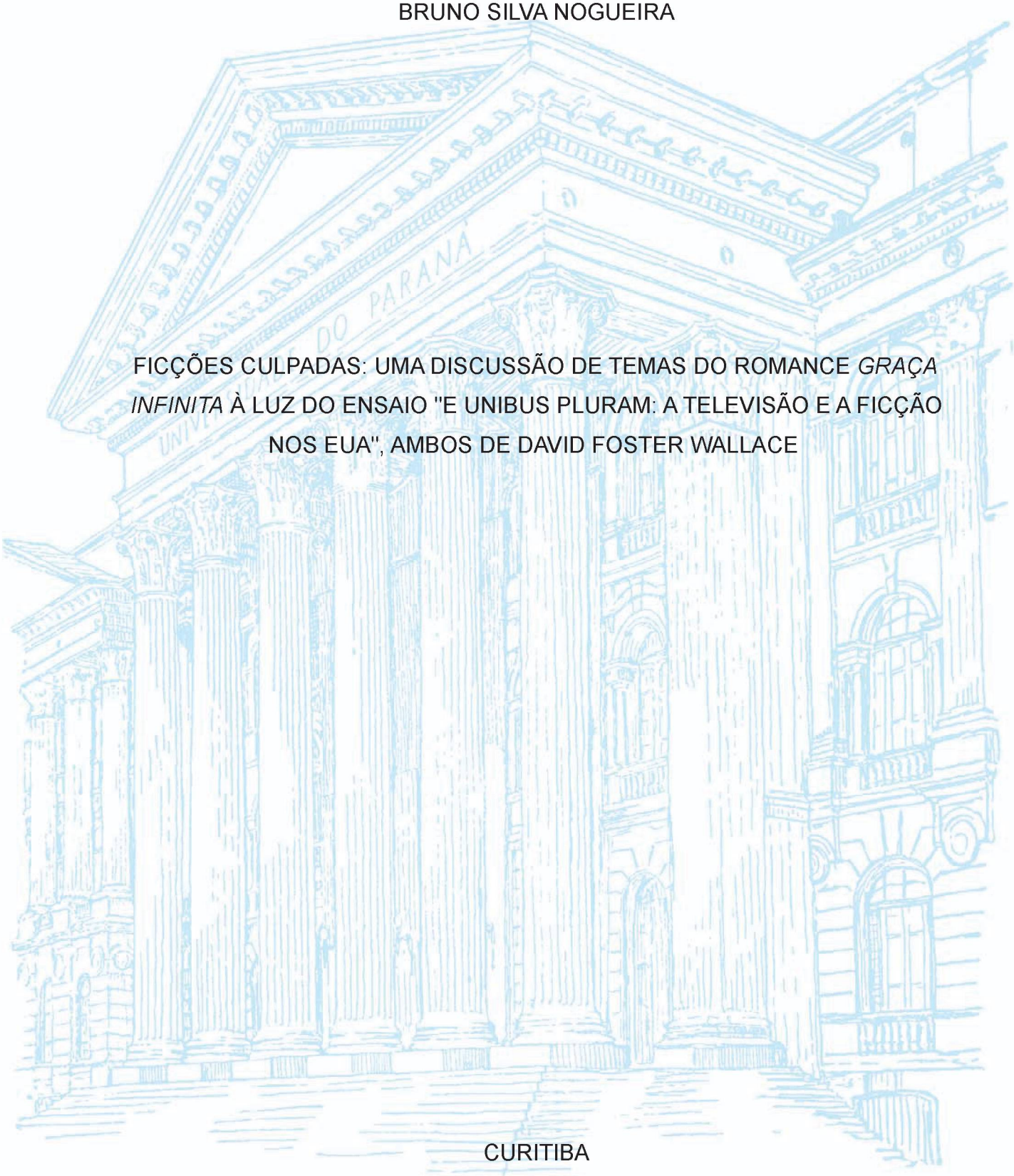
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNO SILVA NOGUEIRA



# FICÇÕES CULPADAS: UMA DISCUSSÃO DE TEMAS DO ROMANCE *GRAÇA INFINITA* À LUZ DO ENSAIO "E UNIBUS PLURAM: A TELEVISÃO E A FICÇÃO NOS EUA", AMBOS DE DAVID FOSTER WALLACE

CURITIBA

2020

BRUNO SILVA NOGUEIRA

# FICÇÕES CULPADAS: UMA DISCUSSÃO DE TEMAS DO ROMANCE *GRAÇA INFINITA* À LUZ DO ENSAIO "E UNIBUS PLURAM: A TELEVISÃO E A FICÇÃO NOS EUA", AMBOS DE DAVID FOSTER WALLACE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Nogueira, Bruno Silva
Ficções culpadas : uma discussão de temas do romance *Graça infinita* à luz do ensaio "*E unibus pluram: a televisão e a ficção nos EUA*", ambos de David Foster Wallace. / Bruno Silva Nogueira. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

1. Wallace, David Foster, 1962 - 2008 – Crítica e interpretação. 2. Literatura americana – História e crítica. 3. Ficção americana. 4. Tradução e interpretação. I. Galindo, Caetano Waldrigues, 1973 -. II. Título.

CDD – 813.5

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

# TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **BRUNO SILVA NOGUEIRA** intitulada: **Ficções culpadas: uma discussão de temas do romance Graça Infinita à luz do ensaio "E Unibus Pluram: a televisão e a ficção nos EUA", ambos de David Foster Wallace**, sob orientação do Prof. Dr. CAETANO WALDRIGUES GALINDO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do titulo de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2020.

CAETANO WALDRIGUES GALINDO
Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

TAUAN FERNANDES TINTI
Avaliador Externo (NÃO POSSUI)

DIEGO GOMES DO VALLE
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo à minha mãe. Sem o amor, o apoio constante e a luta dessa mulher batalhadora eu nem mesmo teria chegado até aqui. Ela sempre vai ser meu grande exemplo de luta e um orgulho enorme.

Ao Nícollas, por me ajudar a levar a outros patamares meu interesse pela literatura, por me apresentar tantos autores e me ajudar através das nossas discussões sobre a literatura em geral e sobre temas que viriam a ser tão úteis. Acima de tudo, é claro, pela grande amizade.

À Marina, que me ouviu e aguentou falando e repetindo tanta coisa dessa dissertação, tantas e tantas vezes. Que aguentou as correrias e o estresse e os prazos, e sempre me ajudando a manter a calma e a saber relaxar nas horas certas. Pelo amor.

Ao Fernando, o grande amigo que fez da minha chegada e da minha vida em Curitiba algo muito melhor que poderiam ter sido. Uma amizade que enriqueceu meus dias e papos que com certeza enriqueceram esse trabalho.

À Giovanna, que até hoje ainda tem que me aguentar com essa dissertação, ajudar na formatação, responder tantas dúvidas sobre os arcanos da ABNT, e que foi tão importante no processo que me trouxe até aqui.

## RESUMO

*E Unibus Pluram: television and U.S. fiction* é frequentemente citado como o ensaio mais importante de David Foster Wallace. Além de incluir afirmações importantes do autor a respeito daquilo que considera uma literatura de qualidade e das falhas na literatura de sua época — o que por si só já o transformaria em obra de grande relevância no que diz respeito à obra do próprio Wallace —, o ensaio discute questões associadas à relação do entretenimento com seus consumidores que até hoje tem grande relevância. O tema do entretenimento, caro ao autor, também é um dos pontos centrais do romance que é considerado sua obra prima: Graça Infinita, traduzido ao português em 2014 por Caetano Galindo. Há diversas associações entre o romance e o ensaio de Wallace, algumas delas gritantes (por exemplo, um dos personagens do romance usa, numa discussão sobre o mesmo tema do ensaio, os mesmos exemplos que Wallace usa), e outras mais indiretas ou discretas. Até hoje, os trabalhos publicados em que alguém analisa e aponta essas relações deixaram de tocar em diversas delas, especialmente no que diz respeito à associação temática. Esse trabalho apresenta a primeira tradução integral ao português do ensaio e analisa as relações existentes entre ensaio e romance, tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista temático. A gama de assuntos trabalhados por Wallace é vasta, exigindo variedade também nos teóricos usados para discutir os temas. Dentre eles, vale a pena mencionar Theodor Adorno, no que diz respeito à mídia de massa; Fredric Jameson quanto à literatura pós-moderna; Linda Hutcheon quanto à ironia e à metaficção; Hegel quanto às noções tradicionais de estética e valor da arte; e Byung-Chul Han quanto ao entretenimento e às maneiras como é visto no dia de hoje — para mencionar apenas os mais citados. Essas obras são usadas no sentido de esclarecer os contextos e conceitos principais discutidos por David Foster Wallace ou intimamente relacionados a eles, de modo a iluminar e delimitar algumas questões que exigem um delineamento teórico mais cuidadoso. Os dois textos analisados, embora tenham sido produzidos em meados da década de 1990, são de grande importância não apenas para a literatura, mas também para discussões em geral a respeito do entretenimento, e mostram a relevância do pensamento de Wallace sobre nossas relações com a mídia num mundo posterior à invenção da internet.



**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura estadunidense, David Foster Wallace, Graça Infinita, E Unibus Pluram.

## ABSTRACT

*E Unibus Pluram: television and U.S. fiction* is frequently mentioned as the most important essay by David Foster Wallace. In addition to including some important statements from the author with regards to what he sees as quality literature and the problems in the literature contemporary to his own — which in itself makes this a highly relevant work in regards to Wallace's ouvre —, the essay also discusses issues related to the relation between entertainment and its consumers which are still relevant today. Entertainment was also one of the central themes of the novel that is Wallace's masterpiece: Infinite Jest, translated into Portuguese in 2014 by Caetano Galindo. There are many connections between Wallace's novel and his essay, some of which are conspicuous (for example, one of the characters of the novel use, in a discussion on the same theme of the essay, the same examples Wallace's used there), while others are indirect or discrete. So far, most works that analyze and points out these relations did not consider many of them in their discussions, especially with regards to the themes being discussed. Here I present the complete translation of the essay into Portuguese and analyze the main relations between essay and novel, from both formal and thematic standpoints. The range of subjects discussed by Wallace is broad, requiring a great variety of authors to discuss it. Among those used here, it is worth to mention Theodor Adorno, with regards to mass media; Fredric Jameson, on postmodern literature; Linda Hutcheon on irony and metafiction; Hegel on traditional notions of aesthetic and the value of art; and Byung-Chul Han on entertainment and the ways in which we see it today — to mention only those who were cited the most. Works from these authors and others are used to clarify the main contexts and concepts discussed by David Foster Wallace or intimately tied to them, as to illuminate and delineate some issues that require a more precise theoretical definition. Both texts analyzed, despite being produced in mid-1990s, are very important not only to literature, but also to general discussions about entertainment, and show the relevance of Wallace's thought on our relationship with the media in a world changed by the invention of the internet.



**KEYWORDS**: American literature, David Foster Wallace, Infinite Jest, E Unibus Pluram.

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| 1 | APRESENTAÇÃO | 7 |
| 2 | À GUISA DE JUSTIFICATIVA: DAVID FOSTER WALLACE E A QUESTÃO DA INTENCIONALIDADE | 16 |
| 3 | AJA NATURALMENTE | 18 |
| 4 | O DEDO | 26 |
| 5 | META-ASSISTINDO | 30 |
| 6 | FICÇÕES CULPADAS | 44 |
| 7 | FICÇÃO-IMAGEM | 47 |
| 8 | A AURA DA IRONIA | 52 |
| 9 | FIM DO FIM DA LINHA | 61 |
| 10 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 75 |
| | REFERÊNCIAS | 78 |
| | ANEXO A - Tradução de *E Unibus Pluram: television and U.S. fiction* | 81 |
| | ANEXO B- Versão original de "E Unibus Pluram: television and U.S. fiction" | 138 |

# 1 APRESENTAÇÃO

Em 2012 foi lançada no Brasil a coletânea "Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo", com seis ensaios de David Foster Wallace selecionados por Daniel Galera. Ele indica, no prefácio, que selecionou especificamente os ensaios que o volume contém para "oferecer uma introdução, ou, melhor ainda, uma *apresentação* do autor para aqueles que ainda não tiveram oportunidade de conhecê-lo ou não se sentiram envolvidos por seu trabalho num primeiro contato" (GALERA, 2012, p.09).

Os ensaios da coletânea não foram os primeiros textos do autor publicadas no Brasil; o bem mais experimental *Breves entrevistas com homens hediondos*, traduzido por José Rubens Siqueira, já havia sido lançado pela Companhia das Letras em 2005, embora questões como *"timing*, 'afinação' entre tradutor e tipo de prosa" (GALINDO, 2018, p. 270), possam ter afetado a repercussão da obra.

A obra-prima de Wallace, *Graça Infinita*, ainda não fora publicada naquele momento, e carrega desde sempre, talvez algo desproporcionalmente, a fama de livro difícil — algo que o prefácio de Galera reafirma. Galera chega a dizer que a seleção dos textos para a coletânea de Wallace tem um de seus motivos no fato de que "alguns de seus melhores e mais importantes textos de não ficção *estão* entre os mais acessíveis e bem-humorados" (GALERA, 2012, p. 10), deixando claro que o objetivo era trazer ao leitor brasileiro os textos mais fáceis e atraentes de Wallace. Conquistar.

Mas é importante lembrar que "mais fácil" nem sempre significa "fácil". Um dos textos do volume vem de uma palestra sobre as dificuldades em se mostrar a alunos universitários o quanto Kafka é engraçado — algo que, apesar do conhecido tom de conversa dos textos de Wallace, exige alguma coisa do leitor, nem que seja apenas um certo background literário. O famoso vocabulário do escritor (que chegou a participar de comitês para avaliar novos dicionários) (WALLACE, 2007) está presente em vários dos textos, e alguns deles têm notas extensas, sendo que esse mesmo tipo de nota é um dos motivos da fama de *Graça Infinita*, bem como os períodos enormes e estruturas frasais bizarras que tanto o romance quanto os ensaios contêm.

Os textos escolhidos podem não estar entre as obras mais complexas do escritor, mas é mesmo verdade que eles ajudam a "preparar o terreno", a expor o leitor às idiossincrasias da escrita de Wallace. Tudo isso, somado à extensão dos ensaios (um deles tem mais de 100 páginas), justifica a escolha feita por Galera. Outros ensaios caberiam nos critérios usados, mas é preciso deixar alguma coisa de lado.

Ainda assim, há um texto que, mesmo que um tanto mais acadêmico que a maioria, me parece ausência gritante nessa coletânea: o ensaio "E Unibus Pluram: a televisão e a ficção dos EUA"[1].

Esse ensaio é de importância conhecida. Para Amanda Redinger, o texto carrega "alguns de seus [de Wallace] pensamentos mais importantes" sobre a produção da ficção (REDINGER, 2008, p. 7). Caetano Galindo afirma que ele é "talvez a melhor definição do 'credo' estético de Wallace" (GALINDO, 2018) e Mary K. Holland chega a chamá-lo de "manifesto", afirmando que *Graça Infinita* teria sido "forjado no fogo desse manifesto" (HOLLAND, 2006, p. 218) — uma afirmação que as datas de produção de cada texto parecem corroborar: a primeira versão de "E Unibus Pluram" foi publicada em 1993, enquanto, segundo a biografia de D. T. Max (2013), a escrita de *Graça Infinita* estava em andamento.

Aparentemente, ensaio e romance representaram a maturidade de certas ideias que o autor discutiu pela primeira vez num ensaio de 1988 chamado "A ficção americana e os conspicuamente jovens" (WALLACE, 2012a), e a recorrência de certos temas e ideias cria uma relação tão forte entre os dois ensaios (especialmente "*E Unibus Pluram*") e o romance que, ainda que houvessem sido publicados com vários anos de diferença, seria fácil estabelecer uma relação — mas não tão fácil explorá-la.

A relação entre os textos é desde o início gritante. Wallace discute no ensaio a maneira como a TV influenciava a produção literária pós-moderna de seu tempo, e como em muitos casos ela invalidava várias das estratégias literárias usadas na época. Considerando que o romance discute em grande parte o entretenimento, com foco na televisão, acredito ser válido supor que algumas ideias contidas no ensaio podem servir como ponto de partida de interpretações possíveis do romance. Sendo assim, o objetivo desse trabalho é analisar as relações do ensaio "E Unibus Pluram" e do romance *Graça Infinita*, apresentando também a primeira tradução completa ao português do ensaio[2]; acredito que isso pode abrir novas possibilidades interpretativas para ambos os textos.

*Graça Infinita* foi publicado por David Foster Wallace em 1996. A maior parte de seu enredo se passa num futuro próximo, cerca de dez anos depois do lançamento do romance. Os

---

[1] "*E Unibus Pluram: television and U.S. fiction*". A tradução de todos os textos contidos nesse trabalho foi feita por mim — com exceção daqueles cuja referência original é uma obra já traduzida. Quanto às citações à tradução de *E Unibus Pluram*, uma vez que é algo feito para esse trabalho e ainda não publicado, elas serão indicadas com a notação (UNIBUS, p. X - Y) — sendo o número "X" equivalente à versão tradução que segue anexa, e o número Y equivalente à versão original também anexa.

[2] Existe uma tradução do trecho "a aura da ironia" feita por Sérgio Rodrigues. Ela foi parcialmente publicada no volume seis da revista Serrote (RODRIGUES, 2010a) e está disponível por inteiro no site do próprio Sérgio (RODRIGUES, 2010b).

acontecimentos que retrata, em grande parte, giram em torno de um filme homônimo, um filme que gera no espectador sensações de prazer tão fortes que ele não faz mais nada além de reassistir em *loop*, com o prazer tomando de tal maneira seus sentidos que nem mesmo a autopreservação se manifesta, e ele não quer perder os segundos de filme que lhe permitiriam beber água ou comer, e acaba morrendo desidratado em meio ao próprio excremento. Contudo, ainda que esse filme possa ser considerado um dos elementos centrais do romance, *Graça Infinita* desafia uma sumarização rápida.

Apesar da pouca distância entre a época do lançamento do romance e o futuro de que ele trata, o mundo contido no romance (que se resume à América do Norte) passou por diversas alterações substanciais. A tecnologia avançou permitindo chamadas telefônicas com vídeo, um sistema de filmes *pay-per-view* instantâneo que de várias maneiras se assimila aos serviços de *streaming* atuais, e geração de energia infinita. Os Estados Unidos, o Canadá e o México se uniram num grupo geopolítico conhecido como Organização das Nações da América do Norte (ONAN). O calendário deixou de indicar os anos com números na ONAN, pois o grupo, liderado pelos Estados Unidos, leiloa às grandes empresas o direito de dar nome a cada ano, gerando nomes como "Ano do Whopper", e aquele em que a maior parte do enredo se passa: o "Ano da Fralda Geriátrica Depend". A mesma empresa que ganha esse leilão expõe seu produto na estátua da liberdade, que no ano em questão é vestida com uma gigantesca fralda.

Dentro de toda essa complexidade temporal, tecnológica e geopolítica, o romance traz centenas de personagens, na maioria divididos entre dois núcleos principais: a Academia de Tênis Enfield (ATE), uma escola de alto nível para alunos que buscam se tornar tenistas profissionais, e a Casa Ennet, uma instituição para a recuperação de usuários de drogas. Ainda assim, o uso de substâncias ilícitas não está restrito aos moradores da Casa Ennet; a ATE também está repleta de drogas (sejam elas recreativas ou para melhorar o desempenho acadêmico ou esportivo dos alunos), indicando que um dos temas mais importantes do romance é o vício.

Um dos grandes exemplos disso é o personagem James Incandenza, cujas obsessões grandiosas o levam a criar tecnologias inimagináveis (como a geração anular de energia mencionada acima), fundar a ATE, e eventualmente, a criar o filme *Graça Infinita*, a obra infinitamente atraente que acaba por se tornar o Santo Graal de certos núcleos do enredo. Exemplo claro dessa dedicação a um objetivo, Incandenza acaba por se tornar um alcóolatra, vindo a cometer o suicídio.

A sinopse acima mal arranha a superfície da obra, em sua multiplicidade de temas, personagens e linhas de enredo de crescimento quase tumoral[3]. Ainda assim, confio que a descrição desses poucos detalhes seja suficiente para indicar que o romance tem o vício como um de seus principais temas e, espero, sua associação ao entretenimento de massa se tornará mais e mais aparente conforme esse trabalho é desenvolvido. Ao longo dele, é claro, diversos outros trechos serão discutidos, e detalhados conforme necessário.

O ensaio "E Unibus Pluram: a televisão e a ficção nos EUA" foi publicado pela primeira vez em 1993, no periódico acadêmico *Review of American Fiction*, mas sua versão mais conhecida (talvez por ter sido lançada depois de *Graça Infinita*) é aquela publicada, com pequenas revisões e alterações, em 1997, na coletânea *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*[4]. Como o título indica com clareza, o ensaio discute a maneira como a televisão dos anos 80-90 vinha influenciando a produção literária dos escritores da época.

Wallace dá início ao ensaio com afirmações a respeito da televisão. Ele discute, em grande parte com exemplos da própria televisão, a maneira como ela pode parecer aos olhos de um espectador desavisado, incluindo estatísticas a respeito das incríveis seis horas por dia que o estadunidense médio passava em frente à televisão, e ao modo como a televisão usa certas ferramentas classicamente literárias para se tornar invulnerável a críticas possíveis.

