre a contemporaneidade altamente informada pelo período pós-moderno, de que Groys considera o momento histórico especialmente difícil para que esse certo tipo de sinceridade subjetiva passe incólume ao observador contemporâneo. Para ele, a partir da avançada arte do modernismo, passando pela característica de multimídia do pós-modernismo e sob a tutela do pós-estruturalismo, a suspeita acerca da subjetividade é uma das responsáveis por esse fluxo de imagens desse período até a contemporaneidade<sup>230</sup> (2012).

Essa exposição do pensamento de Groys tem o objetivo de ilustrar a aporia que tanto o momento histórico quanto o próprio procedimento de *Octet* impõe à produção da literatura contemporânea e à sinceridade como ética que DFW fomenta; como também explica Groys, no momento em que o meio se torna a mensagem, isso significa que há dois discursos a serem extraídos: o primeiro é o sentido midiático da mensagem, que tem

---

<sup>226</sup> “Ethical command”.

<sup>227</sup> “Spontaneous deviation from the program”.

<sup>228</sup> “Sincerity does not stand in opposition to lying, but in opposition to automatism and routine”.

<sup>229</sup> Only self-alienation appears to be sincere.

<sup>230</sup> Sobre isso, cf. o subcapítulo “The Submedial Subject and the Flux of Signs” nesse mesmo volume.

relação direta – pelo menos em um primeiro momento – com um efeito deliberado do autor/pintor/músico, enquanto o outro discurso é o que involuntariamente transmite as engrenagens do procedimento formal desses artefatos. Se o primeiro, no nosso caso, é a tentativa sincera em contato com o leitor e com o núcleo duro da composição literária contemporânea, o segundo – a mensagem que o aparato formal de *Octet* transmite – é o aumento da suspeita que pretende eliminar. Completamente não “auto-alienada”, categoria necessária à sinceridade aos olhos do observador, e tomada por esse fluxo de imagens que repelem a subjetividade, a prosa de *BI* realiza apenas uma das suas funções, que é o diagnóstico milimétrico de tempo, uma das razões pela falha dessa segunda função – o contato e a emancipação desse cenário constritor em que ela mesma se aprisiona.

#### 4. Oblivion

##### “Mr. Squishy”

Outra maneira de lidar com esse descompasso entre mensagem subjetiva e mensagem do *meio* faz com que a prosa de DFW se apresente de outra maneira em *Oblivion* (2004). Essa aproximação se diferenciaria a partir de seu aspecto formal, e não pela mudança de seu posicionamento estético literário, que continuaria a ser conduzido pela aposta na sinceridade. É claro que as características fortes de sua prosa, como o virtuosismo linguístico-literário e o apreço pela recursividade labiríntica, não ficarão de fora em *Oblivion*, sua última obra de ficção terminada e publicada em vida. Em *Mister Squishy*, por exemplo, ambos os traços são levados ao limite. Com efeito, a linguagem, no conto, será utilizada justamente em sua condição de ferramenta comunicativa a fim de demonstrar sua fragilidade e inaptidão às falhas e mau uso às quais é submetida. Em verdade, Mister Squishy será uma ótima amostra da linguagem como “algo distinto” de uma ferramenta de comunicação, como citado por Stina Hasse (2012) pensando em *I am Sitting in a Room*. De certo modo, a linguagem, durante o decorrer da narrativa, realizará aquela terceira possibilidade da informação, segundo Baudrillard (1994), que mais tem a ver com a manipulação do sentido, ou melhor, com a confirmação de que não haja possibilidade ao sentido. Isso será construído com a finalidade de demonstrar que, justamente por não ser impecável e irreprovável, a linguagem como ferramenta talvez tenha na contemporaneidade a maior exposição e uso a que foi submetida, o que lança luz à sua natureza irregular, que será trabalhada durante o conto.

O ambiente do texto é composto por 15 homens numa sala de conferências do 19º andar, localizada no prédio da empresa que sedia um teste sobre o produto *Felonies!*, um bolo de chocolate da empresa que dá nome ao conto, Mister Squishy. Desses 15, 3 são funcionários da empresa de marketing  $\Delta y$ , que está prestando serviço a RSB - Reesemeyer Shannon Belt, dona do prédio; dos 3, 2 são os infiltrados UAF's<sup>231</sup> e o terceiro é o facilitador, responsável por conduzir o teste e identificar padrões para fins estatísticos. Como o narrador informa, a conduta do facilitador (F) é a de quem foi treinado a parecer o mais casual possível para que suas ações criem uma atmosfera de permissividade e

---

<sup>231</sup> “Unintroduced Assistant Facilitators”. “Facilitadores Assistentes Não-Introduzido”.

informalidade; com isso, intenta-se alcançar a honestidade e sinceridade dos indivíduos na pesquisa acerca do bolo de chocolate da Mister Squishy. O cálculo que F demonstra na sua performance, a fim de aparentar que não há cálculo nenhum, é revelado ao leitor pelo narrador onisciente na seguinte passagem:

O facilitador do Grupo de Foco, treinado pelos requerimentos do que parece ter tornado sua profissão a se comportar como ele estivesse interagindo com ânimo e de maneira espontânea enquanto na verdade permanecia introspecto e quase clinicamente observador, possuía também uma visão nata para detalhes comportamentais que regularmente poderiam revelar minúsculas pepitas de relevância estatística entre o excesso cru e duro de fatos aleatórios (WALLACE 2004, p.9)<sup>232</sup>.

Esse início de parágrafo inaugura a inserção intercalada das características físicas dos sujeitos do teste e os atributos psicológicos de F. Seguido da descrição de seu *modus operandi* profissional, há o nome, idade e signo astrológico de F: Terry Schmidt, 34 anos<sup>233</sup>, Virgem. 1) Passado a introdução de F, o narrador descreve que 11 dos 14 homens possuem relógio de pulso e que, por alto, um terço é caro ou importado; além disso, havia um décimo segundo participante, o mais velho de todos os 14, que possuía um relógio de bolso de boa qualidade com uma corrente de platina cruzando seu colete; esse duodécimo homem, segundo a categoria dos relógios, também possuía a cara rosada, grande e “o permanente olhar benevolente de alguém mais velho que teve muitos netos e que passou tanto tempo os olhando carinhosamente que essa expressão se torna quase impregnada<sup>234</sup>” (p.9). Após a descrição do terno senhor de classe média alta o narrador traz a relação de F e seu avô que, diferentemente do suposto forte vínculo entre o 12º e seus netos, carecia de proximidade; seu avô morou em um asilo no norte da Flórida e as únicas duas vezes que F o visitou, o idoso tossiu constantemente, sempre se dirigindo ao neto apenas como “Garoto”<sup>235</sup>. Esse ritmo intercalado segue por todo parágrafo; 2) a categoria seguinte é a vestimenta dos 14 homens: metade vestia casacos, gravatas, blazers, o tradicional aparato

---

<sup>232</sup> “The Focus Group facilitator, trained by the requirements of what seemed to have turned out to be his profession to behave as though he were interacting in a lively and spontaneous way while actually remaining inwardly detached and almost clinically observant, possessed also a natural eye for behavioral details that could often reveal tiny gems of statistical relevance amid the rough raw surfeit of random fact. Sometimes little things made a difference.”

<sup>233</sup> Nascido em 1961, pois o enredo se passa em um “claro e frio dia de novembro de 1995” e as pessoas do signo de Virgem nascem no período entre 22 de agosto e 22 de setembro.

<sup>234</sup> “The permanent benevolent look in his eyes of someone older who had many grandchildren and spent so much time looking warmly at them that the expression becomes almost ingrained.”