No trecho do ensaio chamado "sim, eu tenho uma tese", Wallace afirma que:

> Eu quero persuadir você de que a ironia, o silêncio blasé e o medo do ridículo são características da cultura contemporânea dos EUA (da qual a ficção de ponta faz parte) que se destacam por ter algum tipo de relação significativa com a televisão, cuja bela e estranha mãozinha segura minha geração pela garganta [...] Minhas duas grandes premissas são de que, por um lado, surgiu recentemente um certo subgênero da ficção pós-moderna que é consciente da cultura pop, escrito principalmente por americanos jovens que têm feito uma tentativa real de transfigurar um mundo feito de e para as aparências, a atração de massa e a televisão; e que, por outro lado, a cultura televisiva evoluiu a ponto de parecer invulnerável a qualquer ataque transfigurativo desse tipo. (UNIBUS, p. 108; 160)

Decidi citar um trecho tão extenso do texto acima porque ele me parece indicar os objetivos do ensaio com grande clareza e objetividade, mas algumas coisas podem ser acrescentadas a ele de modo a apresentar de modo um pouco mais abrangente o ensaio e seus temas.

---

[3] A estrutura do romance é baseada num fractal chamado Triângulo de Sierpinski (Wallace, 1996) e a obra segue como um zoom que se afasta: começa com capítulos pequenos e isolados com personagens específicos (como se observasse de perto o fractal) e aos poucos se amplifica, mostrando suas outras partes e como as diferentes peças se encaixam. As primeiras cem páginas têm dezenas de capítulos enquanto o último capítulo tem centenas de páginas. Tudo isso colabora para que o livro, especialmente o início, seja caótico e de compreensão não tão fácil.

[4] A tradução anexa a esse trabalho parte dessa versão.

Primeiramente, o "subgênero da ficção pós-moderna" que Wallace menciona (e que ele chama de ficção-imagem) é, em grande parte, caracterizado pela metaficção. Mas através de vários exemplos retirados da televisão em si, o autor sugere que a televisão recorre justamente a um tipo de autorreferencialidade irônica para "tornar irrelevantes" as acusações de que não teria "nenhuma conexão significativa com o mundo fora de si mesma" (UNIBUS, p. 92; 148). Em outras palavras, a televisão usa a metaficção e critica a si mesma com um tom irônico, de modo que qualquer crítica posterior a essa se torna algo já sabido — algo que, portanto, a literatura ficcional nada ganha voltando a apontar.

Num trabalho prévio (NOGUEIRA; TABAK, 2014), cheguei a abordar a questão da metaficção em *Graça Infinita*, e é mesmo interessante o fato de que Wallace, depois de criticar tanto a utilização da metaficção como ferramenta crítica do entretenimento de massa, utilize essa mesma ferramenta em *Graça Infinita*. Aqui, pretendo retomar algumas das questões discutidas naquele trabalho, recorrendo a obras de diversos autores mas, especialmente, à obra *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, de Linda Hutcheon (1980).

Outo elemento essencial da discussão de Wallace é a ironia. Mencionada com tanto destaque no trecho acima, ela é "o nexo no qual a ficção e a televisão convergem e no qual se unem" (UNIBUS, p. 94; 149) para Wallace. Segundo ele, a ironia seria parte essencial da maneira como "o condicionamento televisivo influencia toda a relação de uma pessoa com ela mesma, seu espelho, seus entes queridos, e todo um mundo de pessoas reais e olhares reais" (UNIBUS, p. 112; 163). Tanto no que diz respeito à discussão sobre a televisão especificamente quanto à sua relação com a literatura, a ironia, para Wallace, tem lugar fundamental.

A televisão e suas propagandas, segundo Wallace, usavam a ironia como um modo de lidar com as críticas segundo as quais a TV era vazia de conteúdo e suas propagandas, manipuladoras. Aos poucos surgiram propagandas que faziam piada a respeito das outras propagandas e de seu próprio público, convidando "a uma cumplicidade entre sua própria e sagaz ironia e o apreço por essa mesma ironia do cínico espectador João que não se deixa enganar" (UNIBUS, p. 119; 169). Nessas propagandas, o público em geral era mostrado como ingênuo, e cada telespectador individual em casa podia se sentir superior à grande massa que observava ali em sua simplicidade, e da qual, na verdade, fazia parte. Além disso, quando alguém disesse ao "João Gravata", o espectador arquetípico de Wallace, que as propagandas eram manipuladoras, ele responderia: "eu sei". A ironia aliada à metaficção se torna uma ferramenta chave para que a televisão seja capaz de manipular seu espectador.

A centralidade da ironia no ensaio de Wallace, por mais que sua relevância no romance seja algo difícil de estabelecer, faz com que o conceito mereça alguma atenção. Sendo assim, o

tema será analisado levando-se em conta diferentes teóricos, mas principalmente (e mais uma vez) uma obra de Linda Hutcheon (2005), essa intitulada *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. A preferência em ambos os casos pela obra de Hutcheon se deve por razões similares, que serão detalhadas nos capítulos respectivos; por agora, basta dizer que a profundidade de seu estudo sobre ambos os temas, somada à quantidade de autores e teorias que analisa e usa com lucidez para elaborar suas próprias definições de cada conceito, a levam a estabelecer uma visão sobre os temas que, quando aplicada, não enquadra ou engessa o objeto de estudo de maneira muito fechada, permitindo que manifestações bem diferentes do mesmo fenômeno possam ser incluídas no mesmo conceito sem contradições ou problemas conceituais de difícil resolução.

Outro elemento da associação entre o ensaio e o romance de Wallace é seu aspecto temático. As descrições acima, espero, deixaram claro o suficiente que o entretenimento é um dos temas centrais de ambos os textos. Isso, simultaneamente, abre caminhos e dificuldades um tanto inseparáveis para uma tentativa de interpretação que envolva as duas obras.

A associação aqui, afinal, diz respeito a uma obra ficcional e outra não-ficcional. Uma obra na qual o autor expressa abertamente opiniões acerca de certos temas, e outra na qual os mesmos temas são apenas sugeridos ou transformados em elementos de uma elaboração literária. Isso é perigoso, pois pode levar um eventual leitor a se deixar levar muito fortemente pelas afirmações contidas no texto de não-ficção. É o que acontece em parte com o texto de Amanda Redinger (2008) sobre o mesmo tema — outro texto que servirá de base às nossas discussões. Nele, a autora busca levantar a discussão feita no ensaio a respeito da metaficção e da ironia, tentando verificar as maneiras como as afirmações do ensaio se refletem ou não no romance. Ela chega a conclusões interessantes, especialmente no que diz respeito ao uso da metaficção, mas deixa a desejar em certos aspectos. Não há muita dedicação à definição dos conceitos de metaficção e ironia usados, e algumas conclusões da autora tratam como sagradas as afirmações do autor em entrevistas e similares. Durante sua leitura, afirma, ela teria sentido que "o livro não era confiável, que ele estava rindo de minha às minhas costas enquanto eu me preocupava com quais partes deveria levar a sério"[5] (REDINGER, 2008, p. 21) — um sentimento que uma das autoras que Redinger referencia ressoa. Mas ela abandona essa ideia porque "Wallace confessa abertamente que quer que seu trabalho ressoe emocionalmente com seus leitores"[6] (REDINGER, 2008, p. 21). Se não pretendo, como Redinger, deixar que

[5] "the book was untrustworthy, laughing at me behind my back while I fretted over what parts I should take seriously"
[6] "Wallace openly confesses that he wants his work to resonate emotionally with its readers"

qualquer afirmação de intenção de Wallace negue tão absolutamente alguma impressão ou proposta de leitura, preciso também admitir que Wallace frequentemente fala de sua obra com clareza, lucidez e abertura, revelando elementos que muitas vezes auxiliam na compreensão de algum aspecto de seu texto. A relação do autor e de suas afirmações sobre suas obras e suas intenções com ela em diversos textos, associada à proposta desse trabalho, me parece complexa o suficiente para merecer seu próprio capítulo, e está discutida em mais detalhes no capítulo inicial desse trabalho.

Outra diferença entre esse trabalho e o de Redinger é que meu foco não é apenas formal. Pretendo discutir também a relação temática entre os dois textos. Isso significa discutir os temas essenciais que são mencionados ao longo das obras — entretenimento, televisão, literatura pós-moderna — incluindo uma das questões mais relevantes para a análise de ambas as obras: a escolha. O tema da escolha é discutido com destaque em ambos os textos. Wallace propõe, em *E Unibus Pluram*, que a liberdade de escolha pode ser irrelevante caso não haja:

> fontes que permitam discernir o valor relativo das opções, enquanto não permitamos que guias de por que e como escolher entre experiências, fantasias, crenças e predileções sejam discutidos com seriedade na cultura dos EUA (UNIBUS, p. 132; 181)

Afirmações similares são feitas por um personagem no interior do romance, como veremos ao longo desse trabalho, e servem aqui para demonstrar a relevância do tema para o autor. Um dos textos mais citados por Wallace em "E Unibus Pluram" é o ensaio "Deride and Conquer", de Mark Crispin Miller (1986), "...de longe o melhor ensaio já publicado sobre as propagandas nas redes de TV" (UNIBUS, p. 118; 168). Nesse texto, Miller menciona metaficção, ironia, e a própria ausência de verdadeiras escolhas nos comerciais, mas não dá a nenhum dos temas a mesma importância que Wallace e não considera, como o romancista, a noção da escolha a respeito do que assistir, chegando a negar sua possibilidade.

Também é relevante notar, algo que se tornará perceptível na última etapa desse trabalho, que a discussão de Wallace não se reduz a um comentário sobre a televisão em si, mas tenta comentar a relação humana com imagens, sons e entretenimento em geral, de um modo que a torna significativamente mais atual do que pode parecer num primeiro momento.

Um autor que, por sua vez, jamais é mencionado por David Foster Wallace é Adorno. Ainda assim, há inúmeras similaridades entre as afirmações do escritor e aquelas do teórico alemão. As obras *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e *The Culture Industry* (ADORNO, 2012) serão utilizadas como ferramentas para enriquecer a

discussão a respeito da indústria do entretenimento, auxiliando na própria compreensão da obra de Wallace.

Quanto às questões temáticas, é importante lembrar da citação de Galindo, segundo a qual o ensaio conteria um credo *estético* de Wallace. As discussões sobre ironia e metaficção têm elementos que as fazem parecer uma espécie de filosofia da composição. Da mesma maneira, a questão do entretenimento faz parte de várias das decisões estéticas do autor. Ele chega a afirmar, numa entrevista concedida a Laura Miller em 1996, que um projeto literário válido teria "um pouco da riqueza e do desafio e da dificuldade emocional e intelectual das obras da literatura de vanguarda [...] de tal modo que também seja prazeroso de se ler." (WALLACE, 2012b). Sendo assim, se torna necessário, também, levar em consideração os aspectos formais da escrita de Wallace, e como eles podem refletir sua discussão a repeito do entretenimento.

É preciso notar, contudo, que a análise do romance não conseguiria ser abrangente. *Graça Infinita* tem mais de mil páginas, e centenas delas incluem exemplos e comentários que podem ser associados às questões citadas acima. Isso significa que selecionar os melhores exemplos para discutir cada tema é um fator essencial na elaboração desse trabalho e na garantia de que ele permaneça menor que seu texto fonte. Essa seleção será feita de acordo com a proximidade de cada trecho com cada tema a ser discutido, levando em conta também a relevância dos trechos para a narrativa do romance como um todo. Se é inevitável algum nível de subjetividade nessa escolha, já que a seleção de trechos será feita por um único analista, acredito que o embasamento teórico a respeito das questões poderá em grande parte justificar minhas escolhas. Além disso, uma vez que os temas discutidos são tão caros à obra, exemplos a respeito não são tão difíceis de encontrar, e para a discussão de muitos dos temas há mais de uma possibilidade.

Ainda quanto aos temas, no que diz respeito à seleção do material a ser analisado, também é preciso indicar que, numa tentativa de especificar melhor o escopo desse trabalho, seu foco será direcionado aos elementos indicados acima — ironia, metaficção, e entretenimento — as primeiras com atenção especial à relação entre um determinado subgênero da literatura pós-moderna que Wallace chama de ficção-imagem, e a última, além disso, com especial atenção à questão da escolha. A seleção desses temas é justificada pela importância que o próprio autor dá a eles. Isso significa que outras conexões entre ensaio e romance serão apontadas apenas tangencialmente, ainda que seja importante lembrar que, na visão do autor, entretenimento e literatura guardam relações complexas com o próprio funcionamento da vida

humana, com o solipsismo e com o nosso comportamento em sociedade, o que exige olhos abertos para conexões insuspeitas.

Meu instinto inicial foi dividir o trabalho em três partes, equivalentes aos três temas mencionados acima, mas em pouco tempo ficou claro que os três elementos se interpenetram de tal forma que se torna extremamente difícil separá-los. A própria expressão "autorreferência irônica" (UNIBUS, p. 92; 147), e a mistura de técnicas irônicas e metanarrativas por parte da televisão (que por sua vez já indica a presença do terceiro tema: o entretenimento), já impede que uma separação muito incisiva possa ser feita entre eles.

Sendo assim, à falta de um modo melhor de realizar a divisão do trabalho, acabei por delegar a decisão ao próprio Wallace, ou seja: sigo aqui a mesma divisão que o autor propõe no ensaio. Cada parte desse trabalho (salvo a primeira, dedicada à questão da intencionalidade) será nomeada conforme as diferentes partes do ensaio, e discutirá a seção que lhe é equivalente. Tomei essa decisão por duas razões. Inicialmente, creio que seguir a ordem das argumentações do autor pode deixar mais clara e naturalmente fluida a linha de raciocínio que ele emprega ao longo do texto, suas causas e consequências (ou falta delas). Além disso, essa ordenação permite que a leitura ou releitura da tradução anexa ao ensaio, quando feita junto a uma leitura desse trabalho, seja mais fluida, facilitando o encontrar de citações e a referência ao ensaio de Wallace quando necessária.

Coloco apenas duas exceções no que diz respeito à partição mencionada acima. A primeira diz respeito às "considerações finais", expressão que preferi a uma "conclusão". A segunda é que o trecho "sim, eu tenho uma tese" (UNIBUS, p. 108; 160) já foi mencionado acima quase que integralmente, além do quê os objetivos que Wallace anuncia nele já foram indicados, tornando desnecessária a elaboração de uma parte desse trabalho para lidar exclusivamente com esse trecho do ensaio — o que não significa que ele não voltará a ser mencionado em outros momentos.

É importante indicar também que, ainda que esse trabalho tenha sido feito com base na versão original de *Infinite Jest,* as menções a *Graça Infinita* são retiradas da tradução de Caetano Galindo. Caso me pareça necessário usar o texto original em algum momento, isso será feito e justificado.

Espero que, através dessa apresentação e da análise feita ao longo desse trabalho, fique clara a importância do ensaio de Wallace cuja tradução segue anexa, e a relevância que uma tradução desse ensaio pode ter. A presciência do trabalho de Wallace e sua percepção aguda das relações do ser humano contemporâneo com a mídia e com a tecnologia podem nos ajudar a pensar criticamente nossa própria relação com um mundo que oferece, à ponta dos dedos,

prazeres cada vez mais sedutores e fáceis — e a pensar sobre nós mesmos, e sobre as escolhas que fazemos em relação à oferta e ao uso desses prazeres.

## 2 À GUISA DE JUSTIFICATIVA: DAVID FOSTER WALLACE E A QUESTÃO DA INTENCIONALIDADE

A proposta desse trabalho pressupõe que é válido aplicar considerações feitas por David Foster Wallace em um ensaio sobre televisão e literatura à leitura de um de seus romances. Além disso, certas entrevistas e comentários do autor serão usados como documentos válidos para a análise de ambos os textos.

Esse tipo de prática não é novidade. Em *O demônio da teoria*, Antoigne Compagnon (1999) menciona o uso de textos paralelos como uma das maiores incoerências nas ideias defendidas por Barthes (1968) e outros autores. "...[I]mplicitamente, o método das passagens paralelas apela, pois, para a intenção do autor, se não como projeto, premeditação ou intenção prévia, pelo menos como estrutura, sistema e intenção em ato". (COMPAGNON, 1999, p. 72).

Essas afirmações de Compagnon me parecem suficientes para justificar esse procedimento em geral. Mas ainda assim, gostaria de discutir algumas facetas da relação de Wallace com essa questão, que se relacionam de uma maneira mais ampla e geral ao modo como ele lida com a literatura como um todo. A metaficção, por exemplo, é uma estratégia frequentemente usada pelo autor. Várias páginas de Unibus são dedicadas a ela, que é uma das estratégias formais que ele usa em *Graça Infinita*, e portanto, será um tema bastante abordado ao longo desse trabalho — mas também pode ser vista, como indica Hutcheon (1980), como uma estratégia que exige do leitor uma participação maior enquanto criador dos sentidos de uma obra literária.

A exigência da ironia na metaficção, ainda segundo Hutcheon (1980), se associa às ideias de relativização e diminuição do papel do autor no estabelecimento dos sentidos do texto. Isso não é estranho a Wallace, que deixa claro em sua entrevista com Laura Miller (2012b) a importância que atribui ao trabalho do leitor — algo que exploro parcialmente num trabalho prévio (NOGUEIRA, 2018).

Ainda assim, por mais que essas estratégias que, como veremos, são usadas por Wallace em seu romance, denunciem que a obra de Wallace pede ao leitor uma participação maior na produção do sentido do que aquela exigida por uma literatura mais tradicional, não é bem isso que ouvimos quando Wallace levanta a discussão da falácia intencional no ensiao *Joseph*

*Frank's Dostoevsky*, publicado pela primeira vez em 1996, mesmo ano de publicação de *Infinite Jest*.

Nesse ensaio, Wallace fala a respeito do modo como Frank trata a questão da falácia intencional: como se não existisse. Frank usa certos documentos e cartas de Dostoiévski para interpretar seus trabalhos, e trata interpretações prévias que os desconsideram como produto da falta de informação. "Seu argumento nunca é que uma outra pessoa está errada, mas sim que eles simplesmente não conhecem todos os fatos"[7] (WALLACE, 2007, p. 256). A defesa que Wallace faz do procedimento de Frank, considerando o fato de que em geral a metaficção pressupõe uma relativização da posição do autor, pode parecer contraditória à primeira vista. Mas um exame mais detido mostra algo diferente, algo que, me parece, ajuda a mostrar uma maneira de discutir melhor a própria obra de Wallace.

Wallace defende a abordagem de Frank afirmando que seu procedimento "...parece justificado prima facie pelo projeto de Frank, que sempre busca definir e explicar a gênese do romance através do engajamento cultural do próprio Dostoiévski com a história e a cultura Russas.[8]" (WALLACE, 2007, p. 259). Esse argumento inicial parece insuficiente, ao não considerar que, segundo a falácia intencional, o próprio projeto seria inválido, não apenas seu resultado. A mera decisão de fazê-lo dessa forma já seria questionada. Não é o resultado que precisa ser "justificado" frente à ideia da falácia, e sim, a proposta em si. Isso também significa que, no momento em que Frank exibe sua proposta, ele já nega a ideia da falácia — o que pode ser a razão pela qual não sentiu necessidade de discutir o tema de outras maneiras ao longo do texto.

Essas afirmações, segundo as quais o procedimento de Frank é "justificado" (ibid.), somadas a alguns comentários engraçadinhos segundo os quais a falácia intencional "é a grande modinha radical-intelectual da nossa época"[9] (ibid.), podem passar a impressão de que Wallace simplesmente discorda da falácia e apoia sem ressalvas esse tipo de análise tão baseado em questões biográficas e históricas, o que pareceria incoerente com um autor que faz tentativas constantes de desafiar o leitor, que exige que seu leitor se responsabilize por parte substancial do trabalho criativo que antes se supunha pertencer apenas ao autor. Pode parecer estranho que esse mesmo autor acredite que informações, documentos e contextos históricos fornecidos por

---

[7] "His argument is never that somebody else is wrong, just that they don't have all the facts"
[8] "still seems prima facie justified by Frank's overall Project, which is always to trace and explain the novel's genesis out of Dostoevsky's own cultural engagement with Russian history and culture"
[9] "our own age's radical-intellectual fad"

Frank podem ser elementos tão relevantes para se chegar a uma leitura melhor de uma obra artística.

Para que possamos entender a posição de Wallace, é preciso observar a palavra "podem", na frase anterior, e levar em conta um outro trecho do ensaio, onde Wallace oferece uma defesa mais contundente do procedimento de Frank.

Para Wallace, o projeto de Frank

> exige que Frank se esforce o tempo todo para relacionar a vida pessoal e psicológica de Dostoiévski a seus livros e às ideologias por trás deles. O fato de que Dostoiévski é acima de tudo um escritor ideológico o transforma num objeto particularmente adequado à abordagem contextual da biografia de Joseph Frank.[10] (WALLACe, 2006, p. 268-269, grifo próprio)

Essa afirmação de que Dostoiévski é "particularmente adequado" para ser alvo da abordagem "contextual" de Frank implica que a própria validade em se utilizar essa abordagem é contextual: depende do autor e da obra. Está implícito aí que certos autores são alvos mais adequados para esse tipo de abordagem. Se isso é verdade, a relevância de dados contextuais, biográficos e históricos para a análise da obra de um autor é variável de acordo com o óbvio: a relevância do contexto para escritor e obra, somada à nossa capacidade de perceber essa mesma relevância.