<sup>235</sup> “O avô de Schmidt morou em uma comunidade de aposentados no norte da Flórida, onde sentava com um cobertor xadrez sobre o colo e tossia constantemente ambas as únicas vezes que Schmidt esteve em sua presença, chamando o apenas por Garoto” (WALLACE 2004, p.9). No original: “Schmidt’s own grandfather had lived in a north Florida retirement community where he sat with a plaid blanket on his lap and coughed constantly both times Schmidt had ever been in his presence, addressing him only as Boy.”

de negócios; 3 estavam com camisa tipo “polo” e se enquadravam no *Business Casual*. Schmidt (F) morava sozinho em um condomínio que havia refinanciado recentemente. Após a interrupção para dizer sobre F, o narrador completa a categoria das roupas ao expor que os 4 participantes restantes vestiam moletons com emblemas ou da marca do fabricante da roupa ou da universidade que frequentavam, sendo um deles o símbolo da Nike (*Nike Swoosh*), apenas para dizer que Schmidt sempre pensou esse símbolo como tendo algo de Árábico; 3) A postura desleixada desses mais jovens que vestiam roupas esportivas correspondia também ao comportamento e a falta de atenção desses sujeitos: sentavam sem cruzar as pernas com as mão sobre as coxas; F, por sua vez, se interessou por Química Estatística no início de sua graduação e ainda prestigiava a “precisão clínica de um laboratório” (p.9). O tom estatístico do trecho continua até o final do parágrafo e, nesse intervalo, há a proliferação das informações dos fenótipos dos sujeitos: a quantidade de óculos – prescritos, de sol, etc; os tipos de barba – “dois bigodes e provavelmente um cavanhaque”, barbas por fazer ou que, segundo o narrador, deveriam ser raspadas; 5 dos homens estavam 10% acima do sobrepeso – não contando F, Terry Schmidt, que foi apelidado de “gordura na lata”<sup>236</sup> por um professor de educação física; haviam dois afro-americanos, um abaixo e outro acima das 30 anos; 3 com cabelos marrons, dois grisalhos, outros 3 de coloração preta; dois afro-americanos, como dito, e um oriental que, pelas protuberantes bochechas, tinha a descendência de Laos e Vietnam.

O parágrafo, que foca na descrição extremada da cena, aposta na matiz estatística e trata o episódio como puro espaço amostral, pois pretende aproximar esse discurso à personalidade de F, cuja inclinação à estatística é tanto revelada diretamente quanto fabricada pelo contexto que o narrador apresenta. Em um primeiro momento, esse fluxo bruto de *data* que o texto apresenta aparece como tática de memorização de F, que cruzará as informações das características dos indivíduos com suas reações durante o teste do bolo de chocolate do Mister Squishy. Como aparece no conto, esses “detalhes possuídos de associações mnemônicas”<sup>237</sup> (p.10) serão utilizados para, através do resultado entre a performance dos homens e as observações e derivações de F entre a psicologia dos

---

<sup>236</sup> “Terry Schmidt himself excluded. His high-school PE teacher had once referred to Terry Schmidt in front of his peers as the Crisco Kid, which he had laughingly explained meant fat in the can” (p.10); “can” possui uma grande quantidade de significados; lata é seu sentido mais imediato quando na função de substantivo, porém é possível ler a passagem tendo em mente algumas de suas definições mais vulgares e coloquiais, mesmo porque o tom de deboche do professor, que rindo explicou o que queria dizer com “Crisco Kid”, permite essa abordagem. Vale citar algumas variações possíveis: lata de lixo, privada (do banheiro), cadeia, um dos lados das nádegas.

<sup>237</sup> “Detail possessed of mnemonic associations”.

participantes e a recepção do produto, se crie ainda mais dados estatísticos – “precisos”, espera-se – acerca do impacto que o bolo de chocolate terá no mercado<sup>238</sup>. Em um segundo momento, o narrador, ao construir a personalidade e a aparência de Terry Schmidt em contrapartida a dos participantes do Teste de Mercado, transfere ao leitor a responsabilidade de filtrar as informações dos personagens do conto; isto é, a inserção das particularidades de F com relação ao específico assunto em que estão sendo enquadrados os sujeitos do Teste revela uma reviravolta no núcleo da narrativa até então. Se anteriormente as informações estatísticas eram direcionadas ao ofício de F, levando em conta seu “treinamento” citado pelo narrador, a exposição de sua individualidade o torna também em objeto passível de observação. Assim, sua participação na narrativa passa a ser também passiva, uma vez que observa e é observado; as instâncias unicamente ativas nesse jogo de camadas de representação, que ao conteúdo narrado do conto e aos personagens significa também o ato performático, serão o narrador e seu cúmplice interlocutor. O leitor real, dessa maneira, é levado a relacionar as informações que o narrador fornece com a formação do personagem Schmidt e isso funciona de maneira interativa, até certo ponto. O signo do personagem, o fato de ele pensar que o logo da Nike possui traços árabes, sua relação com o avô, seu interesse em estatística, geram efeito no leitor, que constrói o personagem com suas próprias projeções do que cada um desses *signos* significa.

Há alguns níveis de representação até esse momento na narrativa: a) o Teste em si é um ato controlado acerca do alcance que o bolo de chocolate, *Felonies!*, da empresa Mister Squishy terá com relação ao seu público alvo. Isso funciona como uma nano-cena do mundo exterior aos andares do prédio da empresa. E o narrador constantemente entra no mérito de explicar os parâmetros – estatísticos, diretrizes internas, da empresa  $\Delta y$  para a escolha dos participantes, a fim de encontrar um grupo tão fiel quanto o real público alvo de seus produtos; b) a atuação dos UAF’s, que se comportam como os homens do Teste, mas são “funcionários infiltrados” da empresa que o realiza. Essa representação diz respeito a performance cênica no sentido mais literal, por parte UAF’s; c) a função do facilitador F, Terry Schmidt, que realiza ambas as funções anteriores: ao traçar as considerações e expectativas dos sujeitos do Teste com relação ao produto e comparar com o resultado esperado das empresas envolvidas – Mister Squishy e  $\Delta y$ , F prepara o campo dessa primeira representação de “a”, a nano-cena. A partir do momento em que F

---

<sup>238</sup> Citação da nota 232.

é treinado para a função e é também consciente de seu papel nessas circunstâncias, o personagem opera de maneira calculada, e assim se aproxima também de “b”, pois ainda que não seja “infiltrado” e sua distância seja sabidamente profissional e declarada, sua ação é sempre orientada na tentativa de negar essas condições e de apagar os indícios de que sua suposta honestidade, informalidade e ar *nonchalant* sejam táticas de aproximação, ou seja, que seu discurso, no limite, pouco importa uma vez que seu meio esteja comprometido. Isso ocorre porque F não representa uma pessoa, Terry Schmidt, mas um discurso de marketing.

Essas micro-representações, com efeito, são condicionadas por outras duas maiores. A primeira é “o verdadeiro teste”, que seria a filmagem dos 12 homens sem a supervisão dos facilitadores a fim de compreender os efeitos das informações de manufatura e marketing do produto sobre esses indivíduos (que são escolhidos segundo a suposta afinidade entre eles e o produto). A filmagem, para manter o procedimento de “double-blind”, seria realizada apenas com um dos 3 grupos sendo testados e nem os sujeitos nem os facilitadores de cada seriam avisados da gravação. O patrocinador desses testes não é revelado nem aos facilitadores, com o pretexto de fazer parte desse “double-blind”. O teste sobre as impressões acerca de *Fellonies!*, então, é um completo exercício cênico para pelo menos 2 desses 3 grupos, pois o produto fica em segundo plano na medida em que a atenção das empresas patrocinadoras se volta ao próprio meio em que o produto se desloca; isto é, a propaganda e os discursos de informação são mais importantes do que a opinião dos sujeitos acerca do bolo de chocolate; num tipo de jogo de espões duplos, esses testes “double-blind” funcionam como camadas de não-compreensão dos sujeitos, passando pelos “infiltrados *UAF*’s, até os facilitadores – o real motivo disso tudo é privado e não comunicado. O único que parece estar a par de tudo é o obliterado patrocinador, que se interessa mais pelo discurso do que pelo bolo de chocolate. Isso tudo sem contar a participação do narrador, que em certo ponto do conto revela estar também presente no grupo de teste de Terry Schmidt, o que faz com que sua narração até então onisciente – até o uso do “Eu” – seja no mínimo esquisita: como por exemplo o fato de o narrador saber que Schmidt se masturba pensando em sua colega de trabalho, Darlene Lilley, bem como suas aspirações (de Schmidt) internas e predileções. A onisciência do narrador, posta em dúvida a partir de sua intromissão no texto, era feito um dispositivo que fabricava – e fingia – verossimilhança; ao tecer o comentário de que achava o bolo de chocolate muito doce ao seu gosto pessoal, o conto muda de ritmo e

agora o narrador utiliza a segunda pessoa a partir desse ponto, retomando a prática de *BI*, que, ainda que geral e indeterminada, no caso de “Mister Squishy”, direciona e “conversa” com o leitor. E é claro que a representação maior que organiza essas outras se dá no fato material do texto, que é ficcional e depende do leitor para que toda essa cascata de representação se desenrole. O ponto, que já deve ter ficado claro nessa altura da análise, é que a prosa ficcional de DFW gosta muito de brincar com bonecas russas (Matrioshkas)<sup>239</sup>.

Em “Mister Squishy”, esse procedimento pode servir para ilustrar o ponto fundamental ao qual aponta: a intenção dessa encenação toda é, ao seu final, uma maneira muito sofisticada de manipular informação. No limite, a função da equipe  $\Delta y$  não era desempenhar uma pesquisa sobre as opiniões dos indivíduos com relação a *Fellonies!*, mas gerar a impossibilidade de que essas opiniões acarretem em dados e estatísticas que vão no sentido contrário do que espera a empresa que fabrica o produto (Mister Squishy, no caso) que, por sua vez, contratou os serviços de marketing R.S.B.<sup>240</sup>, que utiliza a “Team  $\Delta y$ ” para fazer a parte de pesquisa sobre os produtos e a relação com o consumidor. Como revela o narrador,

Um trabalho que a Equipe  $\Delta y$  conclui simplesmente por observar tantos Grupos de Foco e focos diferentes e ao variar o formato e contexto dos testes tão barrocamente e por facilitar os diferentes TFGs em tantas diversas modalidades que no final era brincadeira de criança ponderar e arranjar a informação em basicamente qualquer tipo que a divisão MROP da R.S.B. queria, e assim na realidade a função da Equipe  $\Delta y$  não era fornecer informação ou mesmo aproximação estatística de informação, mas seu contrário entrópico, uma cascata de *noise* aleatório com a intenção de confundir a firma e seu Cliente de um jeito que ninguém iria sentir nada além do alívio com a decisão de prosseguir com um OCC\*<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> Um dos motivos que faz parte da recepção torcer o nariz à sua produção e atestarem que esse tipo de construção levada ao limite é, na verdade, o já citado exibicionismo literário do autor, um tipo de pirotecnia literária.

<sup>240</sup> Reesemeyer Shannon Belt, a empresa proprietária do prédio onde os testes se dão.

<sup>241</sup> “A job that Team  $\Delta y$  accomplished simply by targeting so many different Focus Groups and foci and by varying the format and context of the tests so baroquely and by facilitating the different TFGs in so many different modalities that in the end it was child’s play to selectively weight and rearrange the data in pretty much whatever way R.S.B.’s MROP division wanted, and so in reality Team  $\Delta y$ ’s function was not to provide information or even a statistical approximation of information but rather its entropic converse, a cascade of random noise meant to so befuddle the firm and its Client that no one would feel anything but relief at the decision to proceed with an OCC”.

\* OCC é a sigla de “Overall Campaign Concept”, “Conceito Geral de Campanha”.

Dessa forma, o interesse na informação ao invés do produto faz com que toda essa estrutura montada para a pesquisa sirva como uma espécie de anti-filtro. Não à toa, pensando na produção de DFW como um todo, esse tipo de engodo e má-fé desse sistema de informação estará vinculado com o setor do marketing e relacionado a algo tão banal quanto um bolinho de chocolate, cujo nome, *Felonies!* (“*Crimes!*”) permanece à espreita, meio que se insinuando às possíveis relações fracas de moralismo ou piadas ruins. Esse quase procedimento narrativo, de agrupar, arranjar e manipular informação que a Equipe  $\Delta y$  realiza, é também referência ao conto como um todo, da suspeita da onisciência do narrador infiltrado no melhor estilo James Bond – com relógio feito dispositivo que abria compartimentos de cartão de memória, óculos que filmavam, até a escalada que um sujeito realizava da face norte do prédio, com ventosas e tudo mais. O clima de espionagem e “*crime*”, o bolinho de chocolate e a onisciência do narrador infiltrado, que mais parece um médium psíquico, influenciam no texto de tal forma que ele se apresenta quase de maneira inverossímil ao leitor, justamente porque é esse jogo de boneca russa, que na abertura da última peça não revela nada, assim como a manipulação de informação que o texto mimetiza.

### “Good Old Neon”

Desde o início do conto já se percebe a que se ocupará em combater o narrador: “Fui uma fraude toda minha vida. Praticamente tudo que fiz todo esse tempo foi criar uma certa impressão de mim mesmo às outras pessoas. Na maioria das vezes para ser bem quisto ou admirado”<sup>242</sup> (2004, p.141). O antagonista do narrador – que se chama Neal, é o mesmo mecanismo interior que os personagens A, B e C possuem em RC, no início de *BI*. Logo de cara, então, se nota que o narrador de GON pretende superar essa condição – no sentido patológico mesmo – da criação desse *design* exterior construído à apreciação dos outros, ou por aquilo que se acredita ser bem aceito pelas outras pessoas. Quer dizer, em GON, a consciência desse funcionamento interno que organiza as ações públicas e interpessoais, será atacada pelo status solipsista que gera no personagem. Ciente do quão

---

<sup>242</sup> “My whole life I’ve been a fraud. I’m not exaggerating. Pretty much all I’ve ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired.” (tradução nossa, assim como todas as de Good Old Neon).

problemático a ele era essa condição, o narrador cita algumas tentativas de remediar o problema: cocaína, sexo casual, hipnose, celibato, etc.. A última coisa que ele havia tentado, logo antes de cometer suicídio, havia sido a psicanálise. O apelo do conto, aliás, é que ele deverá narrar ao leitor, a qual se dirige diretamente, novamente, através do pronome “you”, a experiência de vida após a morte: “eu sei que essa parte é chata e provavelmente está importunando você, na verdade, mas é que fica muito mais interessante quando eu chegar na parte em que me mato e descubro o que acontece imediatamente depois que uma pessoa morre”<sup>243</sup> (p.143).

No limite, esse narrador aproximado a Brás Cubas, no caso brasileiro, articula também os procedimentos falhos que não impediriam sua morte: ele tem seus próprios emplastos, que também carregam a ironia do personagem de Machado, ao contrair pneumonia durante a confecção de sua “panaceia medicamentosa”. Em GON, do mesmo modo, as alternativas à sua condição de fraude, que o leva ao suicídio, não são suficientes; pelo contrário, agravam ainda mais o sentimento fraudulento do narrador. Isso ocorre por causa de seu solipsismo acentuado, na medida em que é tão autoconsciente que não consegue parar de se auto sabotar, como por exemplo quando é infectado com clamídia após sua maratona de sexo ao tentar dormir com uma mulher diferente todos os dias por dois meses: “Peguei clamídia, e falei sobre com meus amigos, agindo como se estivesse envergonhado, mas secretamente esperando que a maioria deles ficassem impressionados”<sup>244</sup> (p.143). Essa autoconsciência transformada em solipsismo, tão afeita à ficção de DFW, será desenvolvida durante a primeira parte do conto, através do relato do narrador sobre os encontros com Dr. Gustafson<sup>245</sup>, seu analista.

A causa da angústia do narrador era, portanto, confiar nas suas experiências como um fenômeno de que há apenas nele a existência concreta, isto é, sua relação interpessoal nunca passava da fabricação e manipulação de certa persona que gostaria de mostrar aos outros – tal o episódio da clamídia. Sua capacidade de manipulação das opiniões das outras pessoas sobre si mesmo era tão grande, pelo menos assim achava antes de sua morte, que era impossível se aproximar dos outros que não dessa maneira, o que,

---

<sup>243</sup> “I know this part is boring and probably boring you, by the way, but it gets a lot more interesting when I get to the part where I kill myself and discover what happens immediately after a person dies”.

<sup>244</sup> “Got chlamydia, which I told friends about, acting like I was embarrassed but secretly expecting most of them to be impressed”.

<sup>245</sup> Que eventualmente também havia falecido, por causa de um câncer de próstata que o atingiu no mesmo período em que o narrador frequentava seu consultório. Nesse lugar do pós-morte, ambos se encontraram e deram boas risadas sobre a vida e seus encontros, segundo narrador.

evidentemente, ocorreria também com o Dr. Gustaferson: o narrador, nas primeiras vezes que o visitou, estava “agindo todo aberto e cômico, [...] mostrando a ele que (eu) não era apenas mais um de seus pacientes. [...] Quando se vai direto ao ponto, (eu) estava tentando mostrar para ele que (eu) era pelo menos tão esperto quanto ele”<sup>246</sup> (p.143). Apesar dessa autoconsciência extremada e do fato de ele saber o que havia de errado, a grande questão é que não conseguia parar esse gesto performático, ainda que ele admitisse que “se mostrar na análise era uma perda de tempo e dinheiro, mas que não conseguia se conter, acontecia automaticamente”<sup>247</sup> (p.145). Ao descrever para seu analista esse processo mental pelo qual passava, emerge um paradoxo que não passa despercebido pelo Dr. Gustaferson: se o problema de Neal era sua constante manipulação de seu design, como é que era possível que ele estivesse descrevendo sinceramente seu procedimento sobre a impossibilidade em não ser uma fraude? Não seria isso também uma tática de apenas *parecer* sincero com seu analista? Disso, segue-se a descrição do episódio a que o narrador credita ter sido o estopim dessa sua postura: aos 4 anos confessa ter quebrado um vaso para que sua irmã (Fern) não seja penalizada; ele faz isso de maneira suficientemente e propositadamente não muito convincente para que seus pais (adotivos) percebam a nobreza de seu ato. Sua conclusão é que ele era melhor ator na superfície que a sua irmã, que é penalizada, não por quebrar o vaso, mas por não dizer a verdade.