Se decidimos levar em consideração o procedimento de Wallace, se tentamos aplicá-lo à nossa própria análise, entendemos o próprio procedimento: a validade do projeto, em última instância, só pode ser provada por sua realização. Cada análise toma a responsabilidade de provar que é válido o modo como usa questões externas a uma obra em sua leitura, e faz isso ao demonstrar que de fato existe uma relação entre contexto e obra, ou, no caso desse trabalho, entre ensaio e romance.

Assim, minha justificativa para usar um ensaio de Wallace, além de outros textos paralelos, como ferramentas de análise do romance Graça Infinita, fica, por ora, incompleta. A prova da validade desse trabalho será dada (ou não) por sua própria execução.

## 3 AJA NATURALMENTE

Nos anos 60, um homem chamado Gerald Foos comprou um motel na região metropolitana de Denver, nos Estados Unidos. Instalou grades de ventilação falsas no teto de vários quartos e, pelas próximas décadas, espionou as vidas privadas, especialmente as

[10] "requires that Frank strive at all times to relate Dostoevsky's personal and psychological life to his books and to the ideologies behind them. The fact that Dostoevsky is first and last an ideological writer makes him an especially congenial subject for Joseph Frank's contextual approach to biography"

atividades sexuais de milhares de pessoas que passaram por ali, registrando tudo em detalhes num diário que, dizia ele, era uma "pesquisa", "'mais autêntica e fiel à vida' do que, por exemplo, o material proveniente do Instituto Masters & Johnson" (TALESE, 2016) , porque os clientes não sabiam que estavam sendo observados e, portanto, agiam naturalmente.

Mas a observação não saía sempre como desejado. Frequentemente Foos (ou sua esposa, cúmplice) enviava os casais mais atraentes aos quartos com gretas de observação, se deitava no espaço entre os quartos e o teto munido de caneta e caderno, e observava, por horas, duas pessoas atraentes, jovens, que entravam no quarto de motel e, em seguida, assistiam televisão até dormir. Um trecho de seu diário, reproduzido por Gay Talese, diz que "Nós nos tornamos um país de maníacos por TV, e dependemos desse meio para suprir todas as nossas necessidades emocionais. É rara a ocasião em que a TV não está ligada." (TALESE, 2016).

Foos não considera "a televisão um verdadeiro Deus Ex Machina para voyeurs" (UNIBUS, p. 83; 139), como tantos fariam, segundo David Foster Wallace. Ele é um exemplo de que "O que o voyeurismo clássico é é espião" (UNIBUS, p. 83; 140); ele é um observador secreto da vida alheia. Foos observou diretamente o que Wallace percebeu através de estatísticas publicadas em jornais e de sua própria relação com a TV: o estadunidense médio passava uma quantidade enorme de seu tempo em frente a uma televisão. No caso de Foos, parecia ainda mais inacreditável: mesmo fora de suas casas, num motel[11], pessoas atraentes e jovens passavam a noite assistindo televisão.

O próprio Wallace gostava tanto de televisão que decidiu não ter uma — algo que pode ser observado no ensaio "The View From Mrs. Thompson" (WALLACE, 2007), em que o escritor sai correndo do banho, com shampoo espumando nos cabelos longos, para assistir à tragédia do 11 de setembro na casa da mãe de um amigo. Mesmo nesse ensaio, Wallace aparece como observador, "olhador" nos termos que em "Unibus" (p. 81; 138) ele atribui aos escritores de ficção. Ele dá um passo atrás e observa o grupo de pessoas simples de uma cidade no interior dos Estados Unidos que, reunido, testemunha pela televisão uma tragédia. Mais: ele estende sua curiosidade à televisão em si, à produção daquilo que se mostra na tela. Não é estranho que os três âncoras das três maiores redes televisivas estejam sem paletó, com o cabelo aparentemente desarrumado? A repetição incessante das imagens da colisão dos aviões é *mesmo* só para que alguém que estiver ligando a televisão agora possa ver? (WALLACE, 2007, p. 139 – 140)

---

[11] Nos Estados Unidos, motéis são hotéis baratos próximos à estrada, lugares com estacionamento à frente dos quartos e nos quais é fácil chegar e sair. Acabam sendo usados para os mesmos fins que os motéis brasileiros com alguma frequência graças à distância dos grandes centros e preços baixos, mas essa não é sua função primária.

Wallace, de maneira diferente da grande maioria dos espectadores regulares — para quem ele cria um espécime exemplar, o "João Gravata", "a pessoa solitária americana média" (UNIBUS, p. 82; 139) — tenta pensar além do vidro convexo da televisão da época e enxergar através das ilusões que ela propõe. Ele se pergunta por que suspendemos nossa descrença a ponto de, para muitos efeitos, ignorarmos que estamos vendo "personagens ficcionais em narrativas altamente formalizadas" (UNIBUS, p. 84; 140), transformando personagens (ou melhor: atores que fazem o papel dos personagens) em alvos de nossos fetiches. A relação com essas "pessoas" televisivas leva muitos espectadores a um processo do tipo "Eu sei, mas..." como o citado por Durão (2008, p. 42), ou seja, um processo no qual o espectador sabe que não está lidando ou observando pessoas reais e sim personagens criados e narrativas formalizadas, mas ainda assim, em certa medida, trata a ficção que vê *como se fosse* real. Para esse tipo de espectador, as pessoas televisivas podem se tornar exemplos e substituir até certo ponto relações humanas. Em casos extremos, essa relação pode chegar a ter características esquizoides, como as denunciadas por Jameson (1991). Essas relações se manifestam nas cartas que fãs de certos programas enviam a esse ou aquele ator, direcionando a ele as ofensas que pretendiam dizer a um personagem e culpando-o pelas ações da personalidade ficcional que aquele ator representa. Por que valorizamos, por vezes como real, a ficção que chega até nós pela observação de várias horas diárias de um de nossos móveis?

Uma das grandes razões seria o fato de que os atores na tela são "*gênios* absolutos em parecer não-espectados" (UNIBUS, p. 84; 141). Eles conseguem passar a impressão de estarem absolutamente inconscientes da presença da mesma audiência graças à qual estão ali. E nossa relação com eles é profunda:

> nós encaramos essas pessoas raras, altamente treinadas, que aparentemente não estão sendo assistidas, por seis horas todos os dias. E nós amamos essas pessoas. No que diz respeito ao modo como atribuímos características verdadeiramente supranaturais a elas e desejamos emulá-las, é justo dizer que nós meio que as idolatramos. (UNIBUS, p. 85;142)

Esse trecho já revela algumas questões muito interessantes da argumentação de Wallace. A noção de que nós *emulamos* personagens que vemos representados por atores através de nossa TV é o primeiro indício de que, para ele, a relação com a televisão mudava de fato o comportamento das pessoas em sua vida diária. O contato televisivo dos espectadores com os personagens que "idolatram" por seis horas diárias era suficiente para fazer com que, mesmo que eles entendessem que aquilo não passava de ilusão, quisessem se parecer com eles — belos, rápidos no gatilho e na resposta rápida para qualquer situação.

Esse pensamento se aproxima um tanto do nunca mencionado Adorno, segundo quem o agir naturalmente se relaciona à necessidade de produzir entretenimento "como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em seu idioma" (ADORNO, 1985, p. 106). Ambos parecem concordar no fato de que "A capacidade rara de satisfazer minuciosamente as exigências do idioma da naturalidade em todos os setores da indústria cultural torna-se o padrão de competência." (ADORNO, 1985, p. 106). Nas palavras mais informais de Wallace, que já associa essa naturalidade à sua influência sobre o espectador:

> Por 360 minutos per diem, nós inconscientemente vemos reforçada a ideia de que a característica mais atraente de pessoas realmente vívidas é sua assistibilidade, e de que o valor humano genuíno não só é idêntico ao fenômeno do assistir, como também está enraizado nele. (UNIBUS, p. 86; 142).

Começamos a querer nos parecer com essas pessoas, nos identificamos com elas ao assistir, e de repente personalidade para nós passa a significar "pouco mais que ter dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções" (ADORNO, 1985, p. 138), na definição um tanto cínica de Adorno.

Wallace e Adorno concordam em muito, acima de tudo na questão do "realismo". O sentido tipicamente atribuído ao termo realismo vai ser questionado com profundidade mais tarde, mas vale afirmar por agora que, segundo Wallace, ele foi "...absorvido e subornado pelo entretenimento comercial. O Realismo clássico é tranquilizante, familiar e anestésico; ele nos coloca bem na posição de espectadores." (WALLACE, 1993, p. 34) — o que é basicamente o mesmo que Adorno afirma em textos como o mencionado acima e em "How to look at television" (ADORNO, 2005).

Conforme surgirem questões a respeito da "demonização da televisão", a diferença entre os autores se acentuará, mas, por ora, fico com aquilo em que eles concordam: a ilusão segundo a qual a obra cinematográfica/televisiva é mais algo próximo da nossa realidade do que algo de fato pernicioso, um dos fatores que nos levam a deixar que a ficção e a propaganda que lhe serve de base entrem no nosso mundo e alterem a maneira como lidamos com ele.

É graças a ela que Duane, um dos presentes na sala da Sra. Thompson quando Wallace assiste ao 11 de setembro, só consegue repetir que aquilo tudo se parece muito com um filme; é graças a ela que, como resultado dessa similaridade entre o ataque real e a ficção cinematográfica, muitos estadunidenses só consigam ver as decisões a respeito da guerra tomadas por George W. Bush como razoáveis — afinal, a ação agressiva e rápida é a marca do herói de ação. E olha que os Estados Unidos nunca tiveram muito pudor nesse departamento.

Nesse trecho de "E Unibus Pluram" encontramos também a primeira associação gritante entre o ensaio e o romance *Graça Infinita*: a menção a Larry Linville[12], ator da série M*A*S*H, E aqui talvez seja interessante detalhar alguns aspectos do romance.

Como mencionado na apresentação, *Graça Infinita* se passa no Ano da Fralda Geriátrica Depend — um futuro próximo, poucos anos depois do 1996 em que foi lançado. É difícil precisar, mas em teoria, ele estaria entre 2008 e 2010[13]. Nesse "futuro", após a criação da Organização das Nações da América do Norte (ONAN), as organizações de polícia federal e inteligência estadunidenses (FBI, CIA, NSA) teriam se juntado numa única organização: o Escritório de Serviços Aleatórios (*Office of Unspecified Services*). Ao longo da criação da ONAN, Johnny Gentle, o presidente estadunidense e ex-cantor de Las Vegas, aplicou uma política "experialista", que consistiu em doar para o Canadá uma porção de terra equivalente a vários estados do norte do país, área que seria então utilizada pelos próprios Estados Unidos como depósito de lixo tóxico. Vários grupos terroristas canadenses começaram a atacar os Estados Unidos com o objetivo de conseguir uma separação entre os dois países.[14] O filme *Graça Infinita*, a obra cinematográfica infinitamente atraente mencionada na apresentação desse trabalho, se torna um dos pontos centrais da questão: há grupos terroristas que pretendem disponibilizar o filme para que toda a população dos Estados Unidos possa assistir, e os agentes dos Serviços Aleatórios querem impedir que isso aconteça.

Cenário suficiente para apresentar Hugh Steeply e Remy Marathe, o primeiro, um agente do governo da ONAN e o segundo, terrorista do famigerado grupo quebequense *Assassins des Fauteuils Rollents*, que vem passando informações para o governo ONANista na surdina em troca de assistência médica para a esposa deficiente. Pretendo discutir aqui um trecho da conversa entre os dois, que se divide em oito partes, espalhadas ao longo de grande parte de *Graça Infinita* (o que é simbólico da abrangência do tema).[15]

---

[12] No romance, o personagem é mencionado como "Maury Linville". A razão não é perfeitamente clara, mas não é raro que personagens de Wallace se confundam ou errem de maneira similar.

[13] Existem no romance duas grandes pistas quanto à ordenação dos anos e sua equivalência com os anos numéricos que vivemos. A primeira é uma listagem de todos os anos patrocinados em ordem, na página 230 do romance. A segunda é a filmografia do personagem James Incandenza, que indica a data de lançamento de todos os filmes do cineasta em ordem cronológica. O problema é que não se sabe com certeza se o personagem lançou filmes em *todos* os anos, e se torna impossível calcular com precisão a que ano equivale o "Ano do Whopper", primeiro dentre os anos patrocinados — e sabê-lo seria essencial para se precisar os anos subsequentes.

[14] Existe alguma nuance, questões a respeito de serem outros, possivelmente, os objetivos dos terroristas, mas isso não entra no escopo desse trabalho.

[15] Como estabelecido, as questões serão discutidas aqui conforme aparecem no ensaio, e não no romance. Isso também significa que as diferentes partes dessa cena serão discutidas em mais de uma parte desse trabalho, conforme suas relações com *E Unibus Pluram* surgirem.

Curiosamente, é no último encontro entre esses personagens que é feita a primeira menção clara a referências presentes no ensaio. Hugh Steeply, que a essa altura já comentou o efeito do filme infinitamente atraente (que ele e Marathe frequente chamam de *Entretenimento*, com "E" sempre maiúsculo), fala sobre o pai. "Nós vimos ele ser consumido por uma espécie de entretenimento. Não foi bonito. Eu nunca soube direito como começou ou de que se tratava." (WALLACE, 2014, p. 654). Esse entretenimento era o programa televisivo M*A*S*H.

O pai de Steeply era um apaixonado pelo programa, o que no início era visto como algo "fofo", como o descanso merecido de um homem que trabalhava muito e muito tinha trabalhado a vida inteira. Mas aos poucos a coisa começa a sair do controle. Ele leva para o trabalho uma mini-televisão de imagem preta-e-branca e passa a assistir reprises em vários canais. Começa a fazer anotações sobre o programa num caderno que ninguém pode ler, a inserir referências ao programa em toda e qualquer conversa, e logo passa a substituir nomes de lugares da vida real pelos nomes dos lugares do programa. Ele grava todos os episódios em fitas, e à noite os reassiste sem parar.

E um belo dia a família descobre cartas que o pai de Steeply, por algum tempo, vinha enviando ao personagem "Major Burns", acreditando que esse personagem representava uma espécie de fim do mundo, de hecatombe. O pai enviava as cartas para o nome do personagem, endereçadas para um local insano inexistente da Coreia do Sul, graças àquilo que conseguira perceber através das menções a localizações inexistentes do programa. Ele nem sequer tentava enviar suas cartas para o ator que representava o personagem: Maury Linville.

Volto a citar o ensaio, num trecho que lista as ilusões que recebemos conforme suspendemos a descrença frente à TV: "aquele não é o Major Frank Burns, otário, patético e presunçoso de Fort Wayne, Indiana; é Larry Linville de Ojai, Califórnia, ator estoico o suficiente para sobreviver a milhares de cartas (que continuam chegando, mesmo em tempos de reprise)" (UNIBUS, p. 84; 140). Aqui, conforme tenta desmontar as ilusões propostas pela TV, Wallace menciona as inúmeras cartas que Linville recebe, anos depois do fim do programa. Qualquer um conhece casos de atores que representavam vilões e foram literalmente atacados na rua, e não seria assustador que entre as cartas mencionadas por Wallace no texto de não-ficção existissem missivas enviadas para o personagem Major Burns. É afirmado que "distinções cruciais tinham desmoronado [...] entre o Burns ficcional e aquele Linville que representava o Burns." (WALLACE, 2014, p. 658). Essa frase do romance poderia estar em qualquer um dos dois textos, *e essa é a questão*.

O procedimento de Wallace ao mesmo tempo mostra a quebra de uma parede, de uma distinção entre informações ficcionais e não-ficcionais, e representa essa mesma quebra através

da relação entre *E Unibus Pluram* e *Graça Infinita*, coisa que voltará a acontecer ao longo dessa análise. Essa ponte entre o texto ficcional e o texto não-ficcional não só exemplifica as relações que estão sendo discutidas, mas também mostra o quanto é fácil se deixar levar por essas relações quando aquilo que é discutido se aproxima demais da realidade.

Isso também é a chave para uma possível interpretação de um dos procedimentos estéticos de Wallace: o uso de acontecimentos bizarros e exagerados. Se o pai de Steeply fosse apenas um homem que envia cartas a um ator e ataca na rua a bengaladas o vilão da novela, *isso seria Realista demais*[16], não seria algo suficientemente distante da nossa experiência com a realidade, e permitiria pensamentos do tipo "alguém deve ter mesmo feito isso". Deixaria a realidade do romance entrar na nossa — algo que ao longo de *Graça Infinita* Wallace não evita por completo, mas tenta equilibrar em relação ao uso de cenas mais bizarras e inacreditáveis.

A relação entre romance e ensaio acaba funcionando como uma maneira de exemplificar essa característica do entretenimento televisivo sem ceder simultaneamente a utilizá-lo; é uma associação que consegue ser simbolicamente eficiente sem deixar de exigir do leitor "sua parte do trabalho linguístico" (WALLACE, 2012b, p. 34), algo que faz parte do projeto do autor, como ele mesmo indica na entrevista já mencionada.

Claro, é preciso notar que cada um dos textos, individualmente, discute a questão do entretenimento como quebra da barreira ficção-realidade. A relação mencionada acima apenas ressalta um tema que cada obra discute separadamente — fazendo com que a consideração conjunta delas funcione como exemplo prático de um tema cuja repetição indica apenas sua importância dentro da obra do autor, sem contudo denunciar qualquer exigência de que haja uma leitura conjunta dos textos.

O pensamento de Adorno em *The Cultural Industry* se encaixa tão bem no procedimento de Wallace que o menciono com alguma extensão:

> Não importa até que ponto a mídia de massa tenha a tendência de borrar as diferenças entre o real e o estético, nossos espectadores realistas ainda assim sabem que tudo é "brincadeira". Não se pode supor que a percepção primária direta da realidade acontece dentro do sistema de referências da televisão [...] O mais importante é a interpretação da realidade em termos de translações psicológicas, a disponibilidade de se enxergar objetos ordinários como se um mistério ameaçador se escondesse atrás deles. Tal atitude parece estar em sintonia com ilusões em massa tais como a suspeita de desonestidade, corrupção e conspirações onipresentes. (ADORNO, 2005, p. 177)[17]

[16] Aqui, uso a palavra Realista, com "R" maiúsculo, como Wallace frequentemente faz, para indicar que não seria mais que uma descrição imediata de acontecimentos que de fato tomam lugar na nossa sociedade.

[17] No matter to what extent modern mass media tend to blur the difference between reality and the aesthetic, our realistic spectators are still aware that all is 'in fun'. It cannot be assumed that the direct primary perception of reality takes place within the television frame of reference [...] What is more important is the interpretation of

Essa ideia de "translações psicológicas" é perfeitamente representada pelo pai de Steeply, que, dentro de uma "aura televisiva", acaba por acreditar paranoicamente em inverdades absurdas. E se é verdade que Wallace, considerando Adorno, teria pecado pela "simplificação" ao transformar o pai de Steeply num caso patológico em que realidade e ficção se mesclam de maneira completa para um espectador que não percebe que tudo é "in fun", é importante lembrar que Wallace, em "Unibus", demonstra estar ciente da questão levantada por Adorno, alegando que o estranho é justamente que sabemos da realidade associada aos personagens e atores, e ainda assim "escolhemos ignorá-la[s]" (UNIBUS, p. 84;141). Essa suposta simplificação também pode ser explicada através da constatação de que as já mencionadas cenas bizarras e irreais, bem como o uso da hipérbole como ferramenta para denunciar nossa relação problemática com o entretenimento, são técnicas frequentes no romance, como a própria existência do filme *Graça Infinita* demonstra.

Também é interessante notar a alusão que o diálogo mencionado faz ao segundo capítulo do romance, que envolve o personagem Ken Erdedy[18]. Nesse capítulo, Ken está aguardando "a mulher que disse que vinha" (WALLACE, 2014, p. 22), uma mulher que prometeu que lhe traria maconha. Ela está atrasada, e ele espera — não quer telefonar porque assim correria o risco de ela telefonar ao mesmo tempo e ambos caírem no ocupado. Pretendendo mergulhar fundo no consumo da droga por alguns dias, ele esconde seu carro, deixa mensagem eletrônica nos telefones indicando que precisou viajar numa emergência, compra comida para ficar ali por dias consecutivos, e paga pelo acesso a inúmeros filmes *pay-per-view* pelo sistema Interlace[19], porque gosta de ver filmes de ação com muitas explosões e exageros parecidos quando está se chapando[20]. O armazenamento de filmes, sua dedicação obsessiva ao consumo e sua remoção voluntária da sociedade transformam seu apartamento num quase bunker que guarda similaridades com aquele do pai de Steeply, e com o buraco na parede do qual, enquanto ele espera, um inseto entra e sai.

Ao fim do capítulo, depois de horas esperando um telefonema ou a chegada da mulher, o telefone finalmente toca — mas o interfone também, simultâneo. Erdedy tenta

---

reality in terms of psychological carry-overs, the preparedness to see ordinary objects as though some threatening mystery were hidden behind them. Such an attitude seems to be syntonic with mass delusions such as suspicions of omnipresent graft, corruption, and conspiracy.

[18] Personagem que aparece no trecho imediatamente seguinte à conversa entre Steeply e Marathe, ressaltando a conexão

[19] Sistema já mencionado na apresentação que será discutido em mais detalhes na parte final desse trabalho.

[20] Muito adiante, será dito que "a drug addict's second most meaningful relationship is always with his domestic entertainment unit." (WALLACE, 2006, p. 833).

irracionalmente ir na direção dos dois ao mesmo tempo, e trava. "ficou ali de pernas escancaradas [...] inumado entre os dois sons, sem uma só ideia na cabeça" (WALLACE, 2014, p. 32). Steeply, ao descrever a expressão nos olhos do pai, a associa à expressão nos olhos de pessoas que assistiram ao filme *Graça Infinita*. A descrição que ele faz das pessoas com esse olhar estabelce uma associação entre os trechos: "Travadas. Fixas. Atadas. Tipo presas em alguma espécie de meio de caminho. Entre duas coisas. Puxadas em direções opostas." (WALLACE, 2014, p. 662)

Essa é a primeira alusão à relação entre o vício e o entretenimento, que voltará a ser discutida mais adiante.

## 4 O DEDO

Esse trecho do ensaio é composto, principalmente, de um prolongado exemplo, de modo que poucas ideias são expostas. Ainda assim, o trecho oferece a oportunidade de discutir algo dos procedimentos estéticos usados em *Graça Infinita* e também de definir mais especificamente o que Wallace vê como boa literatura.

De início, o autor menciona a principal razão que existe para se assistir televisão: "é divertido e pronto" (UNIBUS, p.86; 143) — e afinal, na primeira metade do século passado, Adorno já dizia que "Quem a lastima [a 'arte leve' ou diversão] como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade." (ADORNO, 1985, p. 111). De fato, a questão da diversão se associa à noção de espetáculo, conectando-se a ideias expressas por David Harvey:

> Essa perda da continuidade histórica nos valores e crenças, tomada em conjunto com a redução da obra de arte a um texto que acentua a descontinuidade e a alegoria, suscita todo tipo de problemas para o julgamento estético e crítico. Recusando (e "desconstruindo" ativamente) todos os padrões de autoridade ou supostamente imutáveis do juízo estético, o pós-modernismo pode julgar o espetáculo apenas em termos de quão espetacular ele é. (HARVEY, 2012, p. 58)

Ou seja: uma dependência exagerada da diversão pode ser um sintoma de um problema maior relacionado à cultura pós-moderna em si, talvez até mesmo à superficialidade e ao enfraquecimento das relações afetivas denunciados por Jameson (1991) em *The Cultural Logic of Late Capitalism*.

Wallace, é claro, não ignora nada disso (o texto de Jameson é inclusive mencionado em "Unibus") — o que leva a uma tensão na escrita de *Graça Infinita*:

> A principal tarefa do entretenimento é deixar você tão arrebatado que você não consegue desviar os olhos, pra que que os marqueteiros possam fazer suas propagandas. E a tensão do livro é tentar fazê-lo ao mesmo tempo extremamente divertido — mas meio distorcido também, e meio que pegar o leitor pelo ombro e sacudi-lo, acordá-lo quanto a algumas características sinistras do entretenimento. (WALLACE, 2009, p. 61).[21]

E essa tensão se torna mais forte quando o leitor, como o próprio Wallace, cresceu num mundo televisivo:

> Acho que é impossível passar tantas [...] horas formativas na frente de arte comercial sem internalizar a ideia de que um dos principais objetivos da arte é simplesmente *entreter*, dar às pessoas prazer destilado. (WALLACE, 2009, p. 24, grifo do autor)[22]

Essa descrição, além de lembrar a ideia das "translações psicológicas" de Adorno, mencionada mais acima, mostra que Wallace percebe que o entretenimento é não só problemático na sociedade contemporânea, mas também um inimigo difícil. Quanto mais a sociedade usa o entretenimento em suas manifestações, artísticas ou não, quanto mais ele se transforma num valor essencial, mais seus críticos precisam usá-lo. Não fazê-lo é ser punido com a invisibilidade.

Se trabalhos acadêmicos e críticos sobre a televisão são "tédio entorpecente" (UNIBUS, p. 88; 144), a televisão, como resultado, consegue se tornar "seu próprio e mais lucrativo analista" (UNIBUS, p. 89; 91) — em parte porque os trabalhos acadêmicos simplesmente constatam problemas na relação entre a TV e o espectador que já são claros há anos, mas não propõem nada para resolvê-los. E a maneira como Wallace toca nesse assunto é uma forma de deixar claro que, para ele, sua obra não é mero artefato artístico. Ele tenta produzir "boa arte", que seria "...art that locates and applies CPR to those elements of what's human and magical that still live and glow despite the times 'darkness" (WALLACE, 2012c, p. 26). A obra literária que simplesmente mimetiza um mundo de entretenimento raso através de personagens e acontecimentos rasos, nada mais seria que rasa — é essa, inclusive, a principal crítica de Wallace ao romance *Psicopata Americano*, em sua entrevista a McCaffery (WALLACE, 2012c).

---

[21] Entertainment's chief job is to make you so riveted by it that you can't tear your eyes away, so the advertisers can advertise. And the tension of the book is try [sic] to make it at once extremely entertaining — and also sort of warped, and to sort of shake the reader awake about some of the things that are sinister in entertainment.

[22] I think it's impossible to spend that many [...] formative hours in front of commercial art without internalizing the idea that one of them main goals of art is simply to entertain, give people sheer pleasure.

É importante notar que a discussão da televisão enquanto autorreferencial, analista dos próprios problemas, será uma das questões fundamentais do ensaio, e é iniciada aqui através de exemplo: um episódio de uma série chamada, *St. Elsewhere*. Não me aprofundo no exemplo, que toma diversas páginas da tradução anexa, mas basta dizer que ele versa sobre um episódio da série que é repleto de referências à televisão, a atores televisivos e a outros programas televisivos, numa série de piadas internas que o espectador entende, segundo Wallace, porque está "por dentro" da piada interna. Um exemplo do mesmo tipo de situação são programas de comédia que funcionam como paródia de programas de notícia ou novelas. Esses programas fazem piadas que só conseguimos entender graças à nossa familiaridade com os programas que estão sendo parodiados.

Adorno afirma que vários tipos/gêneros de programas televisivos são formulaicos, preestabelecendo "os padrões de comportamento do espectador antes mesmo que ele seja confrontado com qualquer conteúdo específico [...] e determinando o modo como qualquer conteúdo específico está sendo percebido"[23] (ADORNO, 2005, p. 169). Isso indica que a televisão afetou o espectador a ponto de criar nele expectativas para programas futuros, uma ideia que pode ser difícil diferenciar das noções já antigas de repertório e especialismo, levantando a possibilidade de que o espectador possa ser visto apenas como um "especialista" televisivo, portador de um bom repertório sobre o tema. A diferença, me parece, estaria principalmente na passividade do assistir. A televisão foge do hermético, procura entregar um produto vendável, acessível e prazeroso, um produto que não exija trabalho do espectador. Esse espectador não adquire nem precisa adquirir seu repertório de maneira consciente, como alguém que busca de fato conhecer as convenções de algum tipo de arte. Ele não conhece os tropos e ideias televisivas porque buscou ativamente conhecê-los, mas porque a televisão o alimentou de informações e, conforme o espectador se familiarizou com elas, passou a utilizar memórias específicas, nostálgicas, memórias *dos próprios programas* como ferramentas. Não se exige esforço ou um estabelecimento sistemático de referências nem nada similar: basta assistir o suficiente, e a referência será reconhecida. O "dedo" que nomeia essa parte do texto não aponta para fora da tela, e sim para dentro. A referência da televisão é a própria televisão.

E aqui é relevante estabelecermos, mais uma vez, uma associação entre ensaio e romance.

Em um texto sobre o humor de Franz Kafka, publicado na coletânea que mencionei na apresentação desse trabalho, Wallace discute o quanto é difícil transmitir a alunos universitários

---

[23] "the attitudinal pattern of the spectator before he is confronted with any specific content [... ] and determines the way in which any specific content is being perceived"

o quanto Kafka seria divertido. Ele alega que a literatura do escritor é "antissutil" que "a graça de Kafka depende de uma espécie de literalização radical da verdade" (WALLACE, 2012d, p. 233). Basicamente, uma pessoa pode ofender a outra a chamando de "inseto", e a literalização disso poderia ser vista como procedimento por trás da criação de uma obra como A Metamorfose, e existe algo de engraçado nesse acontecimento inusitado.

Acredito que, em *Graça Infinita*, Wallace utilizou o mesmo procedimento. Tratou como literal uma expressão que, segundo Todd Gitlin, "instantaneamente — merecidamente — se tornou cliché" (1986, p. 3-4): "grande terra devastada", expressão mencionada no início desse trecho do ensaio, usada originalmetne por Newton Minow para se referir à televisão.

Tendo em mente o procedimento Kafkiano, a ideia é inevitável e seu sentido, gritante. Wallace discute a televisão em *E Unibus Pluram*; os já mencionados Steeply e Marathe usam vários dos mesmos exemplos e termos para discutir "o Entretenimento", enquanto observam a terra devastada do alto de uma montanha que produz uma grande sombra sobre sobre ela.

Que a conversa de Steeply e Marathe alegoriza discussões a respeito da TV é perceptível sem que precisemos de uma literal terra devastada exposta diante deles, mas a existência desse lugar ajuda a compreender melhor alguns outros elementos do romance.

Um deles é a estranha política "experialista" do presidente Johnny Gentle. Uma literal doação de terras feita pelo governo estadunidense a um país vizinho, por mais que sejam terras destinadas a se transformarem num grande depósito de lixo, parece absolutamente sem sentido — ao mesmo tempo, fica claro que não há nenhuma tomada de território por parte do Canadá; pelo contrário, é quase um estranho tipo de invasão, como se os Estados Unidos utilizassem parte de sua geografia para "invadir" o Canadá.

Da mesma forma, as "piadas internas" que a televisão faz não são compreendidas por nós porque entramos no território da TV, e sim o contrário: ela entrou em nós. "A televisão, mesmo os pequenos negócios mundanos de sua produção, se tornou meu — nosso — próprio interior." (UNIBUS, p. 92; 147).

No romance temos um ex-cantor de *Las Vegas* alimentando a terra devastada (a televisão) com lixo, num processo que além de tudo é *experialista*. Se entendemos a terra devastada como a televisão, o "lixo" jogado por especialistas em entretenimento e pelo governo americano dentro dessa terra pode ser entendido como uma alegoria da "exportação" que os Estados Unidos fazem de sua produção midiática, oferecendo essa terra e seu conteúdo para outros países assim como Johnny Gentle ofereceu territórios ao Canadá.

Marathe e Steeply manifestam dois pontos de vista diferentes a respeito da discussão sobre a televisão e a mídia (que serão discutidos mais detalhadamente abaixo). Os dois

observam a terra devastada sem estar fisicamente de lado algum, nem mesmo no interior dela, gerando um distanciamento que talvez seja o que permite que ajam como comentaristas das questões que o livro aborda, e de certa forma, do próprio livro.

Ao longo do diálogo entre Steeply e Marathe (o que se refletirá na progressão do ensaio), o problema da televisão será discutido de várias maneiras — sempre nessa chave, com a televisão sendo metamorfoseada em "Entretenimento", e em "Terra Devastada" — e associada à produção literária de uma maneira que se relaciona de perto às afirmações de Charles Newman, citado por David Harvey, e talvez um pouco mais pessimista que Wallace:

> O fato é que um sentido de redução do controle, da perda da autonomia individual e de uma impotência generalizada nunca foi tão instantaneamente reconhecível na nossa literatura — as personagens mais planas possíveis nas paisagens mais planas possíveis, traduzidas na dicção mais plana possível. A suposição parece ser a de que a América é um vasto deserto fibroso em que umas poucas sementes lacônicas mesmo assim conseguem brotar por entre as rachaduras. (HARVEY, 2012, citado por NEWMAN, p. 60)

Por último, me parece interessante mencionar que a terra devastada (*wasteland)* de Wallace também guarda conexões com o poema de T. S. Eliot de mesmo nome. Não vou me alongar ou aprofundar nessa relação, que no máximo tangencia as questões de que escolhi tratar, mas o horário da conversa entre os dois personagens, a "grande rocha" sobre a qual eles estão, e que projeta uma sombra sobre a terra devastada, parecem indicar que se trata de um tema válido de estudo — especialmente para aqueles que consideram o poema de Eliot como crítico à literatura de seu tempo.

Além disso, como veremos abaixo, a questão da voz, da manifestação de diferentes registros em *Graça Infinita*, não deixa de ter suas similaridades com um poema que intercala citações eruditas e bíblicas com conversas banais e um garçom que grita "HURRY UP PLEASE IT'S TIME".

## 5 META-ASSISTINDO

Como o título sugere, Wallace começa aqui a discutir a metaficção, um tema que se divide ao longo de várias páginas do ensaio. Sua relevância na discussão do romance é difícil de precisar, mas sua presença é inegável, sua importância em *Unibus* é grande, e por isso, surpreende o modo como Wallace decidiu tratá-lo: com um alto nível de imprecisão terminológica.

Ainda assim, acredito que é graças a certa imprecisão na discussão de estratégias de autorreferência[24] que a argumentação de Wallace se torna possível, uma argumentação que tem seu início com as menções à autorreferencialidade na seção anterior do trabalho — especialmente no longo exemplo do programa de TV *St. Elsewhere*, com suas inúmeras camadas de referenciação a outros diversos programas de TV.

Mas é preciso notar: o programa exemplificado por Wallace *não faz referências a si mesmo, e sim a outros programas*. Isso é um sinal da maneira como Wallace enxerga a autorreferência na televisão. Um programa específico não precisa ser metaficcional para que a autorreferencialidade exista como fenômeno espraiado ao longo de toda uma rede de programas de um ou vários canais televisivos.

Wallace afirma que esse apontar da TV para si mesma, que o modo como a televisão nos invade e nos faz cúmplices capazes de entender suas piadas internas, somado ao hábito do assistir, não seria inofensivo, "...a prática de "assistir" é expansiva. Exponencial. Passamos tempo suficiente assistindo, e logo logo começamos a nos assistir assistindo. Logo logo começamos a nos 'sentir' sentindo, ansiamos por experimentar 'experiências'. E aquela subespécie americana que gosta de escrever ficção começa a escrever mais e mais sobre..." (UNIBUS, p. 93; 148). É a partir desse ponto que ele começa a discutir a metaficção. Mas o autor não oferece qualquer definição do termo além do vago contorno que surge a partir das afirmações que o texto contém, e de uma frase: "...se o Realismo falava das coisas como elas são, a Metaficção simplesmente falava o que via conforme se via vendo a si mesma vendo-as". (UNIBUS, p. 94; 149).

A metaficção estava em voga na época da escrita de *Unibus*, e talvez por isso Wallace não tenha sentido a necessidade de detalhar o que quis dizer com o termo. Ainda assim, essa não é uma definição livre de suas querelas.

Uma das definições mais antigas vem de Robert Scholes, que parte do uso pioneiro do termo "metaficção" feito por John Barth para dizer que "A metaficção assimila todas as perspectivas da crítica no próprio processo ficcional."[25] (2013 p. 29), e que a metaficção "...tends towards brevity because it attempts, among other things, to assault or transcend the laws of fiction." (ibid.). Não é difícil ver o quanto essa definição é limitante, uma vez que acusa a metaficção de ser eficiente só em obras curtas. Além disso, propor que a obra metaficcional

---

[24] Pretendo utilizar principalmente esse termo ao longo do texto. Normalmente, o prefixo "meta" vem acompanhado de algo que o especifica demais, e uma concepção mais ampla de alguns de seus elementos é essencial para que a argumentação de Wallace funcione, como pretendo mostrar.

[25] Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself

é aquela que antecipa o julgamento crítico, que contém em si a própria crítica — como a própria crítica deveria fazer, segundo o texto de Jameson (1971) que chega a ser citado por Scholes — é afirmar que qualquer obra que não contenha esse tipo de crítica não pode ser vista como metaficcional.

Outra definição respeitada do termo é a de Patricia Waugh (1990), segundo a qual metaficção é o tipo de literatura que "autoconsciente e sistematicamente chama atenção para seu status como um artefato para colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade" (p. 2) Mesmo essa definição, muito menos restritiva que a de Scholes, ainda fecha algumas portas, negando a possibilidade de uma metaficção que utilize estratégias metaficcionais de maneira sutil, sem "chamar atenção" para elas (como proposto numa tipologia de Hutcheon, 1980) ou que prefira, por exemplo, discutir mecanismos da linguagem humana, em vez de questionar a própria relação da ficção com a realidade.

A definição mais ampla do termo, talvez, seja aquela dada por Linda Hutcheon em 1980, que parece capaz de abarcar os muitos tipos de metaficção que vários estudiosos vão enumerar ao longo dos anos: "'Metafiction,' as it has now been named, is fiction about fiction — that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity." (HUTCHEON, 1980, p. 1). Mas a definição ampla também carrega suas dificuldades. Convida, como Hutcheon admite, uma série enorme de obras (ela menciona principalmente o *Dom Quixote* e o *Tristram Shandy*) a entrarem numa espécie de cânone da metaficção, exigindo a questão tantas vezes formulada: não seria toda obra, meramente por existir, um comentário sobre a ficção?

A própria Hutcheon nos ajuda a escapar desse impasse. Ela afirma que a mudança na produção literária que permite que certas obras possam ser chamadas de metaficcionais é uma mudança de grau, não de tipo. Sempre existiria uma semente metaficcional em qualquer produção literária. Toda obra, de certa forma, é seu primeiro crítico, levanta questões entre realidade e ficção, discute a maneira adequda de criar uma narrativa. Isso não é novidade, e é inevitável, já que escritores, por necessidade, pensam a respeito do processo da escrita, e o objeto resultante de seus trabalhos entra em relações complexas com o mundo que, por si sós, levantam essas questões. Isso faz com que qualquer obra esteja a um passo de tematizar o processo da escrita, ainda que inadvertidamente. Essa tematização pode ser feita de maneiras mais ou menos voltadas para aspectos linguísticos/técnicos da produção literária, e cada uma das diferentes definições de metaficção acima incluiria algumas obras e removeria outras de um potencial cânone metaficcional. Um romance que conta a história de um homem que escreve o mesmo romance seria metaficcional para Hutcheon; seria metaficcional para Scholes apenas

se incluísse reflexões que antecipem a valorização crítica de si mesmo; seria metaficcional para Waugh apenas caso se preocupasse explicitamente com aspectos técnicos referentes à obra literária enquanto artefato. Essas definições me pareceram exemplares e, por sua importância na discussão do tema, decidi evocá-las, mas não são as únicas. Se muitas vezes é difícil afirmar que determinadas obras se encaixam em gêneros como "romantismo" ou "realismo", a dificuldade de isolar algo chamado "metaficção" com uma precisão grande demais acaba sendo tão grande quanto essa.

Mas aqui, felizmente, temos o ensaio de Wallace como guia. A maneira como Wallace decide tratar como metaficção qualquer trabalho autorreferente, e a maneira como, no caso da TV, ele até mesmo amplia o sentido do termo "autorreferente" (ao incluir em seu escopo programas que apontam para outros programas), indicam que qualquer definição restritiva demais do termo não faria nada além de impedir uma discussão mais aprofundada de suas ideias. Por isso, me parece que a única definição que faz sentido utilizar, para discutir tanto o ensaio quanto o romance é a de Hutcheon — que, além de ampla, admite a existência de formas discretas de metaficção, de comentários não-explícitos sobre o próprio texto. Ainda nessa seção, pretendo argumentar, essa metaficção sutil é uma forma essencial do uso da metaficção em *Graça Infinita.*

Afirmei acima que Wallace aplica de uma maneira ampliada o termo "autorreferente", o que é mostrado no exemplo de *St. Elsewhere*, mas acho importante mostrar até que ponto essa ideia está clara no ensaio. Para isso, volto a *Unibus*.

Desde o início do trecho em análise, a maioria dos exemplos dados por Wallace não é autorreferencial, e sim, intertextual, ou melhor, "intertelevisivo". A maioria dos programas mencionados não revela seu mecanismo de funcionamento como um artefato, não é composta de ficções que mostram o próprio processo criativo, narrativo ou produtivo. Mesmo o programa *Entertainment Tonight*, mencionado frequentemente como grande exemplo de obra televisiva autorreferencial, não tem como foco o próprio programa *Entertainment Tonight*, e sim outros programas televisivos. Além disso, não há nele nada de ficção, e mesmo ao falar de programas ficcionais ele não discute a ficção, mas os aspectos técnicos de sua transmissão. Mesmo que o *Entertainment Tonight* traga informações sobre a maneira como um programa de televisão é filmado, mesmo que mostre como suas reprises são enlatadas em grupos atraentes de episódios e vendidas a outras redes de televisão, isso está muito distante de ser algum tipo de metaficção televisiva. Wallace não diferencia essa autorreferencialidade, esse falar sobre TV na TV, do aparecimento de atores de uma série em outra, de propagandas que criticam propagandas ou da menção aos aspectos técnicos da televisão dentro da televisão.