A conduta de Neal ao trazer em pauta um assunto da infância também era, em si mesmo, uma tática manipulativa, pois, segundo ele, era de se esperar que um analista se interessasse por isso. Agora morto, o narrador admite tudo isso ter sido parte do mesmo esquema responsável por sua busca por ajuda:

Então o fato de eu ter escolhido ser supostamente “honesto” e diagnosticar a mim mesmo em alto e bom tom era, de fato, apenas mais um movimento na minha campanha de ter certeza de que o Dr. Gustaferson reconhecia que, como paciente, eu era preciso e autoconsciente, e que havia pouca chance dele perceber ou diagnosticar algo sobre mim de que eu já não estivesse consciente ou que não fosse capaz de utilizar em minha própria vantagem tática, no sentido de criar qualquer imagem ou impressão de mim mesmo que eu quisesse que ele notasse naquele momento<sup>248</sup> (p.154).

---

<sup>246</sup> “Acting all open and candid [...] showing him that I wasn’t just another one of those patients [...] When you come right down to it, I was trying to show him that I was at least as smart as he was”.

<sup>247</sup> I’d known early on that playing around and showing off in analysis were a waste of time and money but that I couldn’t seem to help myself, it just happened automatically.

<sup>248</sup> “So the fact that I had chosen to be supposedly ‘honest’ and to diagnose myself aloud was in fact just one more move in my campaign to make sure Dr. Gustafson understood that as a patient I was uniquely acute and self-aware, and that there was very little chance he was going to see or diagnose anything about me that I wasn’t already aware of and able to turn to my own tactical advantage in terms of creating whatever image or impression of myself I wanted him to see at that moment”.

O texto todo possui esse tom de confissão – ele está morto agora, o que tem a perder, afinal? – a fim de atestar mais uma vez sua sinceridade ao tratar de si mesmo, até em morte. O conto funciona, por esse motivo, como uma espécie de ricochete ou rebote de “Octeto”, que é justamente o formato literário dessa dinâmica de se dizer sincero a fim de criar o efeito de sinceridade. Na prática, falando do lugar onde está, o narrador não mais vivo precisa utilizar a “língua dos homens” para relatar sua experiência, não sem antes considerá-la imperfeita: coloca em dúvida a noção de tempo cronológico bem como lamenta o fato de ter que se utilizar do Inglês para tentar “entender e formar algo maior ou mais significativo e verdadeiro”<sup>249</sup> (p.151); mais uma crítica à linguagem como ferramenta imperfeita lança luz à sua impossibilidade em transmitir *realmente* o sentimento humano, tanto que comparará o inglês com o ato de “falar em línguas” de uma maneira tão ácida quanto patética:

Eu estava apenas gritando “Dugga muggle ergle dergle” repetidamente. (Em outras palavras, tão ansioso em me ver como verdadeiramente renascido que realmente me convencia de que o balbuciar da língua era linguagem real e, de algum modo, menos falsa que o inglês comum em expressar o sentimento do Espírito Santo me atravessando feito um *juggernaut*<sup>250</sup> (p.157).

O sentido de “em outras palavras” deve ser entendido quase que literalmente e não apenas por sua capacidade retórica e explicativa: o narrador estaria traduzindo ao inglês o que seu pensamento queria entender por “Dugga muggle ergle dergle” enquanto fazia parte dos cultos; ou seja, ambas linguagens são falsas, uma é apenas mais falsa do que a outra.

Neal resolve cometer suicídio da maneira mais norte-americana e wallaciana possível: enquanto assistia a um episódio antigo do seriado *Cheers*, um dos personagens, Lilith, esposa analista do também analista Frasier, diz que “se mais um yuppie\* entrar (em meu consultório) e começar a choramingar que não consegue amar, vou vomitar”<sup>251</sup> (p.168). Seguido da piada, há a tradicional risada de auditório dos sitcoms norte-americanos, o que, ao entendimento de Neal, significava que essa falta de empatia que ele sentia já havia sido percebida muito antes; tempo suficiente para que se tirasse sarro

---

<sup>249</sup> “And try to form anything larger or more meaningful and true with anybody else”.

<sup>250</sup> “I was just shouting ‘Dugga muggle ergle dergle’ over and over. (In other words, so anxious to see myself as truly born-again that I actually convinced myself that the tongues’ babble was real language and somehow less false than plain English at expressing the feeling of the Holy Spirit rolling like a juggernaut right through me)”.

<sup>251</sup> “If I have one more yuppie come in and start whining to me about how he can’t love, I’m going to throw up”.

\* Yuppie é a definição de alguém jovem e bem-sucedido economicamente, tal o narrador Neal.

e se ironizasse esse sentimento, do qual compartilhava. O que ocorre então é que sua suposta inteligência e manipulação faziam parte de um esquema já considerado clichê, de uma comédia barata que era reprisada na madrugada, na qual toda a audiência do estúdio – e por extensão a da nação norte-americana, como coloca Neal, convencem-no que durante todo esse tempo ele havia “conseguido enganar a si mesmo, dessa vez em achar que isso (não conseguir amar) era uma maneira mais verdadeira e promissora de conceber o problema da fraudulência”<sup>252</sup> (p.168); essa foi a gota d’água que fez com que não suportasse mais seu estado de fraude. Agora, desse espaço distanciado com a vista de “cima”, o narrador lança mão de sua licença poética, por assim dizer, para comunicar certo grau de verdade ao interlocutor. Em outras palavras, sua posição privilegiada de falecido, como que pairando os acontecimentos humanos em grau maior de onisciência, e que goza da mesma permissão de comunicação que as entidades narrativas sob o signo da criança, do louco e do bobo da corte, fazem com que sua total e completa inverossimilhança suportem seu discurso como *absolutamente* sincero e verdadeiro, ainda que ficcional; isto é, o fato de ser impossível que o leitor reconheça no conto um relato real sobre o que ocorre após a morte – pelo menos a sua morte real de carne e osso, é que torna desimportante a realidade de sua mensagem, e o narrador sabe disso:

Não sem mencionar que talvez eu esteja cheio de lorota sobre o que acontece – se eu realmente me matei, como você pode estar ouvindo isso? Significando que sou uma fraude. Por mim tudo bem, não importa realmente o que você pensa. Quer dizer, provavelmente importa para você, ou você pensa que importa- não é isso o que quero dizer que *não importa*<sup>253</sup> (p.153).

Isso significa que o teor comunicativo de sua proposta não necessita do aval da verossimilhança na recepção. Ou seja, a composição textual de GON irá permitir um grau de verdade inquestionável justamente por ser inverossímil em um momento em que sua recepção se encontra em uma realidade com os polos trocados: mais verossímil que real. O papel da ficção, portanto, talvez seja mesmo o de se vestir de maneira inverossímil, sem necessariamente ter de recorrer a algum tipo de surrealismo, que por vezes se mostrou mais realista que o pretenso realismo que se vendia sem a noção de mediação. A morte permite, enfim, ao narrador de DFW a maior proximidade com a sinceridade, e isso se

---

<sup>252</sup> “Managed to con myself, this time into thinking that this was a truer or more promising way to conceive of the problem of fraudulence”.