Resumidamente, Wallace parece dizer que a autorreferencialidade acontece na TV quando qualquer programa fala qualquer coisa sobre qualquer programa, sobre si mesmo, ou sobre a televisão em si. Isso pode parecer amplo demais, mas faz sentido se consideramos a natureza da relação entre o espectador e a televisão, conforme descrita pelo próprio Wallace. Não se espera que o leitor de uma obra metaficcional tenha pleno conhecimento de todas as obras metaficcionais que podem ser mencionadas/citadas/referidas. Essas obras são feitas de modo isolado, lidas de modo isolado, e não há uma supervisão homogeneizante como acontece com a TV. A existência de um contexto de produção ou de uma editora específica podem gerar uma certa padronização de conteúdo, promover certas obras, nem sequer publicar outras, mas essa padronização nem mesmo se aproxima daquela operada pela TV. Wallace não se cansa de repetir que o estadunidense médio assistia televisão por tempo demais, e com boa razão: os programas individuais de televisão deixam de ser algo isolado. Os atores transitam, as propagandas se repetem, comediantes imitam apresentadores de jornal, alguns programas têm como tema o que aconteceu nas séries do dia, e certos *quiz shows* só tem perguntas sobre a televisão e suas personagens. As produções da TV, ficcionais ou não, não são isoladas como as obras literárias. Elas alimentam umas às outras. Conhecer uma, como Wallace demonstra tão claramente em seu exemplo de *St. Elsewhere* na seção anterior, é entender a próxima, lembrando a ideia de Adorno segundo a qual a televisão passa a criar nossas expectativas. É graças a essa mistura de todos os diferentes programas televisivos num todo que fala sobre si mesmo que a televisão conseguiria apontar "apenas" para si mesma. A literatura, quando tenta fazê-lo, é mais limitada; uma obra específica é obrigada a apontar para si mesma, para características genéricas da produção de literatura, ou então, para obras que, se espera, são clássicas/conhecidas o suficiente para que o leitor possa reconhecê-las (como em *Chimera*, de John Barth). Não pode apontar para uma série qualquer de livros com a confiança de que os leitores terão o nível de conhecimento sobre eles que os espectadores da TV têm sobre seus diversos programas.

É isso o que justifica o procedimento de Wallace. Qualquer outra maneira de falar sobre autorreferencialidade ou metaficção limitaria as possibilidades de discutir a "expansividade" que Wallace atribui ao ato do assistir. Ele afirma explicitamente que assistir a algo faz com que pensemos em nós mesmos assistindo; mas também que o nosso assistir faz com que a natureza das coisas que assistimos mude, se homogeneíze, e também faz com que a nossa própria expectativa sobre as coisas que assistimos modele o modo como as receberemos. Tudo isso, somado aos atores que se repetem entre programas, à curiosidade por esses atores e por programas, à nostalgia por programas antigos, etc., permite que a televisão como um todo seja

vista como uma grande peça autorreferente, e é assim que Wallace a enxerga: não é sem motivo que ele chama a TV de "força sincrética e homogeneizante" (UNIBUS, p. 94; 149).

Nessa parte do trabalho, outro tema de grande importância para Wallace é introduzido: a ironia. "Vai levar um tempo, mas vou provar a você que o nexo ao qual a televisão e a ficção convergem e no qual se unem é a ironia autoconsciente" (ibid.). Realmente: leva um tempo. Nesse trecho do trabalho, a própria questão da ironia é apenas apresentada, e deixo ao próprio Wallace a introdução. Segundo ele, a televisão

> [...] gira ao redor justamente das contradições absurdas que a ironia foi feita para expor. É irônico que a televisão seja uma força sincrética e homogeneizante que deve muito de seu poder à diversidade, além de outras afirmações possíveis. É irônico que uma autoconsciência extremamente enlatada e insípida seja necessária para criar a ilusão de que os performers na TV são inconscientemente atraentes. Que os produtos apresentados como algo que vai ajudá-lo a expressar sua individualidade só consigam pagar por propagandas na televisão porque são vendidos a números enormes de pessoas. E assim vai. (UNIBUS, p. 94; 149)

Wallace discute a maneira como a sobreposição de sons e imagens é algo propício a gerar ironias, e é preciso notar como ele menciona a ironia *autoconsciente*. Certamente é por isso que é nesse trecho do trabalho, dedicado à metaficção e à autorreferencialidade televisiva, que a ironia é mencionada pela primeira vez. Mais adiante, Wallace discutirá a maneira como a televisão critica a si mesma ironicamente, de modo a invalidar críticas, ou se antecipar a críticas que poderiam vir de outras direções — mas, seguindo a proposta desse trabalho, vou me aprofundar na questão da ironia quando Wallace o fizer.

Contudo, esse trecho do ensaio traz outra discussão, que precisa ser mencionada antes que eu me volte ao romance: a maneira conciliadora como Wallace trata a influência da televisão.

A julgar pelo conteúdo de *Unibus*, não seria exagero dizer que, aos olhos de Wallace, a TV é um problema. Mas o autor não quer tratar

> ... a televisão como alguma espécie de corruptor diabólico e autônomo da vontade própria e do espírito comunitário. Faço questão de evitar uma paranoia antitelevisiva aqui. Mesmo que eu esteja convencido de que a televisão de hoje está, com uma potência entre sintoma e sinédoque, por trás de uma crise genuína na cultura e na literatura dos EUA, não concordo com reacionários que enxergam a TV como algum tipo de malignidade que atingiu uma população inocente, afundando QIs e comprometendo notas de vestibular enquanto todos nós nos sentamos em bundas cada vez mais gordas com pequenas espirais hipnóticas revolvendo em nossos olhos. (UNIBUS, p. 95; 150)

A TV não faz nada além de ser bem-sucedida demais em seu objetivo de conseguir o máximo possível de audiência, e para isso recorre à natural vontade humana de buscar prazer. A televisão

> ... é um exemplo de Arte Baixa, o tipo de arte que precisa agradar as pessoas para ganhar dinheiro. [...] Mas ela não é Baixa por ser vulgar ou lasciva ou idiota. A televisão é frequentemente todas essas coisas, mas isso é uma função lógica de sua necessidade de atrair e agradar a Audiência. E eu não estou dizendo que a televisão é vulgar e idiota porque as pessoas que compõem a Audiência são vulgares e idiotas. A televisão é como é simplesmente porque as pessoas tendem a ser extremamente parecidas em seus interesses vulgares e lascivos e idiotas e radicalmente diferentes em seus interesses estéticos e nobres. (ibid., p. 87)

Cito esses trechos em tal extensão porque é difícil (e nesse caso, desnecessário) ser mais direto e claro que Wallace em sua defesa dos procedimentos tomados pela TV. Aqui já vemos sinais do modo como Wallace leva em alta conta a responsabilização pessoal, algo que se manifesta ainda mais fortemente no parágrafo seguinte do ensaio. Wallace não culpa a TV pelo problema, não quer "paranoia antitelevisiva". A TV pode ser "vulgar ou lasciva ou idiota", mas que culpa tem a coitada, se precisa disso para vender? Wallace afirma que

> Superficialmente, a televisão só é responsável por nossa quantidade de consumo no sentido de que se tornou incrivelmente bem-sucedida em seu trabalho de garantir que assistamos em quantidade prodigiosa. Meio que só é possível responsabilizá-la socialmente na medida em que se pode fazê-lo com os desenvolvedores de armamento militar: livres de culpa até se tornarem um pouco bons demais no que fazem. (ibid.).

Mas apesar de sabê-lo, ele dedica muito mais de seu tempo a afirmar que não quer demonizar a TV e a apontar as falhas dos espectadores no que diz respeito à responsabilidade pessoal, o que pode parecer um tanto contraditório ou conciliador. "... Somos responsáveis basicamente porque ninguém está segurando nenhuma arma e nos forçando" (ibid., p. 87) — mas se a televisão é uma força "sincrética e homogeneizante" que nos "invade", como já foi citado, sua parcela de culpa no cartório não seria maior?

Não vou me aprofundar numa crítica às ideias de Wallace, uma vez que isso tomaria tempo e espaço demais do trabalho, além de não ser seu objetivo principal; mas já que busco uma análise, acho importante ao menos apontar que, apesar de uma ou outra afirmação que vai na direção oposta, Wallace parece inocentar a TV como mero "negócio bem-sucedido". A responsabilidade pessoal certamente existe e deve ser levada em consideração, mas Wallace simplesmente não toca em questões referentes à possibilidade de cada um ter acesso a arte mais "elevada", ou à responsabilidade que a televisão tem não como negócio que busca sucesso, mas como definidor de uma cultura. Se, como vamos ver, Wallace cria analogias entre entretenimento e uso de drogas ao longo de *Graça Infinita*, não seriam as redes televisivas o análogo de um traficante? Essa sugestão pode parecer exagerada, mas não mais que a comparação que o próprio Wallace faz com desenvolvedores de armamentos. Seja por

conciliação ou por uma supervalorização tipicamente estadunidense de responsabilidade pessoal, ele acaba por deixar de lado aspectos relevantes da relação do povo dos EUA com a TV, mas existe uma tensão no interior do texto quanto ao tema, um morde-assopra: críticas à TV seguidas de pedidos para que não culpemos a TV.

Esse conflito se reflete no romance, e de fato, quanto às relações entre romance e ensaio, essa seção é particularmente rica. Nesse trecho, e sobre esse tema, Wallace coloca, na boca de seu personagem Marathe, o mesmo exemplo que ele próprio usa em *Unibus*.

No ensaio, Wallace afirma que

> A grande atração minuto-a-minuto da televisão é que ela nos envolve sem exigir. Você pode descansar sob estímulo. Receber sem dar. Nesse aspecto, a televisão é similar a certas coisas que poderiam ser chamadas de Mimos (p.ex. doces, bebidas, etc.), ou seja, coisas que são basicamente legais e divertidas em quantidades pequenas mas ruins em quantidades grandes e muito ruins se consumidas nas quantidades massivas reservadas a alimentos nutritivos. Só podemos imaginar qual volume de gin ou gramatura de Toblerone equivaleria a seis horas de Mimos por dia. (ibid. p. 97; 151)

Marathe, no romance, afirma que

> "Sempre com essa sua liberdade! Para seu país murado, sempre gritar 'Liberdade! Liberdade!' como se fosse óbvio para todo mundo o que ela quer significar, essa palavra. Mas olha: não é tão simples. Sua liberdade é a liberdade-de: ninguém diz aos preciosos indivíduos EUA o que eles têm que fazer. É esse significado só, essa liberdade de obrigações e de ser forçado." [...] "Mas e a liberdade-*para*? Não apenas livre-*de*. Nem toda compulsão vem de fora. Você finge que não vê isso. E a liberdade-*para*. E a possibilidade da pessoa escolher livremente? Como escolher qualquer coisa além das egoístas escolhas de uma criança se não há um pai pleno-de-amor para guiar, instruir, ensinar a pessoa a escolher? Como será essa liberdade de escolha se você não aprende a escolher?"
> Steeply jogou um cigarro fora e encarou parcialmente Marathe, da borda: "Agora a história do riquinho".
> Marathe disse: "O pai rico que pode pagar o dinheiro das balas além das comidas dos filhos: mas se ele grita 'Liberdade!' e deixa os filhos escolherem somente o que é doce, comendo só as balas, sem sopa de ervilha, pão e ovo, de modo que o filho dele fica fraco e doente: será o rico que grita 'Liberdade!' o bom pai?". (WALLACE, 2014, p. 330)

Cito isso numa extensão tão grande porque me parece essencial aqui, em parte graças a essa menção direta ao ensaio. No trecho anterior desse trabalho eu disse que Wallace me parece usar a estratégia que ele mesmo atribui a Kafka, a estratégia de tornar uma metáfora algo literal, e usá-la na ficção dessa maneira. No caso de Wallace, o símbolo seria a Terra Devastada, e a presença dos personagens Steeply e Marathe em frente a uma Terra Devastada que simboliza a televisão seria uma das maneiras através das quais Wallace indica que esse trecho do romance encerra uma crítica direta à televisão.

A relação entre os trechos acima me parece não só reforçar a validade dessa ideia, mas levá-la um passo adiante. Wallace, aqui, faz uma referência direta a *Unibus* no interior de *Graça Infinita*. Ele usa exatamente o mesmo exemplo que usou em um outro texto. Os textos compartilham não só tema, como a maneira de falar dele. O romance traz nuances à argumentação feita no ensaio, e mostra um outro lado do posicionamento de Wallace, que se manifesta através do contraste entre a posição tipicamente estadunidense de Steeply e a posição do terrorista Marathe, que vem questionar essas maneiras de interpretar o mundo. Esse diálogo entre os dois reflete o conflito que existe na própria argumentação de Wallace, e que Marathe vai chamar de "liberdade-*de*" e "liberdade-*para*".

É um conflito que gira em torno de dois elementos principais: escolha e liberdade. Mencionei acima que, no romance, Wallace não fala de questões de acesso à cultura mais alta, mas aqui, ainda que tangencialmente, uma questão do tipo aparece embutida na questão da liberdade-para. Pode ser que Marathe fale de liberdade-para apenas no sentido de se receber uma educação que permita tomar escolhas apropriadas, mas a ideia de que algumas condições precisam ser estabelecidas para que alguém *saiba* fazer boas escolhas é interessante para se pensar o ensaio, e é uma ideia que o ensaio não explora de fato. Ao contrário, a posição expressa pelo ensaio parece valorizar muito mais, assim como Steeply, a liberdade-de, através de uma grande valorização da responsabilidade pessoal acompanhada de uma relativização possibilidade de se responsabilizar os sistemas que permitem que ela ocorra. Diante do exemplo de Marathe envolvendo o pai e os doces, Steeply diz que "...nós não partimos do princípio que os cidadãos dos EU sejam crianças, a ponto de paternalisticamente pensar e escolher por eles. Seres humanos não são crianças." (WALLACE, 2014, p. 330)

Wallace, da mesma forma, parece partir do princípio de que os espectadores televisivos sabem escolher. De que eles tomam uma decisão consciente a respeito do que estão fazendo, e de que a responsabilidade da televisão se resume a seu sucesso imoderado. Isso torna ainda mais curioso o fato de que seja Marathe quem levanta a questão do "mimo", do consumo imoderado e sem guia de doces. Wallace coloca um argumento sobre "mimos", que ele mesmo usa em *Unibus*, na boca de Marathe; e então, coloca outro personagem discordando desse argumento, e usando para discordar a mesma ideia de responsabilidade pessoal que o próprio Wallace usa no mesmo ensaio. Essa responsabilidade pessoal também se manifesta na questão da mera possibilidade de a TV produzir obras ficcionais de qualidade sem perder audiência.

> Apesar da suposição nunca questionada por críticos da cultura pop de que a pobre Audiência televisiva, no fundo no fundo, "anseia por novidades", todas as evidências

> disponíveis sugerem, pelo contrário, que a Audiência anseia mesmo é por mesmice, mas acha, no fundo, que deveria ansiar por novidades. (UNIBUS, p. 100; 154)

Isso não muda o que foi mencionado anteriormente, mas ajuda a ressaltar o "anseio", o desejo pelo "mimo", do consumo daquilo que não é nutritivo, mas é saboroso. A responsabilidade pessoal, no fim, diz respeito à escolha sobre o que consumir, coisa que será discutida com muito mais profundidade que a responsabilidade daqueles que nos fornecem as opções entre as quais escolher.

O conflito entre Marathe e Steeply nunca é resolvido. Os personagens não chegam a uma conclusão, e eu argumentaria que, por mais que Wallace faça um esforço (que, lembro: pode ser puramente conciliador em relação à sensibilidade estadunidense do potencial leitor) para não demonizar a televisão, ele tem mais consciência que pode parecer de que o buraco é mais embaixo, e manifesta essa consciência na conexão entre romance e ensaio, nos traços que puxa de um a outro. E através disso, ele também manifesta a importância que a metaficção tem em seu trabalho — uma metaficção-sutil[26], uma manifestação daquilo que o autor considera boa arte.

No último trecho do ensaio a questão da escolha vai ser mais aprofundada, mas trago para cá uma frase retirada daquele trecho, uma frase curta, que me parece importante para revelar um pouco do que está escondido na discussão entre esses personagens: "ser uma fonte de discernimento e guia quanto a valores costumava ser parte do trabalho da literatura, não?" (ibid., p. 123)

Era essa a visão de Wallace. "I think one of the insidious lessons about TV is the meta-lesson that you're dumb. [...] I think what we need is seriously engaged art, that can teach again that we're smart [...] a good book teaches the reader how to read it." (WALLACE, 2009, p. 56). Certamente ele acreditava em responsabilidade individual. O tema da escolha é um dos mais recorrentes em seus textos, e aqui não é diferente. Mas ele não negligencia a importância de uma espécie de aprendizado, do ensinamento do "pai amoroso". E mesmo que rejeite esse rótulo ("I'm not saying I'm the person to do it" – WALLACE, 2009, p. 56), na prática, ele toma a posição desse pai, e ensina. Na introdução a esse trabalho eu fiz a afirmação, um tanto vaga, de que a obra de Wallace não é apenas palavras, mas ação no mundo; a tentativa de ensino é essa ação. É o que ele chama de arte "engajada", não num sentido político, mas no sentido de ajudar as pessoas a enxergarem o próprio valor, a própria inteligência, e abrir portas para que possam ver o mundo de outro modo. Se a TV convence as pessoas de que são incapazes, menos

[26] "covert-metafiction" na tipologia de Hutcheon.

inteligentes que são, se ela de fato tem esse efeito insidioso, Wallace busca produzir uma arte que possa ensinar o contrário, mostrar que temos sim a capacidade de encarar uma arte mais alta, uma arte mais preocupada com conteúdo, e que exija mais de nós.

Em *O casamento entre o céu e o inferno*, obra de Blake mencionada em G*raça Infinita*, o poeta britânico retoma com frequência a ideia de que o ser humano é limitado por seus sentidos, que enxerga tudo "through the narrow chinks of our armor", e não consegue perceber toda a graça divina em cada minúsculo aspecto da criação (BLAKE, 2004). Se o filme *Graça Infinita* abre as portas da percepção, associando o acesso ao prazer intenso com o poder que Huxley atribuiu às drogas, o livro *Graça Infinita* abre as mesmas portas, mas de jeito oposto: tentando oferecer a liberdade-de. Tentando dar a seu leitor a noção de que a arte de nível mais alto está muito mais próxima de seu alcance que ele pode pensar.

Essa ideia de se utilizar a arte como modo de mostrar ao leitor sua própria capacidade, associada à noção da importância da arte no mundo e da relevância de que ela seja um contraponto à insidiosidade televisiva me parece de longe a mais importante aqui, mas não é a única relação relevante entre a metaficção e o trabalho de Wallace. Não é sequer, na verdade, a mais óbvia.

A coisa mais óbvia seriam as notas. Numa carta enviada para seu editor a respeito delas, Wallace diz que

> I've become intensely attached to this strategy and will fight w/all 20 claws to preserve it. it allows me to make the primary-text an easier read while at once 1) allowing a discursive, authorial intrusive style w/o Finneganizing the story, 2) mimic the information-flood and data-triage I expect'd be an even bigger part of US life 15 years hence, 3) have a lot more technical/medical verisimilitude (4) allow/make the reader go literally physically "back and forth" in a way that perhaps cutely mimics some of the story's thematic concerns... 5) feel emotionally like I'm satisfying your request for compression of text without sacrificing enormous amounts of stuff. (WALLACE citado por MAX, p. 195- 196)

Notas, muitas vezes, são consideradas de imediato um dispositivo metaficcional graças à intrusão do autor. Não acredito que possam ser automaticamente consideradas elementos metaficcionais em qualquer obra (sendo um exemplo disso as notas presentes em Moby Dick[27]). Mas aqui elas de fato atendem a alguns objetivos que Wallace menciona e que podem ser vistos como fortemente relacionados à metaficção. No caso, o próprio autor assume a ideia de

[27] Quero repetir que toda essa discussão parte do princípio sugerido por Hutcheon de que todo texto, até certo ponto, é metaficcional. Isso é inevitável, e no caso de Moby Dick, por exemplo, os capítulos sobre cetologia e brancura, e a própria frase "Me chame de Ismael" poderiam ser vistos como metaficcionais. A questão é de grau, de uso, de relevância, de repetição, não de existência ou não de elementos que *possam ser vistos* como metaficcionais.

conseguir um "authorial intrusive style" (ibid.), e isso é perceptível no uso feito das notas ao longo do romance.

Essas intrusões autorais são interessantes por várias razões, talvez principalmente por sua aparente aleatoriedade. Saltar da página 68 para a 1006 no meio de uma frase (pessoalmente, eu preferia concluir um parágrafo, se não fosse longo demais) para descobrir que DPN significa "Departamento de Pesquisa Naval" parece um grande desperdício de tempo. Aí temos a "information-flood and data-triage" (ibid.) mencionada acima. Se o próprio tamanho do livro é "part of this equation of making demands on the reader" (WALLACE, 2012b, p. 15), aqui temos outra forma de exigir: o leitor precisa encontrar, no mar de informações à sua frente, aquelas que de fato fazem sentido. Já em 67 McLuhan dizia que

> Nosso mundo eletronicamente configurado nos obrigou a trocar o hábito de classificação dos dados por um modo de reconhecimento de padrões. Não temos mais como construir serialmente, tijolo a tijolo, passo a passo, porque a comunicação instantânea faz com que todos os fatores do ambiente e da experiência coexistam num estado de ativa influência recíproca. (MCLUHAN, 2018, p. 63 )

e Wallace usa as notas como uma das ferramentas para emular essa experiência que, ele percebe, se intensificará ao longo dos próximos anos.