<sup>253</sup> “Not to mention am I maybe full of B.S. about knowing what happens—if I really did kill myself, how can you even be hearing this? Meaning am I a fraud. That’s OK, it doesn’t really matter what you think. I mean it probably matters to you, or you think it does—that isn’t what I meant by *doesn’t matter*.”

confirma também na desconfiança com relação a linguagem presente em GON<sup>254</sup>. O alerta de GON sobre o manejo da linguagem na contemporaneidade não se limita à posição contrária à língua verbal como ferramenta comunicativa, para o narrador. No momento decisivo do dia de seu suicídio, enquanto redigia a sua final carta destinada a sua irmã, mais uma vez o espectro das imagens televisivas – e narrativas culturais como um todo – assombra Neal, que se pega pensando no quão piegas e melodramática seria a cena em que escreve sua carta suicida:

Avaliando a cena, e pensando que daria uma performance boa e com aparência genuína em um drama, apenas se não tivéssemos já sido sujeitados à inúmeras cenas como essa em dramas desde a primeira vez que vimos um filme ou lemos um livro, [...] o que é de alguma forma paradoxal quando você considera [...] que a razão pela qual cenas como essa parecem pútridas e manipulativas à uma audiência é que nós já vimos tantas delas em dramas, e ainda assim a razão pela qual as vimos tantas vezes em dramas é que as cenas são realmente dramáticas e cativantes e permitem que as pessoas comuniquem realidades emocionais muito profundas e complicadas que são quase impossíveis de articular de qualquer outro jeito, e ao mesmo tempo, ainda outra faceta ou parte de mim percebendo isso a partir dessa perspectiva, meu problema básico era que em certa idade precoce eu escolhi, de algum jeito, lançar meu destino à suposta audiência do drama da minha vida ao invés do drama em si, e que mesmo agora eu assistindo e medindo minha suposta qualidade performativa e seus prováveis efeitos, e assim foi, em última análise, a mesma manipuladora fraude escrevendo a nota para Fern<sup>255</sup> (p.176).

A carta para Fern deposita uma culpa dupla nas narrativas visuais e nos *plots* dessas produções: não apenas o sitcom é a gota d'água ao narrador, que decide seu suicídio por causa do deboche que o programa realiza de seu sentimento, como também o gênero dramático, que ao retratar tantas vezes a cena de um suicídio, impossibilita ao narrador que note seus urgentes sentimentos sem que as imagens repetidas de alguém escrevendo uma carta suicida o assombre, fazendo-o calcular seus atos e suas palavras e impedindo a genuína experiência até mesmo desse momento de aflição-limite.

---

<sup>254</sup> Segundo Neal, a linguagem mais apta a compreender esse absoluto em que se encontra é o simbolismo adotado pela lógica, pois é “totalmente abstrata e externa ao que pensamos como sendo o tempo” (p.167); original: “because logic is totally abstract and outside what we think of as time”.

<sup>255</sup> “Evaluating the scene, and thinking what a fine and genuine-seeming performance in a drama it would make if only we all had not already been subject to countless scenes just like it in dramas ever since we first saw a movie or read a book [...] which is somewhat paradoxical when you consider [...] that the reason scenes like this will seem stale or manipulative to an audience is that we’ve already seen so many of them in dramas, and yet the reason we’ve seen so many of them in dramas is that the scenes really are dramatic and compelling and let people communicate very deep, complicated emotional realities that are almost impossible to articulate in any other way, and at the same time still another facet or part of me realizing that from this perspective my own basic problem was that at an early age I’d somehow chosen to cast my lot with my life’s drama’s supposed audience instead of with the drama itself, and that I even now was watching and gauging my supposed performance’s quality and probable effects, and thus was in the final analysis the very same manipulative fraud writing the note to Fern”.

Pelo fato de a representação ser inescapável, o narrador tem de se deslocar ao reino da morte, para além da linguagem. Segundo o texto, só escreve em inglês para se fazer entender, uma vez que a linguagem real da existência infinita não pode ser encaixada em nenhum tipo de linguagem – do inglês às narrativas televisivas e visuais. Só aí então é que poderá se comunicar sinceramente, inclusive negando toda sua existência enquanto humano, na medida em que reconhece em sua conduta autoconsciente<sup>256</sup> a completa irracionalidade – agora que possui acesso à “Razão”. Portanto, será apenas partindo de uma situação de não-linguagem que Neal entregará sua mensagem que, mantendo a coerência com a produção ficcional de DFW, será alinhada à preocupação de que os indivíduos têm de ser sinceramente eles mesmos, o que de certa forma, desembocará naquele tipo de pensamento de que “do mundo não se leva nada”, e por isso devemos ser verdadeiros uns com os outros e com nós mesmos. Uma das considerações que o narrador faz sobre a vida após a morte é que, além do tempo e da linguagem serem diferentes, ele diz:

Claro que você é uma fraude, claro que o que as pessoas veem não é nunca você. E é claro que você sabe disso, e é claro que você tenta administrar qual parte eles veem já que é apenas uma parte. Quem não iria? Isso se chama livre arbítrio, Sherlock. Mas ao mesmo tempo é o motivo por ser tão bom desabar e chorar na frente dos outros, ou dar risada, ou falar em línguas, ou entoar cânticos em bengalês (p.179).

A saída que a ficção de DFW encontra, portanto, é fortemente relacionada àquela postura ética assinalada logo no início, o que de forma alguma significa que sua relação com a ficção e a realidade concreta contemporâneas se dê de maneira simples. Pelo contrário, mesmo em GON, as últimas páginas são dedicadas à descrição do impacto que o suicídio do narrador tem em David Wallace, personagem um ano mais novo que Neal, quando ele vê a foto (de Neal) no *yearbook*, o anuário que coleta fotos dos alunos. David Wallace, cuja referência (e o que suscita essa referência) é até indecorosa em explicar, havia visto a foto do ano de 1980 e pensava na morte de Neal em 1991 e, com isso, lembrava dele como um sujeito descolado e bem resolvido, enquanto ele (David Wallace) se via como “patético contorno ou fantasma autoconsciente”<sup>257</sup> (p.181). O texto continua:

Em outras palavras, David Wallace tentando, [...] de alguma forma conciliar o que esse cara luminoso tinha parecido por fora com qualquer coisa que interiormente deve ter levado a ele se matar em uma maneira tão dramática e sem dúvidas dolorida – com David Wallace também totalmente consciente que o clichê que não se pode nunca realmente saber o que está acontecendo dentro de alguém é velharia e insípido e ao

<sup>256</sup> Ele perguntará perto do final da narrativa: “é possível ser uma fraude se você não é consciente de que é uma fraude?” (p.180). Original: “is it possible to be a fraud if you aren’t aware you’re a fraud?”.

<sup>257</sup> “Pathetically self-conscious outline or ghost of a person”.

mesmo tempo tentando de maneira bem consciente proibir essa consciência de tirar sarro dessa tentativa ou de arremessar toda essa linha de pensamento em um tipo de espiral virado para dentro de si mesmo que sempre impede você de chegar em algum lugar<sup>258</sup> (p.181).

A espiral voltada a si mesma é uma auto-provocação. Com efeito, a construção de um personagem que critica o próprio procedimento de seu criador é outra forma de inserção da voz autoral reflexiva. O narrador Neal, portanto, aponta um dos pontos problemáticos da ficção de DFW ao se referir à maneira como pensa David Wallace sobre ele, o protagonista de GON, gerando ainda outro curto-circuito<sup>259</sup>.

Ainda que *Octet* se dedique quase que inteiramente à insistência em realizar comunicação e à consciência de sua impossibilidade, da mesma maneira que o personagem de GON, para compreender a “fraude” como sentimento comum do solipsismo contemporâneo e da autoconsciência exacerbada, precisa estar em um local deslocado da verossimilhança, aparecerão com frequência, na obra de DFW como um todo, esses momentos altamente autoconscientes e que ensaiam a comunicação direta com o leitor. Boa parte de sua prosa gira em torno da articulação desse procedimento contraditório que coordena ao mesmo tempo da condenação e prática máxima da autoconsciência e o esforço diligente junto do resultado parcial de comunicação. Além disso, à essas construções ficcionais, tal o lamento do narrador de PQ9 e a conclusão ética do narrador de GON – que defende, grosso modo, o livre arbítrio, será presente no texto de DFW esse tom de aforismo/máxima (na maneira verborrágica “wallaceana” obviamente) com a função de ensinamento que, como já citado, é uma das pontas de lança de sua produção ensaística e literária. Esse tipo de construção, quando ocorre, atua tal o encaminhamento da solução a que determinado texto/assunto se ocupa em discutir; ou ainda, pode ser compreendido como justificativa ou explicação de uma determinada maneira de agir na contemporaneidade problemática que o texto havia exposto. Esse tipo de decoro ou código ético, esforço em resgatar o caráter edificante da Literatura, é

---

<sup>258</sup> “in other words David Wallace trying, if only in the second his lids are down, to somehow reconcile what this luminous guy had seemed like from the outside with whatever on the interior must have driven him to kill himself in such a dramatic and doubtlessly painful way—with David Wallace also fully aware that the cliché that you can’t ever truly know what’s going on inside somebody else is hoary and insipid and yet at the same time trying very consciously to prohibit that awareness from mocking the attempt or sending the whole line of thought into the sort of inbent spiral that keeps you from ever getting anywhere”.