Na entrevista que concede a David Lipsky, e que se transformou no volume *Although of Course You End Up Becoming Yourself* (2009), Wallace afirma que um livro precisa "ensinar o leitor a lê-lo" (e que por isso as questões estruturais precisam começar cedo, e aqui vemos isso: a primeira informação dada em nota simplesmente indica que o "cloridrato de metanfetamina" mencionado no corpo do texto é aquilo a que popularmente se chama de "cristal". Ambos os termos tinham sido usados no capítulo, e a nota seria absolutamente desnecessária num sentido puramente informacional. Mas aqui, ela 1) mostra ao leitor que caberá a ele decidir quais notas serão realmente úteis e relevantes para uma interpretação do romance, 2) ressalta a intelectualidade e o pedantismo do personagem Ken Erdedy, e 3) começa por baixo, dá o primeiro passo, um passo simples e direto, para ensinar ao leitor como vai funcionar essa coisa das notas. Ao mesmo tempo, as notas ensinam algo além de si mesmas, apontam pra fora, conforme simulam a dificuldade e relevância de, no mundo atual, fazer a "triagem" dos tantos dados que chegam até nós todos os dias[28]. Algumas notas (falo disso mais detidamente no trabalho *Vozes caóticas e ruídos em graça infinita*, 2019) até mesmo incluem informações falsas ou contraditórias, obrigando o leitor, em 1996, a fazer algo não muito

[28] Mais adiante vamos ver que a crítica de Wallace a boa parte da metaficção diz respeito a sua tentativa de ser puramente técnica, seu distanciamento da realidade do mundo.

diferente do que precisamos fazer hoje quando queremos escapar das *fake news*. Por isso, é curioso que Wallace mencione a desculpa dada pelos executivos televisivos, de que programas que fogem ao padrão repetitivo e homogeneizado simplesmente não vendem, e chegue a afirmar que "todas as evidências disponíveis sugerem, pelo contrário, que a Audiência anseia mesmo é por mesmice, mas acha, no fundo, que deveria ansiar por novidades." (UNIBUS, p. 100; 154), mas não atribua a esses executivos a mesma responsabilidade que atribui à sua própria obra, às obras literárias: a de ensinar ao espectador como assistir. Mais uma vez, a televisão está isenta da responsabilidade — ainda que utilize estratégias, denunciadas por Wallace, para fazer o oposto, para garantir que o espectador fique sentado em frente à TV assistindo mais do mesmo, estratégias que Wallace menciona pela primeira vez aqui: a ideia de que a televisão seria uma espécie de "indulgência, transgressão, como um glorioso 'se dar'" (ibid.) e a ironia pós-moderna — ambas serão aprofundadas mais tarde no ensaio.

Antes de encerrar essa seção, quero considerar um último trecho de metaficção sutil. Há vários outros, como seria inevitável num livro que usa a metaficção para falar de metaficção, e seria impossível listar todos, mas acho que um deles merece atenção especial, na medida em que parece criar outra ponte entre o romance e o filme homônimos: a aparição do espectro de James Incandenza.

Os filmes de Incandenza são aproximados das obras literárias de Wallace de várias maneiras. Um de seus filmes, por exemplo, segue uma certa convenção cinematográfica "... ainda que uma nota de rodapé autoconsciente que aparece como uma legenda na tela aponte de maneira algo irritante que a cena está prestando tributo a uma convenção" (WALLACE, 2014, p. 966). Mas a afirmação que me parece mais interessante são os comentários que um James Incandenza, já morto, faz sobre seus próprios filmes para um Don Gately preso a uma cama de hospital.

> O espectro diz que ele mesmo, espectro, quando era animado, tinha mexido um pouco com entretenimentos filmados, tipo na produção deles, cartuchos, só pra informar ao Gately acredite se quiser, e mas que nos entretenimentos que o próprio espectro tinha feito, ele diz que ele pode apostar que ele garantiu que ou o entretenimento inteiro era mudo ou que se não fosse mudo que desse pra você ouvir direitinho a voz de todos os atores, por mais que eles estivessem lá na periferia narrativa ou cinematográfica; e que não era só o diálogo sobreposto e autoconsciente de um poseur como o Schwulst ou o Altman, i. e., não era só a imitação forjada do caos auditivo: era a balbúrdia igualitária real dos gupos desfigurantados da vida real, da ágora de verdade do mundo animado, babau dos grupos em que cada membro era o protagonista central e articulado do seu próprio entretenimento. [...] E era por isso, o espectro continua, que o completo realismo auditivo desfigurantado, era por isso que os críticos ortodoxos de entretenimento sempre reclamavam que as cenas de áreas públicas dos entretenimentos do espectro eram sempre incrivelmente tediosas, autoconscientes e irritantes, que eles nunca conseguiam ouvir as narrativas centrais realmente importantes por causa de toda aquela babau do grupo periférico, que eles imaginaram que essa babau(/babel) era alguma pose diretorial

> hiperartística, autoconsciente e hostil em direção ao espectador, em vez de ser um realismo radical. (WALLACE, 2014, p. 854-855)

Nesse momento, o romance seria considerado metaficcional até dentro das regras mais estreitas de Robert Scholes. Aqui, Wallace parece prever e se antecipar às críticas que serão feitas ao próprio romance de uma maneira que só chamo de metaficção *sutil* porque foi colocada na boca de um personagem[29]. A descrição feita dos filmes poderia ser aplicada ao romance em si. No livro, também, inúmeras vozes se misturam (como na Terra Devastada de Eliot). Elas se manifestam de tantas maneiras no romance, que o tornam caótico, autoconsciente, e em meio a essas vozes as "narrativas centrais realmente importantes" se perdem[30]. E aqui, Wallace defende o que já afirmou em sua entrevista a McCaffery, no mesmo ano do ensaio. Isso não é nenhuma pose autoconsciente: é "realismo radical" (WALLACE, 2012c), é um mostrar da realidade em que vivemos — mas de uma maneira que aponta coisas, que levanta ideias, é uma metaficção que não quer simplesmente apontar para si mesma, e sim levantar questões sobre as dificuldades de extrair informações relevantes do mundo, e de ouvir aqueles que merecem ser ouvidos. Emmanuel Levinas (1971) chama de "ética" o respeito pela voz do outro, a tentativa de deixar que ele venha até nós através de sua própria expressão, e afirma que só assim é possível compreender de fato alguém sem reduzi-lo a uma peça num sistema, e isso se manifesta aqui: Wallace, como Incandenza, admite, sutilmente, a impossibilidade de se entender por completo o outro, ao afirmar que na vida real não há figurantes, que "cada membro era o protagonista central e articulado do seu próprio entretenimento". Ao mesmo tempo, ressalta a importância de deixar que essas vozes sejam ouvidas, de não deixar que elas sejam abafadas pela narrativa principal de nós mesmos. A importância de que, enquanto protagonistas de nosso próprio entretenimento, não deixemos de ouvir os outros, perceber que eles também o são.

Uma das coisas que *Graça Infinita* parece tentar ensinar, afinal, é essa empatia, essa tentativa de superar as barreiras do eu e conseguir algum nível de compreensão do sofrimento dos outros. Me entristece mencionar essa ideia tão rápido, de passagem, mas sua relação com o escopo desse trabalho é limitada.

---

[29] Para não mencionar que, no romance, Incandenza aparece enquanto espectro para o personagem Don Gately quando este está preso a uma cama depois de levar um tiro, sua compreensão limitada pela dor extrema (sua luta contra o vício faz com que recuse medicamentos fortes contra a dor) e por seu vocabulário muito mais limitado que aquele do personagem que ouve. Incandenza, aqui, é basicamente um artista reclamando da falta de percepção dos críticos com alguém que não tem como fugir.

[30] Uso o mesmo termo de Wallace aqui, mas acredito que no caso do romance não há uma perda efetiva. Encontrar as informações se torna mais difícil, mas não impossível. O paralelo entre filme e texto tem certos limites: as vozes caóticas no romance são lidas consecutivamente, enquanto no filme, elas se sobrepõem.

Sendo assim, esse me parece um bom momento para encerrar essa seção do trabalho. O tema da metaficção ainda será retomado, e alguns de seus aspectos, me parece, serão mais bem discutidos em conjunto com a ironia — uma conexão discutida extensamente pelo próprio Wallace, como já foi sugerido, e como logo veremos.

## 6 FICÇÕES CULPADAS

Na segunda parte de *E Unibus Pluram*, Wallace fala do dedo que a TV apontava para fora de si mesma em seus primórdios. Com o tempo, a audiência, adestrada, não olhava mais para a referência. O dedo que aponta tinha se transformado na própria referência. A TV passou a apontar para si mesma porque sabia que seus espectadores entenderiam essa referência. É bem possível que o espectador, conforme Adorno, "quer ser enganado"[31] (ADORNO, 2005, p.103) em troca de "gratificação, até mesmo a mais efêmera"[32] (ibid.), mas isso não impede que ele se sinta imputado de alguma maneira, desconfortável por saber tanto e estar tão inserido no mundo televisivo, até porque essa percepção do estar "dentro" pode muito bem o fazer lembrar que está, desde o início, escolhendo se deixar enganar. E isso não se aplica só a ele. A TV de fins do século XX transformou a cultura a tal ponto que passou a afetar outras formas de arte. Outros dedos passaram a apontar para ela. A literatura séria passou a tratar a televisão e seus programas como temas, a se enganar e agir de maneira similar ao próprio espectador "in".

Fredric Jameson (2009), num ensaio chamado *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, define o que chama de "pastiche". Grosso modo, seria o uso de uma estética antiga para despertar a nostalgia no espectador, coisa que hoje mesmo é fácil perceber em séries como *Stranger Things* ou filmes como *It* (no fim da década de 2010 sentimos uma certa afinidade pelos anos 1980). Mas a questão aqui não é o uso de referências aos anos 1980. As referências são feitas *à estética televisiva dessa época — Twin Peaks*, *Goonies*, filmes de John Hughes, essas são as inspirações, e não a vida real dos anos 1980. O uso que o pastiche faz da estética da época dá às pessoas que assistiram essas séries e filmes na infância uma certa nostalgia, mesmo a brasileiros que não tinham idade ou experiências nem sequer similares, nem viviam em lugares parecidos estética, histórica, ou socialmente com os lugares mostrados. Mesmo nós falamos daquilo que essas séries mostram como "nostalgia", como "anos 80". Jameson afirma que

---

[31] "wants to be deceived"
[32] "even the most fleeting gratification"

> A produção cultural foi empurrada para o interior da mente, para dentro do sujeito monádico: já não mais fita diretamente, com seus próprios olhos, o mundo real à procura do referente; como na caverna de Platão, ela é forçada a buscar as suas imagens mentais do mundo nas paredes de seu confinamento. O realismo que nos resta é um realismo que decorre da captação — chocante — deste confinamento e da consciência viva de que, por razões especiais de algum tipo, nos vemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas imagens pop e de nossos estereótipos a seu respeito, sendo que o próprio passado permanece, para sempre, fora de alcance. (JAMESON, 2009, p. 301)

Quando afirma que a televisão nos invadiu, Wallace propõe algo muito parecido com as ideias de Jameson, embora menos apocalíptico: a TV cria no espectador um mundo de referentes, e depois não precisa mais de referentes no mundo real. A diferença é que Wallace vai mais longe em sua percepção do uso dessas estratégias. Se Jameson propõe que a TV muda nossa percepção do passado, para Wallace, esse uso da estética televisiva afeta nossa própria percepção do *presente*. Obras artísticas não-televisivas passam a se referir a um mundo televisivo seu contemporâneo. A TV se refere não apenas a séries antigas, mas também às atuais.

É curioso ainda que os dois autores entendam isso como realismo, mas de modos diferentes. Segundo Wallace, a maioria dos autores, professores e estudiosos mais velhos via como frívolo o uso feito pela geração de Wallace de imagens pop, mas para ele e outros de sua idade "a TV é tão parte da realidade como Toyotas e engarrafamentos." (UNIBUS, p. 152; 155), e usá-la como tema numa obra artística tem uma razão principal: "ser pura e simplesmente realista." (ibid.). Jameson, ao contrário das eminências grisalhas de Wallace, entende que isso é sim, realismo, mas de uma maneira vastamente diferente. Se para ele nossa percepção do passado histórico foi alterada pelo pop e pelos estereótipos criados pelo mundo midiático (ninguém se lembra dos anos 80, mas da experiência dos anos 80 mediada pela televisão), isso significa que existe uma realidade fora da caverna, mas não conseguimos vê-la. Para Wallace, os referentes televisivos são *a realidade em si*. A percepção da realidade do mundo não estaria encoberta pela televisão e por suas imagens pop; essas imagens passaram a ser a própria realidade, é com elas que temos contato e são elas que formam a textura de nosso mundo.

Mas a sensação vaga de que não estamos tendo contato com o mundo real e externo persiste. O espectador estadunidense médio, assistindo diariamente o número de horas que assiste, conhece as referências televisivas. Nada ali exige explicações. Mas a sensação de que há algo errado na relação com a televisão permanece, e se manifesta através do desconforto mencionado acima:

> ...a referência pop funciona tão bem na ficção contemporânea porque (1) todos nós reconhecemos essa referência, e (2) todos nós nos sentimos um pouco desconfortáveis

> a respeito do fato de que todos nós reconhecemos essa referência. (UNIBUS, p. 101;155)

Wallace fala ao longo do ensaio das pessoas que "claramente odeiam" a televisão, mas insistem em odiar suas 7 horas diárias, em assistir criticando — e nessa parte de seu ensaio discute um tipo de literatura que faz algo parecido.

Como afirmei na apresentação, não vou dedicar um capítulo inteiro desse trabalho à parte do ensaio chamada "sim, eu tenho uma tese", mas acho relevante mencioná-la aqui para lembrar que discutir esse tipo de literatura é o objetivo principal do ensaio de Wallace:

> ... surgiu recentemente um certo subgênero da ficção pós-moderna consciente da cultura pop, que é escrito principalmente por americanos jovens, que tem feito uma tentativa real de transfigurar um mundo feito de e para as aparências, a atração de massa e a televisão; e que, por outro lado, a cultura televisiva evoluiu a ponto de parecer invulnerável a qualquer ataque transfigurativo do tipo (ibid., p. 108;161)

Essa literatura se refere à televisão incessantemente, a seus programas, pessoas e funcionamento, mas o faz de uma maneira que tenta ser crítica. Essa crítica, contudo, depende da própria imersão do trabalho literário no mundo criticado por ele e, como a citação acima menciona, ela não consegue ser eficiente.

Wallace disse mais de uma vez que o fenômeno do assistir é expansivo, mas aqui acrescenta que a consciência do assistir também é, e que o próprio meta-assistir se torna tema. A literatura começa a falar não só da TV, mas de si mesma pensando sobre suas próprias percepções sobre a TV. Esse tipo de literatura, essa "outra onda da literatura pós-moderna, mais tardia" (UNIBUS, p. 104; 157), vai ser tratado numa seção posterior do ensaio, e por isso deixo para discuti-lo mais detalhadamente lá. Aqui, Wallace tenta exemplificar e contextualizar seu surgimento, e o uso que ela faz do pop como "sua própria reserva de mitologia" (ibid.).

No que diz respeito à associação entre esse trecho do ensaio e o romance, duas coisas me parecem mais relevantes. A primeira salta aos olhos: o uso que Wallace faz da cultura pop.

Ao longo desse trabalho já mencionamos M*A*S*H, mas há muitas outras referências. O personagem Hal Incandenza faz um trabalho de escola que trata das séries "*Havaí Cinco-0*" e "*Chumbo Grosso*"; nomes de programas como esses e de personalidades como John Wayne, Paul McCartney e Raquel Welch são mencionados como um Toyota poderia ser. São parte do mundo, pessoas e programas que serão reconhecidos pelo leitor que vive no mundo de Wallace, pessoas e coisas cuja existência não precisa ser definida, contextualizada ou explicada. São

reais como uma pedra e reconhecíveis como uma[33]. O trecho do ensaio de que trato aqui justifica, antes mesmo da escrita do romance, essas decisões.

As menções à maioria desses elementos são casuais, uma construção de mundo que coloca em ação as afirmações de Wallace a respeito do uso de elementos pop como textura do mundo em que vivemos como forma de realismo. Dessas menções, a que vai mais longe, levantando questões que vão além do uso desses elementos, diz respeito ao trabalho escolar de Hal Incandenza.

Nesse trabalho, o personagem fala dos protagonistas das séries mencionadas: Steve McGarrett em *Havaí Cinco-0* e Frank Furillo em *Chumbo Grosso*. Para Hal, o primeiro seria um herói moderno, um homem de ação que busca encontrar a verdade sobre um caso. "Aproximar-se da verdade é a essência do que o herói moderno de filmes de ação faz." (WALLACE, 2014, p. 146). Furillo, por sua vez, é o herói pós-moderno, herói da "...*re*ação. [...] não investiga casos nem se aproxima obstinadamente da verdade. [...] Ele é um burocrata, e seu heroísmo é burocrático." (ibid., p. 146-147). O fato de que o herói burocrático, empresarial, vinha fazendo sucesso, parece para Hal sinalizar que os espectadores norte-americanos são "...'vítimas' da ambiguidade moral reativa da cultura 'pós' - e 'pós-pós' - moderna" (ibid., p. 147).

Os personagens mencionados parecem ser vistos, cada um, como exemplares de uma época. McGarrett, o homem de ação com sua busca incessante pela verdade, é o homem moderno que acredita num futuro e o busca ativamente, e sua busca forma uma grande narrativa que explica tudo que precisa ser explicado. Furillo, por sua vez, é de um mundo em que a "ambiguidade moral reativa" (ibid.) impede soluções fáceis, narrativas capazes de explicá-lo por completo e encerrá-lo. Ele não corre atrás de soluções ou verdades, apenas reage ao mundo que o cerca sem qualquer esperança de mudá-lo ou de resolver os problemas que o constituem, ainda que seja um "virtuoso" da burocracia. Essa diferença, e as similaridades que tem com algumas definições do artista moderno e pós-moderno feitas por Octavio Paz, serão mencionadas mais abaixo, conforme as ideias de Paz, cuja influência sobre Wallace é clara, são discutidas mais a fundo.

É nesse trecho, inclusive, que Wallace menciona a metaironia, um conceito que Octavio Paz usa ao falar da obra de Marcel Duchamp; mas, uma vez que o conceito é tão próximo da questão da ironia, deixarei para me aprofundar nele conforme Wallace comece a tratar da ironia em seu texto, alguns capítulos adiante.

---

[33] É preciso notar, contudo, que algumas dessas referências começam a ficar velhas. Um leitor de seus 20 anos pode muito bem, por exemplo, nunca ter ouvido falar de Raquel Welch.

## 7 FICÇÃO-IMAGEM

O título desse trecho é o nome que Wallace escolheu para se referir à já mencionada "onda da literatura pós-moderna, mais tardia" (UNIBUS, p. 104; 157), que foi chamada por alguns editores de "pós-pós-modernismo" e por alguns críticos de "Hiper-realismo". Alguns leitores e escritores mais jovens, segundo Wallace, a chamam de "ficção-imagem" (ibid., p. 109; 160), e ao fazer o mesmo, o autor se alinha a esses últimos. Ele descreve a ficção-imagem ao afirmar que

> Se os pais da família pós-moderna acham que as imagens pop são referentes e símbolos válidos na ficção, e se nos anos 70 e no início dos 80 esse apelo às características da cultura de massa mudou do uso para a menção — i.e. certos vanguardistas começaram a tratar o pop e o assistir TV como temas férteis em si — a nova Ficção da Imagem usa os mitos efêmeros recebidos da cultura pop como um mundo em que se imaginar ficções sobre personagens "reais", ainda que mediados pela cultura pop. (ibid.)

A diferença da ficção-imagem, aquilo que a distinguiria do pós-modernismo típico (e ela não deixa de pós-modernista por isso) está na maneira como usa "os mitos efêmeros recebidos da cultura pop" (ibid.). O uso havia se tornado menção, e agora se aproxima do modo como Jameson descreve o pastiche: se torna um mundo do qual tirar "personagens 'reais'" (ibid.). Isso pode ser diferente daquilo que os "pais da família pós-moderna" faziam, mas não a ponto de se distinguir completamente do pós-modernismo como um todo, o que torna a crítica de Wallace muito mais específica.

A ideia de Wallace, Jameson e Adorno segundo a qual a televisão "nos invade" já foi usada o suficiente para ser ocioso repeti-la em detalhes aqui, mas é essencial para que a ficção-imagem possa existir, e tem uma grande proximidade com esse tipo de literatura e com a ideia do pastiche.

Wallace afirma em sua entrevista a McCaffery que a liberdade total do artista em relação a censuras e similares levou a uma

> ...corrida vanguardista contínua adiante sem que alguém se desse ao trabalho de considerar o destino, o ponto de chegada dessa corrida. Os primeiros modernos e pós-modernos [...] quebraram a maioria das regras por nós, mas tendemos a esquecer o que eles eram forçados a lembrar: a quebra das regras precisa ser *por* alguma coisa[34] (WALLACE, 2012c, p. 27, grifo do autor).

[34] continual avant-garde rush forward without anyone bothering to speculate on the destination, the goal of the forward rush. The modernists and early postmodernists [...] broke most rules for us, but we tend to forget what they were forced to remember: the rule-breaking has got to be for the sake of something.

Se a ficção-imagem, por outro lado, tem "...objetivos socio-artísticos genuínos [...] não é só o uso ou menção da cultura televisiva, mas uma verdadeira resposta a ela, um esforço para responsabilizá-la de alguma maneira" (UNIBUS, p. 110; 162), ela falha nesses objetivos em grande parte porque "os escritores da Ficção-Imagem elaboram seu material com o mesmo tom de ironia e autoconsciência que seus ancestrais, os insurgentes literários Beats e pós-modernistas" (ibid., p. 111; 162).

Essas afirmações ecoam bem as de Octavio Paz, segundo quem, já em 1974,

> a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passam de repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. (PAZ, 2013, p. 154)

Sintomas muito parecidos com aqueles apontados por Wallace.

No que diz respeito à ficção-imagem, Wallace afirma que

> há pelo menos 10 anos, a televisão tem sido genial em absorver, homogeneizar e representar a mesma estética cínica pós-moderna que já foi a melhor alternativa em relação à atração das narrativas de massa, à arte-baixa e exageradamente fácil (UNIBUS, p. 111; 162 )

e que isso imunizaria a televisão de qualquer ataque que utilize essas mesmas técnicas (algo que será discutido em mais detalhes abaixo). Para Paz, a ineficiência da rebelião seria relacionada ao fato de que

> A rebelião dos jovens é um movimento de justificada negação do presente, mas não uma tentativa de construir uma nova sociedade. A mocidade quer acabar com a situação atual justamente porque é um presente que nos oprime em nome de um futuro quimérico. (PAZ, 2013, p. 158)

O pensamento de Paz não se volta especificamente à mesma "mocidade" a que Wallace se refere, mas a falta de propostas para um futuro também parece ser um argumento válido aqui. Ele associa a inserção dos "rebeldes" de então à uma época pós-segunda guerra, em que o próprio futuro se converte numa ideia assustadora, e em que a busca irrefreada pelo progresso é assustadora. Nesse contexto, a arte se volta para o presente imediato.

> A confiança nos poderes da espontaneidade está em proporção inversa à ojeriza pelas construções sistemáticas. O descrédito em relação ao futuro e seus paraísos geométricos é geral. O que não é nada estranho: em nome da construção do futuro, meio planeta se cobriu de campos de trabalho forçado. (PAZ, 2013, p. 158)

Sendo assim, a arte moderna[35], teria perdido sua capacidade de negar o presente ao ter sua "rebeldia convertida em procedimento" (ibid.), e estaria, além disso, evitando propor novos futuros, e até pensar neles. Essa ausência de propostas para algo lembra a diferença entre os heróis modernos e pós-modernos de Hal Incandenza: o primeiro em busca de uma verdade que colocará ordem no mundo, o segundo simplesmente sobrevivendo no presente da melhor maneira possível e alterando-o de maneiras pequenas, incapaz de mudá-lo efetivamente.

É curioso pensar também se essa ausência de propostas é capaz de minar os esforços críticos de uma obra de alguma forma, mas essa não me parece ser uma das preocupações de Wallace em "E Unibus Pluram", especificamente. Por mais que o autor afirme que a quebra das regras precisa ser "for the *sake* of something" (WALLACE, 2012c, p. 27), o ensaio faz parecer que a crítica eficiente e a rebelião são tomadas por ele como justificadas em si. Além disso, *Graça Infinita* não parece propor nenhuma espécie de futuro, embora se passe em um — ao contrário, o romance parece mais um alerta a respeito das possibilidades negativas de futuro que temos se continuarmos no caminho que seguimos hoje. Esse caminho se associa de perto à nossa relação com o entretenimento, como fica claro no ensaio:

> Não é paranoico ou histérico reconhecer que televisão em doses extremas afeta os valores das pessoas e sua percepção de si mesmas de maneira profunda. Nem que o condicionamento televisivo influencia toda a psicologia da relação de uma pessoa com ela mesma, seu espelho, seus entes queridos, e todo um mundo de pessoas reais e olhares reais. (UNIBUS, p. 112; 163)

Essa noção de condicionamento é a mais contundente das críticas diretas que Wallace faz à TV, no que diz respeito à sua relação com o espectador — e isso logo depois de afirmar que "não estou sugerindo que a televisão tem desígnios diabólicos, ou cobiça almas ou faz lavagem cerebral" (ibid.).

Mais uma vez, Wallace se esforça para não parecer estar culpando a TV pelos problemas (ao menos muito fortemente), o que chega a parecer contraditório dado o nível de influência que atribui a ela. Creio que é graças a trechos como esse, alguns dos quais já foram mencionados, que Larry McCaffery, ao entrevistar Wallace, sugere que o ensaio "vai ser visto por algumas pessoas praticamente como uma apologia da televisão"[36] (WALLACE, 2012c, p. 21). Wallace nega, afirmando, entre outras coisas, que "Eu só quero dizer que culpar a televisão é redutor. Ela é só um outro sintoma. A TV não inventou a nossa infantilidade estética mais do

---

[35] É importante ter em mente que Paz discute a vanguarda europeia e a arte moderna de língua inglesa, e em momento algum é apocalíptico, chegando no máximo a sugerir o fim da eficiência das estratégias artísticas modernas, mas nunca falando em fim da literatura ou qualquer coisa do gênero.

[36] "is going to be seen by some people as being basically an apology for television"

que o Projeto Manhattan inventou a agressão." [37] (ibid., p. 23). Talvez exista aqui um desentendimento *a la* Jacques Ranciére, que "não é o conflito entre aquele que diz branco eaquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa" (2018, p. 10). É difícil imaginar que, ao afirmar que Wallace está fazendo uma "apologia", McCaffrey esteja falando da televisão apenas enquanto instrumento separado das forças e poderes que tomam as decisões relativas a seu uso (o que mais poderia, afinal, ser acusado de forma a exigir uma apologia?), mas Wallace faz uma defesa que coloca a TV como apenas um instrumento, que não enquadra esses mesmo poderes e decisores. A analogia com o projeto Manhattan não ajuda: a comparação implícita da televisão com a bomba atômica, um tanto estranhamente, parece mais inocentar a bomba atômica que culpabilizar a TV. Claro, a bomba atômica não tem culpa de nada, mas seus críticos não estão pensando nela como algo absolutamente isolado dos poderes que a transformaram numa realidade.

Ao longo desse trabalho, não é difícil perceber que acho as defesas que Wallace faz do procedimento televisivo muito insuficientes, e a defesa acima também me parece infeliz. Ainda assim, ou talvez em parte por isso, quero deixar claro que não enxergo "E Unibus Pluram" como apologético da televisão. Muito pelo contrário: é um ensaio que critica de várias formas a TV e a coloca como peça central de um grande problema na cultura contemporânea — ainda que jogue a maior parte da responsabilidade por esse problema nas costas do espectador comum. Essa é minha maior discordância maior com: ele parece valorizar a escolha individual como algo capaz de transcender a manipulação e os problemas colocados pela tecnologia que critica, a um ponto que me parece exagerado, e surge uma tensão no modo como Wallace, ao mesmo tempo, busca criticar a TV como absoluta manipuladora e louvar a capacidade do indivíduo de sair dessa mesma manipulação que, afinal, já existe. Minha sensação ao ler o ensaio é similar à dos ouvintes do discurso de Marco Antônio em Júlio César, de Shakespeare: o orador pode até dizer que "Brutus é um homem honrado" diversas vezes, mas a turba de ouvintes sai do discurso pronta para incendiar a casa de Brutus. A diferença, talvez, é que a natureza não-ficcional de *E Unibus Pluram*, somada a textos como a entrevista com McCaffery, parece indicar que Wallace de fato não quer tratar a TV como culpada, enquanto Marco Antônio queria sim ver os conspiradores de Júlio César escorraçados. Claro, interpretar dessa maneira seria supor que Wallace não estava ciente do efeito que o texto final teria sobre seu leitor, e outro modo possível de ver essa situação seria supor que, desde o princípio, o autor sabia muito bem que suas defesas eram insuficientes, mas sentiu a necessidade de colocá-las no texto como

[37] "All I'm saying is that it's shortsighted to blame TV. It's simply another symptom. TV didn't invent our aesthetic childishness here any more than the Manhattan Project invented aggression."

maneira de indicar que está ciente das questões relacionadas à responsabilidade pessoal. Ao discutir as afirmações de Wallace a respeito da ironia, veremos como essa questão se complexifica quando trabalhada no romance, especialmente no que diz respeito aos personagens Steeply e Marathe.

Uma vez que essa seção do ensaio faz pouco mais que descrever o que Wallace chama de ficção-imagem, ela acaba se afastando de *Graça Infinita*, que *não* é um exemplo do tipo de literatura descrito. É verdade que há várias técnicas em comum, mas é importante notar que tanto Wallace quanto os autores que chama de imagistas são parte do pós-modernismo, e usam várias técnicas pós-modernas — entre elas a ironia e a autoconsciência, cuja discussão pertence a outros trechos desse trabalho —, mas isso não significa que as utilizem do mesmo modo, ou com os mesmos objetivos.

A seguir, discutirei como isso acontece, e como esses elementos se relacionam com a metaficção, finalmente trazendo à baila alguns dos tantos temas mencionados mas não discutidos em partes anteriores do trabalho.

## 8 A AURA DA IRONIA

Ironia é um termo que tendemos a ver como autoexplicativo. Faz sentido. Sua predominância e relevância na cultura são tão grandes que temos uma certa compreensão instintiva de seu significado. Todos já sofreram ironias ou as fizeram, comentários online e memes são frequentemente irônicos, e já está claro há séculos que a antiga crença de que a ironia é algo exclusivo de certas classes sociais ou níveis intelectuais é completamente falsa.

A ironia, foco da discussão de Wallace nesse trecho de "Unibus…", foi usada constantemente na televisão dos anos 1980-1990, e ainda é. Provavelmente é graças a esse uso que Wallace não sente a necessidade de definir o sentido do termo ou especificá-lo. Qualquer leitor de seu texto sabe muito bem do que ele está falando, e o ensaio já é grande o bastante sem a necessidade de uma genealogia do termo. Mas isso é um problema para qualquer um que queira discutir o uso que Wallace faz da ironia: se não pudermos definir o sentido do termo com alguma precisão, é mais difícil fazer qualquer afirmação sobre o tema; se não entendemos a percepção específica de Wallace quanto ao termo, é mais difícil tentar analisar as influências de sua posição sobre *Graça Infinita*.

Não é de meu interesse, como não foi para Wallace, fazer uma genealogia extensa da palavra — afinal, não acho que haverá qualquer confusão entre a ironia do processo socrático da maiêutica e a ironia dos românticos, ambas discutidas por Kierkegaard (2017), e o tipo

bastante específico de ironia que, Wallace propõe, a televisão usa como ferramenta para manter seus espectadores fisgados. Aqui, assim como na seção *meta-assistindo*, me parece que o ideal seria buscar no ensaio os sinais da visão de Wallace sobre o tema, e depois discuti-los com base na teoria que, a partir deles, parece ser mais relevante. Sendo assim, outra vez começo com um apanhado do que me parecem as ideias principais expostas por Wallace nesse trecho do ensaio.

A ironia, segundo ele, é coisa inata à televisão: é muito fácil colocar na tela uma imagem enquanto palavras que dizem o oposto soam. Essa oposição entre o que se vê e o que se fala existe na literatura há muito (Wallace menciona o *Cândido,* de Voltaire) e é potencializada na televisão graças à simultaneidade de som e imagem. Mas o uso que a TV faz da ironia vai além desse aspecto artístico. A ironia se transforma em ferramenta de venda e manipulação.

A televisão tenta se vender, mas sabe tão bem quanto o espectador que a quantidade de horas passadas frente às telas é excessiva. Várias das propagandas que Wallace menciona trazem a ideia de que o espectador pode transcender um certo tipo de grupo, ser diferente, mas para fazer isso ele deve comprar o mesmo produto que milhões de outros. Essas propagandas teriam um efeito pernicioso: além de vender um produto, vendem solipsismo, a ideia de que se alienar do grupo é algo positivo. As propagandas mais contemporâneas a Wallace se tornaram mais atraentes (em parte para evitar mudanças de canal pós-invenção de controles remotos e fitas VHS), tentam se parecer mais com programas, e os programas começam a se parecer mais com propagandas.

Não é só nisso que as propagandas mudaram. O espectador se acostumou às propagandas antigas, que agora parecem ingênuas. Boa parte das propagandas se tornaram óbvias enquanto tentativas de manipulação e estratégias de venda, e as propagandas mais recentes e antenadas passaram a criticar umas às outras. Um ótimo exemplo de Wallace diz respeito a uma propaganda em que um vendedor de carros da marca Isuzu fala coisas absolutamente falsas sobre seu produto (que o carro funciona à base de água da torneira, por exemplo) como uma piada irônica sobre a falsidade das propagandas em geral. Esse comercial serve também para indicar um outro ponto: ele não traz grandes informações sobre os próprios carros Isuzu. O comercial ironiza comerciais. A ironia, que para Wallace é exclusivamente destrutiva, seria incapaz de propor algo para substituir o que destrói, fazendo com que um comercial que a utiliza como ferramenta única sirva apenas como crítica aos comerciais e como um modo de puxar o saco do espectador, de dizer: "você, uma pessoa de inteligência, que percebe nossa crítica e ironia esperta, deve saber o que escolher" — ainda que essa escolha não tenha sido tão claramente colocada, já que colocá-la com clareza seria se abrir à possibilidade de receber as mesmas críticas.

Aqui estaria o grande problema da ficção-imagem, a principal relação entre a literatura e a televisão da época, que Wallace tenta discutir nesse trabalho: a maneira como a televisão cooptou a ironia autorreferencial até então usada pela literatura pós-moderna de um jeito tão completo que tornou qualquer crítica literária feita com seu uso inócua, ou ao menos repetitiva, uma vez que as propagandas já fizeram as mesmas críticas. Figuras de autoridade (como o Frank Furillo do exemplo dos capítulos anteriores) passam a ser escarnecidas, a ironia é usada por personagens de séries para ridicularizar outros o tempo todo, e o medo do ridículo cresce. A ironia pode ter sido usada para revelar hipocrisias do mundo, mas no fim, isso era idealista, pois partia de uma suposição de que "etiologia e diagnóstico indicavam uma cura, que a revelação do aprisionamento levaria à liberdade." (UNIBUS, p. 124; 174). Não só isso não é verdade, como também a ironia pode ser tirânica. Ela impede a pergunta. Afinal, ninguém quer ser o "inocente", o bobo, aquele que se sente ridículo por não entender a ironia, que precisa perguntar o que o ironista quis dizer.

Além disso, esse mesmo medo do ridículo se reflete numa preocupação cada vez maior com aparência. Todos querem parecer *cool*, lacradores, espertos. A questão da aparência ganha importância, e não é só aparência física. É uma aura, um ar *blasé*, uma expressão que transmita o cinismo, uma camiseta que diz *I don't care*. E o problema para os escritores de ficção cresce:

> como se rebelar contra a estética televisiva da rebelião, como sacudir os leitores despertando-os para o fato de que nossa cultura televisual se tornou um fenômeno cínico, narcisista, essencialmente vazio, quando a televisão celebra regularmente essas mesmas características em si mesma e em seus espectadores? (ibid., p. 126;176)

Mas a aura mencionada por Wallace no título desse trabalho não parece ser essa: parece se aproximar mais do conceito de Benjamin, elevado à décima potência. Ela é o ambiente criado pela televisão, dentro do qual todos estão inseridos. A citação de DeLillo ao fim dessa seção do ensaio é ideal: o "Celeiro mais fotografado do mundo", depois de anunciado, nunca mais pode ser visto como um celeiro normal. Mas essa aura não se reduz a um objeto ou pessoa específica. Como tanta coisa nesse ensaio, é expansiva. A aura televisiva se expande, e a literatura não consegue fugir dela.

O resumo acima é meio extenso, dada a extensão e importância do tema no próprio ensaio, mas é importante para revelar tanto o que há de interessante quanto o que há de problemático na discussão de Wallace sobre o tema da ironia.

Antes de mais nada, acho importante apontar a omissão mais flagrante de Wallace quanto às propagandas que critica: o fato de que qualquer propaganda que mencione o "grupo" como um de seus temas é necessariamente irônica.

Wallace menciona algumas propagandas (com uma menção extensa à propaganda da Pepsi descrita por Mark C. Miller em seu artigo de 1986), citando que são irônicas, em parte, no modo como tentam vender a ideia de que comprar certo produto é se destacar da multidão, sendo que o produto só é vendido na TV porque vende para números enormes de pessoas. Isso faz sentido, mas não leva em consideração que propagandas que fazem o contrário, que tentam vender para o grupo, também são irônicas, porque o assistir é algo feito sozinho, em silêncio, como o próprio Wallace admite quando afirma que "...pessoas no mesmo cômodo não conversam tanto assim umas com as outras" (ibid., p. 103; 157). Essas propagandas não podem ser colocadas como responsáveis por essa ironia em particular porque ela é parte do próprio ato do assistir televisão. Ver TV é *ao mesmo tempo* solitário e parte da multidão.

Seria possível argumentar que a existência da mídia de massa apenas amplifica um fenômeno que já era, de certa forma, associado a vários aspectos da existência humana. Somos, por exemplo, ao mesmo tempo sozinhos na leitura de um livro, e parte de um potencialmente enorme grupo de leitores. É verdade que, se isso pode ser interpretado como irônico, também pode ser visto como uma limitação na maneira como interpretamos a natureza do "pertencer a um grupo" — afinal, não parece haver nenhuma contradição ou ironia entre "ser uma pessoa isolada" e "ser um dos milhões de pescadores no mundo". Mas os milhões de pescadores do mundo não estão pegando os mesmos trens nas mesmas cidades enormes e discutindo entre famílias e amigos, ou vendo propagandas e tendo seus dias tomados por discussões similares sobre as técnicas compartilhadas no *Pesca e Companhia* de ontem; mesmo os leitores da grande maioria das obras literárias são um grupo mais *limitado*. O pertencimento dos espectadores ao grupo de "pessoas que assistem televisão", por sua vez, parece impactar mais diretamente sua relação com o mundo, a própria textura do mundo em que vivem. A televisão mudou a maneira como enxergávamos o mundo massiva e globalmente. Existe aqui a ironia que não existe na classificação das pessoas como "pescadores" porque, no caso da televisão, o comportamento solitário passa a ser algo essencial para levar alguém a se tornar mais do mesmo, mais fortemente similar ao grupo, e a massividade do grupo em questão, a quantidade de pessoas que pertencem a ele, é tão grande que ele se torna para muitos o todo das relações humanas. O afastamento não é de um grupo artificialmente classificado, e não é resultado de homogeneização: é um afastamento mais forte de inúmeros grupos de pessoas, e *leva* à homogeneização. E é por isso que uma propaganda que discuta a questão do grupo, quer louve

ou denigra o pertencimento a ele, sempre vai ser irônica. Se elogia o grupo, está sendo irônica em relação à sua própria exigência de isolamento do espectador; se elogia o isolamento, está sendo irônica ao agir como se ceder a ele não fosse um se entranhar mais fortemente num grupo.

Isso exemplifica o quanto a ironia é contextual. Linda Hutcheon afirma, em *Irony's Edge*, que "a existência de um único significante — 'ironia' — nunca deveria nos impeder de enxergar a pluralidade de suas funções, bem como de seus efeitos. Essa abrangente etiqueta inclui uma variedade complexa e variada de tons, intenções e efeitos"[38] (2005, p. 42).

A ironia, para Hutcheon[39], não é uma ferramenta retórica estática ou uma inversão semântica, mas um *processo*, que "possui três principais características semânticas: é **relacional, inclusivo** e **diferencial**"[40] (ibid., p. 56[41], grifo da autora). Em ouras palavras, a ironia não é necessariamente oposicional, mas sim *diferencial*.

> A ironia raramente envolve apenas a decodificação de uma única mensagem invertida [...] na maioria dos casos é um processo semântico complex que relaciona, diferencia e combina significados ditos e não ditos — e o faz com um certo corte avaliativo[42] (ibid.)

Hutcheon propõe que esse processo só é possível em meio ao que chama de "comunidades discursivas", grupos de pessoas que compartilham um idioma e uma série de crenças, visões de mundo, conhecimentos, etc., inclusive a respeito da própria existência da forma de comunicação irônica. Desse ponto de vista, a relação entre a autorreferenciação televisiva e a ironia da TV é inescapável: a televisão, ao se exibir para tantos espectadores, só pode ser irônica sobre si mesma efetivamente se aquilo que ela mostra for compreendido por eles. Primeiro, seus tropos precisaram se tornar conhecidos a tal ponto que se tornaram parte dos conhecimentos e hábitos dos espectadores, para que depois "o dedo" pudesse se voltar para esses mesmos tropos.

---

[38] "he existence of one signifier — 'irony' — should never blind us to the plurality of its function as well as effects. Under that deceptively comprehensive label is included a complex and extensive range of tones, intentions and effects"

[39] Mais uma vez, Linda Hutcheon me parece a melhor base teórica para a discussão do tema. Como no caso da metaficção, seu trabalho examina um corpo incrivelmente extenso de textos sobre ironia, desde as obras mais respeitadas e clássicas (Kierkegaard, Booth, Quintiliano, Cícero, etc.) até trabalhos acadêmicos mais obscuros, e analisa a ironia com uma lucidez e amplitude que não encontrei em nenhuma outra obra.

[40] "possesses three major semantic characteristics: it is **relational**, **inclusive** and **differential**"

[41] O negrito foi usado para destacar palavras nesse trecho porque a própria autora usa itálico em algumas ocasiões, e negritos em outra. Se eu simplesmente utilizasse o itálico para todas, essa nuance seria perdida.