<sup>259</sup> Pela última vez, a relação desse curto-circuito, exposta da maneira mais direta e repetitiva possível: o narrador criado por DFW é onisciente acerca do personagem David Wallace, que se esforça conscientemente em não se encurralar na rua sem saída que é o pensamento recursivo e voltado a si mesmo – uma das principais características da ficção de DFW, que “gerencia” esse processo todo.

resultado da postura de DFW em “escrever através de seu tempo” ao invés de ignorar o paradigma que tem em mãos. Outro exemplo desse tipo de fenda narrativa – um tipo de travessão no conteúdo através do qual o autor<sup>260</sup> insere alguma diretriz de sua agenda – está em “The Soul is not a Smithy”, de *Oblivion*:

Conforme envelhecemos, muitas pessoas notam uma mudança nos objetos de suas memórias. Geralmente conseguimos lembrar de detalhes e associações subjetivas muito mais vividamente do que o acontecimento em si. Isso explica o frequente sentimento de “na ponta da língua” quando se tenta transmitir o que há de importante sobre alguma memória ou acontecimento. Do mesmo modo, geralmente é isso que torna tão difícil se comunicar de maneira significativa com os outros em certa altura da vida. Quase sempre os elementos recordados e sentidos mais vividamente vão parecer, ao outros, tangenciais, na melhor das hipóteses<sup>261</sup> (p.97).

O trecho articula ainda dois elementos contraditórios na prosa do autor, que são 1) o ataque à experiência individual como cerne da constituição da persona pública (solipsismo) que, por sua natureza extremamente subjetiva e de teor metafórico, que se ligam à outras considerações subjetivas, são empecilho à comunicação enfática desejadas por suas narrativas, e 2) o caráter “total” de sua linguagem literária, que leva ao limite a descrição completa da consciência subjetiva de seus personagens e narradores em determinada situação durante a narrativa. Com efeito, essa segunda característica é a mesma que permite à recepção tanto o louvor espalhafatoso daqueles que se seduzem por seu virtuosismo literário, quanto a torcida de nariz ranzinza dos que consideram isso como exibicionismo pretensioso. No limite, ambos podem estar corretos; porém, cabe assinalar que a relação estabelecida entre sua “prosa total” e seus antagonistas contemporâneos é o que permite ao mesmo tempo a crítica precisa ao seu tempo e as lacunas em seus textos. Em outras palavras, o fato de sua prosa ser tomada por personagens solipsistas, bem como pelas inserções críticas de certos narradores sobre o solipsismo, demonstra tanto a fidelidade com o pano de fundo de seu momento histórico, mimetizado no texto literário a fim de criar sensação de imersão desse tempo específico, quanto o gesto megalomaniaco que realiza sua prosa ao imergir na consciência desse ser mimetizado com a intenção de tentar compreendê-lo para, enfim, combater o solipsismo *de dentro*. É essa tentativa em criar comunicação direta com o leitor, que não apenas lida de maneira problemática com

<sup>260</sup> No caso de DFW pode-se falar do autor dessa maneira direta.

<sup>261</sup> “As we age, many people notice a shift in the objects of their memories. We often can remember the details and subjective associations far more vividly than the event itself. This explains the frequent tip-of-the-tongue feeling when trying to convey what is important about some memory or occurrence. Similarly, it is often what makes it so difficult to communicate meaningfully with others in later life. Often, the most vividly felt and remembered elements will appear at best tangential to someone else”.

a necessidade de mediação entre obra de arte e vida, como também aposta na imersão na consciência de personagens construídos sob alicerces virtuais (tais o da ideologia do espetáculo e da televisão) e ensimesmados em redes de subjetividade, que, no campo literário, fará com que a prosa ficcional de DFW concentre simultaneamente o diagnóstico preciso sobre a sociedade contemporânea norte-americana, a reflexão crítica sobre esse resultado e a reprodução desse mesmo dispositivo que pretende superar.

## 5. Conclusão

A relação que o texto ficcional de DFW mantém tanto em *BI* quanto em *Oblivion* com a autoconsciência metaficcional e irônica da literatura pós-moderna – e dos produtos de entretenimento contemporâneos, que absorvem essas características – é separada em dois momentos distintos. De um lado, é necessário primeiro reconhecer que a qualidade estática do pressuposto da ironia-como-forma se dá pelo falso sentimento de que a mera consciência de algo – geralmente negativo – significa sua superação; ou seja, à ficção interessada em negar essa proposição é necessário, sobretudo, ser consciente da infertilidade da consciência, incluindo a sua própria, se a finalidade é articular uma potência emancipatória concreta, em contraposição à puramente performática desenvolvida por seus antagonistas; esse primeiro passo é realizado pela obra de DFW, como indicam *E Unibus Pluram* e o declarado “fracasso” de *Girl with Curious Hair* (1989), no qual o autor se percebe como parte do mesmo “erro” que satirizava<sup>262</sup>. De outro lado, a solução proposta em comunicar diretamente à interlocução, através do texto de ficção, as circunstâncias em que os próprios leitores se encontram suscita outras relações de força entre a esfera ficcional e seu oposto concreto. Esse impasse da ordem da mediação que textos como “Octet” e GON suscitam já havia sido abordado por Wallace e, partindo de uma ficção tão consciente de seus arredores e de si mesma, seria difícil afirmar que tal noção básica de relação texto-leitor havia passado despercebida. Desse modo, não parece que seja o caso de compreender seu procedimento como a inocência que repete a “pseudo-não-mediação” do realismo, a qual a metaficção criticaria mais tarde, e que por sua vez Wallace dissecaria como mecanismo ideológico em *EUP*. Com efeito, essas fendas narrativas, que a voz autoral cria a fim de se infiltrar e se comunicar com o leitor, emergem a partir da necessidade de superar sua própria má consciência, que advém do primeiro passo aqui enunciado. Além disso, esse passo além do limite ficcional que parte da produção de DFW se vê forçada a realizar não é tão bem resolvido, pois o caráter unilateral dessa comunicação não permite a interatividade imediata, que talvez o texto de não ficção em periódicos permita. Com isso, acaba por reproduzir – tal a escolha formal das entrevistas em *BI* – um monólogo ao invés de uma comunicação em sentido forte. O “face value” aparece, então, como maneira de encurtar a distância dessa troca entre texto e leitor (ou entre autor e leitor); isto é, uma vez impossível que o feedback alcance em tempo hábil essa voz autoral, a prosa joga de volta

---

<sup>262</sup> Ver nota 157.

ao leitor a responsabilidade de julgar e decidir no que acredita ou não – como sugere a frase final de “Octet”: “então decida”. Em última análise, isso é indício de seu alcance limitado, pois reconhece em seu ambiente irônico a dificuldade que o discurso sincero teria em penetrar grande parcela daqueles que ela própria, como ficção, gostaria de alcançar. Por esse motivo é que a contingência da experiência concreta, manifestação calculada que reproduz o tipo de estética do aspecto formal pós-moderno por excelência, e que se encontra mimetizada na prosa de DFW, também atua sobre o texto do autor, inevitavelmente.

É simples imaginar que sua força mimética se dê pela participação ativa nessa lógica que descreve. Ou ainda, a proposta de investigar tão de perto (“escrever através”) a complexidade de seu tempo não deixa incólume a própria prosa ficcional do autor, que retorna à tona como a má consciência que se reconhece insuficiente como apenas ela mesmo; um tipo de sintoma vicário, adquirido pelo contato direto com seu objeto de estudo, faz com que sua prosa repita e mimetize – assim como o irmão gêmeo do narrador de YAE – o procedimento desse objeto. No caso das narrativas de DFW (elas no lugar do narrador-personagem de YAE, então), há mais um nível ainda dessa consciência – e por essa razão, má – com a qual se depara o leitor. E justamente a sua tímida proposta de resolução, ou a corajosa certeza de sua impossibilidade, é que articulam os paradigmas de sua prosa: de um lado a apreensão e compreensão dos jogos de força envolvidos na cultura e entretenimento contemporâneos, de outro a discussão sobre que direção deve tomar a ficção literária preocupada em reaver e rememorar sua Musa, que tem seu efeito de representação enfraquecido no momento em que a narrativa televisiva se infiltra na camada concreta da experiência e, assim como banaliza a cena de suicídio do narrador de GON, inflama as camadas de sentido, agora sujeitas ao estado febril inflacionado de informação/*data*. O desejo de retomar a força de representação é menos um saudosismo conservador do que a consciência da mimesis enfraquecida como meio de injetar a agenda ideológica desses veículos de informação e entretenimento. Colocado de outra forma, há nesse tipo de postura formal a preocupação em devolver ao texto literário o protagonismo na esfera cultural contemporânea, sobretudo através de seu aspecto formal – como “Octeto”, por exemplo – uma vez que os *plots* estão todos contaminados pelas narrativas do espetáculo do entretenimento.

O decisivo é que a composição dos textos de ambos os volumes de contos reconhecem na performance de seus personagens a primeira das manifestações do

“espetáculo” que, proporcionado pelos quase-monopólios dos veículos de informação, transpõe às relações interpessoais o mesmo mecanismo performático e calculado da esfera ficcional de seus produtos de entretenimento, que no tempo de Wallace utilizam da ironia e da autorreferência como ferramenta em desserviço da ação e do pensamento crítico, com a finalidade de confinar o consumidor àquela determinada programação. Desse modo, consome-se não apenas o artefato de entretenimento passivamente, mas também o discurso que tanto a rede detentora dos direitos desse produto como seus patrocinadores desejam, sempre almejando a retroalimentação desse ciclo. Por isso a importância da sinceridade, em detrimento da ironia, ao “projeto” de DFW, pois aquela reconhece nesse gesto contemporâneo da performance extremada a causa primeira da ausência de comunicação em sentido forte. É notório que se encontre nas narrativas uma disparidade entre o pensamento subjetivo dos personagens, que o texto de Wallace explora tão bem e a fundo, e a sua ação naquele determinado texto sendo examinado. Basta lembrar os personagens A, B e C de RC, tanto Daddy quanto o narrador dos dois textos “The Devis is a Busy Man”, o narrador de GON – e até mesmo o de PQ9: todos esses mencionados realizam algo diverso do que os textos expõem como sendo suas consciência, o que causa o transtorno, a *hubris* e o desfecho desastroso a eles. É no ataque à performance como Norma que se deposita o ataque primeiro à ironia da sinceridade como estética de DFW. Se esse é o *modus operandi* da televisão e dos outros veículos midiáticos, voltando a Baudrillard, a informação da maneira que é utilizada na contemporaneidade realiza o movimento inverso de sua óbvia função inicial de informar. Em verdade, quanto maior a quantidade de *data* disponível, mais longe fica a interlocução do significado e da comunicação, lembrando também de Alvin Lucier em *I am Sitting in a Room*. Esse tipo de fachada, performance, verniz, que se torna o ambiente que Wallace mimetiza em seu texto, pensando agora novamente com Boris Groys, é o mesmo tipo de mecanismo que o próprio indivíduo reproduz em sua esfera particular e manifesta nas relações interpessoais. Esse “self-design” é visto como central aos contos analisados, sobretudo em RT, em menor escala, e em GON, no qual o narrador se vê encurralado entre a mentira que é sua participação no mundo, que ele chamará de fraude, e a consciência desse embuste como insuficiente à sua superação.

Com isso bem retratado em seus textos, a prosa ficcional de DFW deverá lidar com a sinceridade em meio ao ambiente irônico de seu objeto-por-mimetizar. Enquanto

constrói bem a relação entre seus personagens e os jogos de força em seus respectivos micro universos ficcionais, a inserção da voz autoral, ou ainda, a revelação de seu aspecto formal precisa estar em equilíbrio com sua proposta sincera redentora. Talvez o grande exemplo será sempre o de “Octeto”, que se lido com boa vontade (o tal do “face value”), derruba por completo a quarta parede não só pelo uso do “você” para se referir diretamente ao leitor, como também por refletir de dentro do próprio texto (de si, então) sobre a possibilidade em ser de fato sincero e indagar algo que sinceramente toque ao leitor. Esse tema, a possibilidade de ser sincero *de verdade*, já havia sido abordado durante outras passagens de *BI*, com especial destaque às narrativas de “The Devis is a Busy Man” e a algumas das entrevistas em “Brief interviews with Hideous Men”: em ambos os casos, há o fingimento de sinceridade a fim de alcançar um objetivo egoísta e insincero<sup>263</sup>. Nesse sentido, o passo seguinte seria naturalmente questionar a possibilidade da própria ficção em ser sincera, levando em conta a característica básica que a constitui, que é o fato de ser uma representação e construção ficcional. Se sua atuação é pautada na mimesis e na verossimilhança – que varia em maior ou menor grau – e não na transposição direta e não mediada da experiência concreta ao texto, a possibilidade de atravessar os limites entre ficção e mundo é zero. Talvez por atuar também na esfera não ficcional através de seus ensaios de grande alcance, Wallace não se furta a ao mesmo tempo conservar a autonomia da ficção, como entidade hermética que possui um funcionamento interno específico e que pouco tem a ver com a realidade, e propor esse calculado curto-circuito que é a presença, meio que auto-declarada, da voz autoral – ou um tipo de posição textual mais firme e com face reconhecível – no texto literário. Da mesma maneira, portanto, que o conto do autor repete a autorreferência a fim de atacar a metaficção, também tentará propagar a sinceridade como postura através da quebra da barreira ficcional, o que o artefato comum de entretenimento realiza com fins ideológicos. Com efeito, o truque que realizam os contos desses volumes é o de usar do próprio discurso irônico a fim de superá-lo. Posto de outra maneira, o texto copia o fato de que a experiência contemporânea imita o artefato midiático, que emula a estética pós-moderna. A sinceridade não é atingida, e a comunicação é realizada apenas com a parcela da recepção que ou compreende a inevitável faculdade ficcional de seu texto, ou dá carta branca aos textos, pois ela não está nem na parte do conteúdo da representação, que discorre sobre esse ambiente instável que

---

<sup>263</sup> A vontade de se livrar de objetos velhos sob a máscara de doação; a caridade do narrador que doa dinheiro apenas para ser reconhecido como filantropo; o fingimento de empatia para levar mulheres à cama.

vem sido discutido, nem pode existir tão puramente como declara a voz autoral em seu aspecto formal, pois como o próprio Wallace define, o pressuposto da ficção é o vazio, e há como ser sincero apenas parcialmente inventando, enquanto que o da não ficção é o tempo, que no caso é o do Total Noise.

No entanto, por mais que a comunicação desejada não se concretize, há a revigoração da real força de seus contos, a precisão mimética que ao mesmo tempo se reconhece como representação e retrata em sua forma e conteúdo o núcleo duro, abstrato e virtual da contemporaneidade norte-americana. Em outras palavras, essa articulação contraditória é a responsável pela confirmação do pressuposto que move toda a produção de Wallace, pois reforça a inescusabilidade que o empuxo gravitacional de seu tempo – irônico, autorreferente e solipsista – estabelece na experiência do leitor. Nesse sentido, talvez a sinceridade como posição literária se manifeste mais como um truque composicional do que como recomendação ética, pois é uma maneira de suavizar o grande problema da mediação na contemporaneidade. Portanto, não é na impossibilidade de comunicação e sinceridade em si que o diagnóstico de tempo do texto de DFW se completa, mas na potência de sua impossibilidade; isto é, a relevância do texto com consciência máxima e altamente recursivo se dá na medida em que cada nova iteração e interação de seus predicados revelam o mesmo lugar sem saída (e não apenas *um*). Dessa maneira, o potencial transformador desses contos de DFW está concentrado não na sinceridade e no experimento comunicacional, e sim na contradição imposta pelo ambiente a esses textos fugidios à lógica do entretenimento apenas como conforto e autoindulgência.

## 6. Bibliografia

BALLANTYNE, N; TOSI, Justin. David Foster Wallace on the Good Life. In: *Freedom & Self: The Philosophy of David Foster Wallace*. New York: Columbia University Press, 2015.

BARTH, J. *The Literature of Exhaustion*. In: *Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1994

BAUDRILLARD, J. *The Ecstasy of Communication*. In: FOSTER, Hal (org). *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *The Implosion of Meaning in the Media*. In: BAUDRILLARD, J. *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press, 1994

BRAUTIGAN, R. *Trout Fishing in America*. Boston: First Mariner Book, 2010.

BUSTILLOS, M. *Inside David Foster Wallace's Private Self-help Library*. Disponível em: <https://www.theawl.com/2011/04/inside-david-foster-wallaces-private-self-help-library/>

COSTELLO, M. *Fighting to Write: A Short Reminiscence of D. F. Wallace*. Review of Contemporary Fiction, vol 13, No 2, 1993.

DEBORD, G. *Society of the Spetacle*. Detroit: Black & Red, 1970.

GALINDO, C. *A voz de David Foster Wallace em seu Octeto: ou como ser sincero pode ter de passar por artifícios*. 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0120-1.pdf>.

\_\_\_\_\_. *Eu e Você Segundo David Foster Wallace*. 2014. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/eu-e-voce-segundo-david-foster-wallace/>.

GLADSTONE, J; WORDEN, D. *Introduction: Postmodernism, Then*. Twentieth-Century Literature, vol 57, No 3-4, 2011.

GROYS, B. *Under Suspicion: a phenomenology of media*. New York: Columbia University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. *The Obligation to Self-Design*. 2008. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/>.

\_\_\_\_\_. Self-Design and Aesthetic Responsibility. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/07/61386/self-design-and-aesthetic-responsibility/>.

HASSE, S. *I am Sitting in a Room: From a Listener's Perspective*. In: *Body, Space & Technology Journal*, Vol. 11, No. 1, 20.06.2012.

HERMAN, E; CHOMSKY, N. *Introduction*. In: *Manufacturing Consent*. New York: Pantheon Books, 2002.

JAMESON, F. Postmodernism and Consumer Society. In: FOSTER, Hal (org). *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

KELLY, A. *David Foster Wallace: the Death of the Author and the Birth of a Discipline*. *Irish Journal of American Studies*, vol 2, 2010.

\_\_\_\_\_. *Dialectics of Sincerity: Lionel Trilling and David Foster Wallace*. Post45, 2014.

LARSEN, N. *Por que ninguém consegue entender Roberto Schwarz nos Estados Unidos?* In: CEVASCO, M.; OHATA, M. (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LUCIER, A. *I am Sitting in a Room*. Disponível em: <http://aaaaarg.fail/upload/alvin-lucier-alvin-lucier-music-on-a-long-thin-wire-1.pdf>.

MASCIOTRA, D. *The Ferocious Morality of David Foster Wallace*. Disponível em: <https://www.popmatters.com/139756-the-ferocious-morality-of-david-foster-wallace-2496048434.html?rebelltpage=2#rebelltitem2>.

MCCAFFERY, L. *An Interview with David Foster Wallace*. *Review of Contemporary Fiction*, vol 13, No 2, 1993.

MCLAUGHIN, R. *Post-postmodernism*. In: *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge, 2012

\_\_\_\_\_, Robert L. *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World*. *Symploke* 12.1-2 (Winter-Spring 2004): 53(16). Gale. Massey University Library. 15 Apr. 2009 <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=ITOF>>.

OLSEN, L. *Termite Art, or Wallace's Wittgenstein*. *Review of Contemporary Fiction*, vol 13, No 2, 1993.

PYNCHON, T. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin, 1973.

\_\_\_\_\_. *O leilão do lote 49*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Arco-íris da Gravidade*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Mason & Dixon*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROTHER, J. *Reading and Riding the Post-Scientific Wave: The Shorter Fiction of David Foster Wallace*. Review of Contemporary Fiction, vol 13, No 2, 1993.

Scott, A. *The Panic of Influence*. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/2000/02/10/the-panic-of-influence/>.

SMITH, Z. *Brief Interviews with Hideous Men: The Difficult Gifts of David Foster Wallace*. Changing My Mind: Occasional Essays. London: Hamish Hamilton, 2009. 257-300.

WALLACE, D. *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*. Review of Contemporary Fiction, vol 13, No 2, 1993.

\_\_\_\_\_. *From Infinite Jest*. Review of Contemporary Fiction, vol 13, No 2, 1993.

\_\_\_\_\_. *Brief Interviews with Hideous Men*. New York: Little, Brown and Company, 1999.

\_\_\_\_\_. *Breves Entrevistas com Homens Hediondos*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Oblivion*. New York: Little, Brown and Company, 2004.

\_\_\_\_\_. Alguns comentários sobre a graça de Kafka dos quais provavelmente não se omitiu o bastante. In: WALLACE, David. *Ficando Longe do Fato de já Estar meio que Longe de Tudo*. Tradução Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WARK, M. *TL;DR: This Attention Economy Needs Work....* 2017. Disponível em: <https://www.versobooks.com/blogs/3366-tl-dr-this-attention-economy-needs-work>.

WOOD, J. *Como Funciona a Ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. James. Human, All too Inhuman. Disponível em:  
<https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>.

\_\_\_\_\_. James. The Digressionist. Disponível em:  
<https://newrepublic.com/article/67724/the-digressionist>.

## 7. Anexos

### Anexo 1

#### A Radically Condensed History of Postindustrial Life

When they were introduced, he made a witticism, hoping to be liked. She aughed very hard, hoping to be liked. Then each drove home alone, staring straight ahead, with the very same twist to their faces.

The man who'd introduced them didn't much like either of them, though he acted as if he did, anxious as he was to preserve good relations at all times. One never knew, after all, now did one now did one now did one.

**Anexo 2****Yet another example of the porousness of certain borders (XXIV)**

Between a cold kitchen window gone opaque with the stove's wet heat and the breath of us, an open drawer, and the gilt ferrotype of identical boys flanking a blind vested father which hung in a square recession above the wireless's stand, my Mum stood and cut off my long hair in the uneven heat. There was breath and the mugginess of bodies and the force of the hot stove on the back of my emergent neck; there was the lunatic crackle of the wireless's movement among city stations, Da scanning for better reception. I could not move: about and around me the towels trapped hair at my shoulders' skin and Mum circled the chair, cutting against the bowl's rim with blunt shears. At one edge of my vision's strain a utensil drawer hung open, at the other the beginning of Da, head cocked past the finger at the glowing dial. And straight ahead, before me and centered direct across the shine of the table's oilcloth, like a tongue between the teeth of the pantry's opening doors, hung my brother's face. I could not move my head: the weight of the bowl and towels, Mum's shears and steadying hand—she, eyes lowered, intent on her crude task, could not see the face of my brother emerge against the pantry's black. I had to sit still and straight as a tin grenadier and watch as his face assumed, instantly and with the earnestness reserved for pure cruelty, whichever expression my own emerging face betrayed.

The face in the well-oiled doors' crack hung, I inert, the face neckless and floating unsupported in the cleavage of the angled doors, the concentration of its affect somewhere between sport and assault, Da's shaggy head cocked and sightless at the tuner, two bars of strings distorted by the storm and snatches of voices found and lost again; and Mum intent on my skull and unable to see the white hair-framed face reproducing my own visage, copying me—for we called it that, 'copying,' and he knew how I hated it—and for me alone. And with such intensity and so little lag in following that his face less mimed than lampooned my own, made instantly distended and obscene whatever position my own face's pieces assumed.

And how it became worse, then, in that kitchen of copper and tile and pine and burnt peat's steam and static and sleet on the window in undulant waves, the air cold before me

and scorching behind: as I became more agitated at the copying and the agitation registered—I felt it—on my face, the face of my brother would mimic and lampoon that agitation; I feeling then the increased agitation at the twinned imitation of my face's distress, his registering and distorting that new distress, all as I became more and more agitated behind the cloth Mum had fastened over my mouth to protest my disturbing her shears' assertion of my face's true shape. It ascended by levels: Da's cameo recessed against the glow of the tuner's parade, the drawer of utensils withdrawn past its fulcrum, the disembodied face of my brother miming and distorting my desperate attempts by expression alone to make Mum look up from me and see him, I no longer feeling my features' movements so much as seeing them on that writhing white face against the pantry's black, the throttle-popped eyes and cheeks ballooning against the gag's restraint, Mum squatting chairside to even my ears, my face before us both farther and farther from my own control as I saw in his twin face what all lolly-smearred hand-held brats must see in the funhouse mirror—the gross and pitiless *sameness*, the distortion in which there is, tiny, at the center, something cruelly true about the we who leer and woggle at stick necks and concave skulls, goggling eyes that swell to the edges—as the mimicry ascended reflected levels to become finally the burlesque of a wet hysteria that plastered cut strands to a wet white brow, the strangled man's sobs blocked by cloth, storm's thrum and electric hiss and Da's mutter against the lalation of shears meant for lambs, an unseen fit that sent my eyes upward again and again into their own shocked white, knowing past sight that my twin's face would show the same, to mock it—until the last refuge was slackness, giving up the ghost completely for a blank slack gagged mask's mindless stare—unseen and -seeing—into a mirror I could not know or feel myself without. No not ever again.