[42] "Irony rarely involves a simple decoding of a single inverted message [...] it is more often a semantically complex process of relating, differentiating, and combining said and unsaid meanings — and doing so with some evaluative edge."

A interação leitor/produtor de texto na produção do sentido irônico dependeria de certos conhecimentos dentro de uma comunidade discursiva que vão além daqueles que qualquer outro tipo de comunicação exige. Não basta compreender o sentido literal/explícito de uma afirmação, mas também perceber que existe nela um não-dito que constitui o sentido principal da "afirmação". Ainda, esse não-dito não se associa ao dito por meio de similaridade, como no caso de uma metáfora, mas por meio da diferença: ele diz algo que é diferente daquilo que a afirmação principal diz (ibid., 2005).

Isso também levanta questões sobre a posição de Wallace segundo a qual a ironia só pode ser destrutiva. Afinal, pode muito bem existir algo afirmado através desse "não-dito". A ironia se forma numa relação complexa entre a intenção e a comunidade discursiva do autor e do leitor, somada a marcadores e sinais no texto discutido. Ela é calcada em quadros de referência comuns altamente específicos, mas, ao mesmo tempo, seu uso não se restringe a nenhum deles, e pessoas pertencentes a contextos completamente diferentes podem usá-la em sentidos opostos, o que a torna transideológica — não que o mesmo uso da ironia sirva para diferentes ideologias, mas o fenômeno da ironia em si, em cada situação comunicativa específica, pode atender a objetivos vastamente diferentes. Por isso ela pode ser vista em diferentes épocas e por diferentes grupos como revolucionária ou tirânica, mas não é nenhuma dessas coisas de maneira inata: depende de situações reais de uso com suas infinitas nuances (ibid., 2005).

Isso não é dizer que a posição que Wallace adota quanto ao uso da ironia feito pela ficção-imagem está incorreta, claro: só é generalizante. O uso específico da ironia feito por um determinado grupo de autores seus contemporâneos em relação às estratégias da TV da época de fato parece inócuo, insuficiente, o que não significa que qualquer uso da ironia o será. É difícil imaginar, por exemplo, que a ironia usada por Kurt Vonnegut em *Matadouro 5* para criticar a maneira como obras artísticas retratam as guerras tenha perdido qualquer eficiência graças ao uso que a televisão faz da ironia, e ainda que o livro tivesse sido publicado nos anos 90, parece altamente improvável — o uso da ironia ali tem eficiência mesmo lido hoje. Wallace tenta dizer que a ironia é problemática dentro do contexto específico em que quer discuti-la, e consegue defender esse ponto de vista admiravelmente, mas acaba por se expressar de um modo generalizante e agir como quem ignora a existência de situações diferentes, nas quais a ironia permanece uma ferramenta válida — incluindo contextos em que é necessário lidar com opressão e censura.

Outra coisa que Wallace parece subestimar é o conceito de metaironia, que cita a partir da obra *Os filhos do barro*, de Octavio Paz (2013). Wallace afirma que a metaironia é

> ...uma tentativa de revelar que as categorias que usamos para dividir o superior/artístico do inferior/vulgar são de fato tão interdependentes a ponto de se tornarem extensões uma da outra. O uso de referências Baixas em muito da Alta ficção literária hoje, por outro lado, serve a objetivos menos abstratos. Ele procura (1) criar uma sensação de ironia e irreverência, (2) nos tornar desconfortáveis e desse modo "comentar" a vacuidade da cultura dos EUA, e (3) o mais importante, hoje em dia, ser pura e simplesmente realista. (UNIBUS, p. 102; 155).

O trecho é interessante para mostrar o quanto Wallace avalia a utilidade de algo como a ironia a partir de seus *objetivos*, mas parece supor que essas diferenças no objetivo fazem com que a ironia televisiva e a ironia feita pelos autores da ficção-imagem não seja metaironia — o que não é verdade. Metaironia seria "uma espécie de suspensão do ânimo, um além da afirmação e da negação. [...]" (PAZ, 2013, p. 115), "uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa." (PAZ, 1997, p. 11), ou seja: uma ironia da ironia, algo que, por mais que tenha objetivos diferentes, a televisão faz.

A metaironia, a julgar pela definição de Paz (e pelo próprio nome do conceito), seria inevitável em qualquer texto ou obra criticamente autorreferencial: uma obra que critica a si mesma e se valoriza através dessa mesma autocrítica, está ao mesmo tempo negando e afirmando, gerando na interação desses sentidos a metaironia que está além da negação e da afirmação. A propaganda da Isuzu mencionada por Wallace, por exemplo, é metairônica: critica propagandas de carro e nisso se valoriza.

Paz afirma que em Duchamp e James Joyce a "crítica se torna criação [...] uma criação que consiste no *renversement* da modernidade com suas próprias armas: a crítica, a ironia" (PAZ, 2013, p. 116), mas a relação dessas questões com Wallace ganha uma outra camada de complexidade quando consideramos que, no contexto em que ele vive, ela é a mesma estratégia usada pela televisão para neutralizar críticas possíveis a si mesma. A televisão se aproveita da metaironia de forma a se negar, e a negar essa mesma negação, de tal modo que, quando outros tentam ser irônicos ou apontar determinados problemas, a televisão já negou esses problemas através de sua afirmação. Se pensamos, com Hutcheon, que a ironia é um processo ativo e intencional de interpretação e atribuição de sentidos (HUTCHEON, 2005), a metaironia aumenta essa complexidade ao permitir que esse processo possa acontecer múltiplas vezes num único evento comunicativo. A televisão, em sua metaironia, mostra ironicamente um problema em si mesma, mas ao mostrar o problema, se coloca como própria crítica, como própria entidade que aponta a existência do problema, fazendo com que a crítica televisiva que representa o problema seja ao mesmo tempo vista como útil e boa enquanto crítica. Ao fazer isso, a TV permite que um potencial intérprete (inclusive ela própria) ignore qualquer uma dessas camadas

de ironia. Ela pode afirmar "nós apontamos nossos próprios problemas" e ignorar intencionalmente a ironia nesse "apontar", enquanto intérprete de si mesma. Em outras palavras, se a ironia funciona na associação entre o dito e o não-dito, a TV sempre pode apontar para o "dito" e afirmar: "foi isso que eu disse", recusando-se a atribuir ironia e, portanto, a assumir como verdade o não-dito embutido nela — ou mesmo defendendo que qualquer ironia atribuída não anula o dito (embora isso possa muito bem acontecer). Assim, ela se exime.

Quando passamos para uma observação do uso da ironia em *Graça Infinita*, percebemos que (ironicamente) Wallace fez a mesma coisa que afirma ser ineficiente: utilizou uma técnica irônica da televisão, no caso, a própria metaironia. O uso desse procedimento pode parecer estranho aqui, mas, sugiro: era inevitável, a não ser que Wallace escolhesse escrever um livro absolutamente incapaz de "entreter" — o que, como vai ser discutido no capítulo final desse trabalho, talvez não seja sequer possível.

*Graça Infinita* precisa usar estratégias do entretenimento para criticar o entretenimento: sua afirmação crítica do entretenimento é ao mesmo tempo criticada e valorizada, afirmada e negada, mas o paradoxo nesse procedimento não o invalida, a negação não cancela a afirmação: gera uma interação de significados mais complexa, uma das *double binds* que Wallace adorava, e garante sua permanência naquele além da negação e da afirmação metairônico.

Caetano Galindo, em um texto que discute a lenta progressão de Wallace no que diz respeito à remoção da ironia de seus textos, afirma que *E Unibus Pluram* "é o primeiro momento de uma trajetória que quase se pode chamar de uma cruzada contra a ironia" (2009, p. 127) que "provou, posteriormente, ter conteúdo efetivamente programático no que se refere à produção do mesmo Foster Walllace" (ibid.). Wallace quer tornar novamente possível "uma literatura *triste, emocional, sincera* em sua relação ficcional com o leitor. Evitando os cutucões do cotovelo do ironista e as artimanhas dos narradores indignos de confiança" (ibid, p. 129, grifo do autor). De fato, mesmo quando indignos de confiança, os narradores de Wallace não o são graças a artimanhas ou ironias. São simplesmente pessoas com memória e carne fraca, humanos com defeitos humanos. E se é fato que, como Galindo afirma, as obras de Wallace vão se afastando aos poucos da ironia, *Graça Infinita* ainda não consegue evitar por completo o uso dessa técnica.

Seria extenso elencar todos os momentos em que algo que pode ser percebido como ironia aparece no romance de Wallace. Marcas da ironia num texto podem existir, mas o máximo que podem fazer é "servir de gatilho para que um intérprete pense que a ironia pode ser relevante" (HUTCHEON, 2005, p. 144) — um intérprete *pode* vir a *achar* que algo é irônico *caso* perceba essas marcas, e intérpretes diferentes podem chegar a conclusões diferentes sobre

o sentido dessas marcas ou mesmo sobre sua existência, tornando difícil interpretar diversas afirmações como irônicas. Ao mesmo tempo, a ironia não se constrói simplesmente no nível da frase/sentença. No que diz respeito ao objetivo e ao todo do romance, já falamos da maneira como *Graça Infinita*, graças a seu tema, acaba por ser inevitavelmente irônico. Posso indicar também os personagens Marathe e Steeply: respectivamente, o terrorista que defende o sacrifício do eu pelo bem maior enquanto trai seu país para salvar a esposa, e o agente policial que defende a individualidade acima de tudo enquanto se sacrifica pelo país. Podemos chamar de irônica a construção desses personagens, porque defendem algo que não praticam em sua vida pessoal, ou ela é meramente contraditória? São apenas pessoas hipócritas? A ideia de "dito" e "não-dito" de Hutcheon parece não se aplicar aqui da mesma forma, afinal, há duas coisas opostas "ditas", e o "não-dito" parece surgir, complexo e abstrato, na relação entre as duas, e não pode ser percebido com clareza.

Pessoalmente, enxergo ironia na construção desses personagens de Wallace, e acredito que na maioria dos casos a percepção dessa ironia é de fato um tanto instintiva, como o mesmo Wallace parece sugerir ao escolher não definir o termo precisamente. Certas contradições se aproximam de ironias, e vice-versa, porque algumas de suas características são iguais. Me parece ocioso tentar atingir uma precisão terminológica ideal (e provavelmente inalcançável) e impossível distinguir com absoluta certeza, dada a importância da posição do intérprete na avaliação do irônico. Mais vale usar o tempo e o espaço que temos para discutir o texto em si; acredito que o trecho tem sinais de ironia suficientes para que possa ser chamado de irônico, e creio que tomei os cuidados necessários em minha busca de uma definição do termo para tomar essa decisão com precisão aceitável: isso me basta.

A ironia na construção de Steeply e Marathe é um dos momentos em que Wallace mais claramente chama a atenção para a "humanidade" de seus personagens. O leitor sabe que essa ironia existe, dos sacrifícios dos dois e de como esses sacrifícios parecem ir contra as ideias que defendem, mas isso não é mostrado de maneira crítica. Eles não parecem hipócritas ou falsos, muito pelo contrário: parecem acreditar firmemente nas ideias que defendem, e falam dessas ideias com paixão. Sua existência, bem como a de vários personagens, parece dizer (por meio de um não-dito) que o ser humano não é uma máquina lógica pura e simples, que por vezes é contraditório, que pode falhar em sua capacidade de defender aquilo em que acredita, mas isso não significa que suas crenças são menos verdadeiras. A crença em um ideal pode ser absoluta, sem que por isso venha acompanhada da capacidade de agir segundo ele em toda e qualquer circunstância. Essa ideia se manifesta através da ironia que existe na construção dos personagens. Ao contrário do que o próprio Wallace acreditava, é uma ideia construtiva,

positiva, se manifestando através de uma interação irônica — por mais que isso possa derivar da atribuição intencional da ironia por um intérprete em particular.

Uma reflexão sobre a ironia, portanto, é o que me levou a questionar desde o início dessa seção as afirmações que Wallace faz a respeito do tema — não porque sejam absolutamente falsas ou inválidas, mas porque são generalizantes demais. São afirmações sobre uma situação e contexto específicos do autor que ele propõe como definidoras de todo e qualquer uso da ironia. O texto de Wallace continua válido como uma crítica à utilidade de um uso específico da ironia, no contexto da relação existente entre a ficção-imagem e a televisão de seu tempo — mas não deixa de ser irônico (como quase tudo nesse capítulo) que Wallace, mesmo depois de afirmar diferenças entre a ironia de românticos, de autores como Nabokov e Coover, da metaironia de Duchamp, e dos próprios autores de seu tempo, ainda assim acredite que todas as possibilidades de uso da técnica possam ser negadas por um único modo de uso específico, feito pela TV dos anos 1990.

## 9 FIM DO FIM DA LINHA

O último trecho de *E Unibus Pluram*, estruturalmente, é curioso, pois parece indicar que Wallace toma como suficientes as demonstrações dos trechos anteriores para provar o que defende no trecho "sim, eu tenho uma tese" — que, lembro, propõe como hipótese que a ficção-imagem tem tentado "transfigurar um mundo feito de e para as aparências" (UNIBUS, p. 108; 160), o mundo da televisão, mas tem falhado em seu propósito.

A televisão usaria "ironia, o silêncio *blasé* e o medo do ridículo" (ibid.) como ferramentas para se imunizar contra esses ataques. Vimos, nos trechos anteriores, a introdução dessa ideia, a definição da ficção-imagem, e a explicação de como esse subgênero se relaciona com a ironia autorreferente.

Critiquei acima a generalização de Wallace em relação à ironia, a maneira como ele trata como morta uma ferramenta que pode ser usada de maneiras tão diferentes e cujo uso variadíssimo no passado da literatura o próprio Wallace reconhece. Isso não significa que discordo de sua tese ou acho que não conseguiu prová-la. O argumento central de *E Unibus Pluram* diz respeito a usos específicos da ironia e à relação estabelecida entre, especificamente, as obras da ficção-imagem e os usos da ironia feitos pela televisão, e essa relação Wallace consegue demonstrar com sucesso ao longo do ensaio.

É difícil dizer muito sobre a ficção-imagem em si. O subgênero proposto por Wallace, talvez por sua excessiva especificidade, não recebeu grande atenção dos críticos. Muitos de

seus autores não foram traduzidos, e os poucos que receberam alguma atenção parecem ter mais visibilidade isolados que enquanto grupo. Uma pesquisa pelo poeta Bill Knot (que foi citado em *E Unibus Pluram*) no Google Acadêmico mostra pouco mais que os próprios livros do autor e artigos em que ele foi listado como parte dos "novos poetas" de uma determinada geração, nada de leituras aprofundadas ou específicas. A página da Wikipedia de Mark Leyner não existe em português, e essa inexistência online atesta sua falta de impacto, ao menos fora dos Estados Unidos. Uma pesquisa por "*image-fiction*" mostra que as únicas, poucas pessoas que usam o termo enquanto definidor de um subgênero o fazem a partir de citações a Wallace, e não falam dos autores que Wallace fala em seus textos, mas do próprio romancista. Na época do lançamento de *Graça Infinita* nos EUA, Mark Leyner, Jonathan Franzen e David Foster Wallace chegaram a ser entrevistados juntos no programa de Charlie Rose, um dos mais famosos programas de entrevistas da época, mas a visibilidade de Leyner parece ter ficado nos anos 1990, enquanto os outros dois estão muito mais presentes no mundo contemporâneo.

Talvez os autores da ficção-imagem tenham ficado presos no tempo graças ao excesso de elementos em seus textos que marcam a presença do "frívolo agora" (ibid., p. 97), tão criticado pelas eminências grisalhas mencionadas por Wallace. Talvez tenham ficado circunscritos aos EUA porque suas referências a produtos e ao mercado eram exageradamente específicas, e talvez suas menções à televisão fossem direcionadas a programas assistidos mais em uns países que em outros. Mas me parece certo que a irrelevância crítica desse subgênero foi bem percebida por Wallace, e teve um papel essencial na efemeridade da ficção-imagem.

A razão pela qual coloco esse trecho, meio síntese e meio conclusão, neste ponto do trabalho e não na conclusão propriamente dita, é que, estruturalmente, esse trecho do ensaio de Wallace é em si um acréscimo. Os objetivos que Wallace havia expressado já foram atingidos. Ele já definiu o subgênero que trata com muita clareza, já demonstrou a relação desse subgênero com a TV, e até mesmo definiu causas para o problema. O que Wallace faz nesse último capítulo é utilizar um exemplo extremo da ficção-imagem para, com uma presciência impressionante, refutar os argumentos segundo os quais a evolução da tecnologia e a disponibilização de inúmeros canais seriam capazes de resolver os problemas da relação problemática do povo estadunidense com a televisão, enquanto ao mesmo tempo exemplifica, da maneira mais contundente que ao longo do ensaio, como a relação entre ficção-imagem e televisão acontece, a partir da canibalização de técnicas e elementos televisivos feita por uma obra literária específica.

Para discutir o tema, Wallace traz à baila o "futurologista midiático George Gilder" (ibid., p. 118), que, a julgar por pesquisas online perfunctórias, é mais lido e traduzido que

qualquer um dos autores da ficção-imagem mencionados. Wallace usa o livro *Life After Television: The Coming Transformation of Media and American Life* como uma das bases para esse trecho do ensaio; em 2018, Gilder publicou *Life After Google: The Fall of Big Data and the Rise of the Blockchain Economy* e segue firme em suas tentativas de futurologia. No caso de *Life After Television* ele parece demonstrar grande presciência com seu conhecimento de tecnologias que naquele momento ainda saíam do forno ou não tinham sido implementadas, mas quanto à sua capacidade de prever o impacto dessas tecnologias na relação do estadunidense médio com a mídia, Gilder parece muito menos presciente que o próprio Wallace.

O argumento essencial de Gilder é facilmente resumido por Wallace: novas tecnologias transformariam TVs em "teleputadores". Ninguém estaria mais limitado aos canais preexistentes e poderia assistir o que quisesse quando quisesse. Isso retiraria os espectadores da passividade do assistir, e os tornaria ativos na escolha do conteúdo a que teriam acesso.

Wallace, por sua vez, não é tão otimista. Ele nem sequer toca na questão de se os tais "teleputadores" de fato dominariam ou não o mundo. A questão, para ele, é mais profunda:

> somos dependentes de tecnologias da imagem; e quanto melhor a tecnologia, mais ela nos prende. Aumentar o número de escolhas e opções com tecnologia melhor vai servir para exatamente nada enquanto não houver fontes que permitam discernir o valor relativo das opções, enquanto não permitamos que guias de por que e como escolher entre experiências, fantasias, crenças e predileções sejam discutidas com seriedade na cultura dos EUA. Mmm, ser uma fonte de discernimento e guia quanto a valores costumava ser parte do trabalho da literatura, não? (ibid., p. 123-124).

E eis que Wallace nos apresenta Mark Leyner, exemplo extremo da ficção-imagem cujas citações diretas que Wallace usa não vou repetir aqui, mas sugiro que sejam lidas na tradução anexa. Wallace vê a obra de Leyner como uma "distopia Gilderiana" (ibid., p. 126): ela é hiperbólica, anfetamínica, coloca no papel informações e referências e conteúdos e comentários numa velocidade extrema, mas mostra que mesmo nesse ambiente

> A passividade e decadência ainda sobrevivem na maneira como Leyner e seus personagens recebem imagens e ondas de informação. A habilidade de combiná-las apenas acrescenta uma camada de desorientação: quando toda experiência pode ser desconstruída e reconfigurada, as escolhas ficam simplesmente numerosas demais. E na ausência de qualquer guia crível e não comercial para a vida, a liberdade de escolha é tão "libertadora" quando uma *badtrip* de ácido: cada quantum é tão bom quanto o próximo, e o único padrão de qualidade de um construto específico é sua estranheza, sua habilidade de se destacar numa multidão de outros construtos imagéticos e embasbacar alguma Audiência. (ibid.)

Mas ainda que sirva de indicação dos erros no oráculo de Gilder, Leyner, como todos os autores da ficção-imagem, acaba por ser ineficiente. "O trabalho de Leyner, a melhor Ficção-Imagem até agora, é simultaneamente fantástico e esquecível, maravilhoso e estranhamente vazio" (ibid., p. 127). Apesar de sua erudição e sofisticação, o trabalho de Leyner é vítima do mesmo processo mostrado no capítulo anterior: está "condenado a ser raso por seu desejo de ridicularizar uma cultura televisiva cujas piadas que depreciam a si mesma e a todos os valores absorvem toda ridicularização" (ibid.).

A ficção-imagem de Leyner exemplifica que esse tipo de uso da ironia e da autorreferenciação não é capaz de criticar de maneira realmente contundente a TV; a evolução tecnológica também não poderia fazer nada além de piorar ainda mais nossa dependência de imagens. O que, então, poderia ser feito para lidar com essa questão?

Em algumas das citações a esse trecho do ensaio mencionadas acima, Wallace fala sobre "guias", manuais capazes de nos ajudar a tomar decisões adequadas quanto a nosso consumo de mídia. Pela primeira vez é tematizada a questão da escolha, uma questão de grande relevância para o autor, que vai se manifestar tanto em *Graça Infinita* quanto em outras de suas obras.

No ensaio, o argumento direto e aparentemente simples já está colocado nas citações acima: não adianta ter um milhão de opções e não saber escolher. Isso pressupõe, claro, que existe uma escolha certa, ou ao menos, que existem escolhas melhores e piores, e que o critério para defini-las vai além daquele que emerge naturalmente de nossa relação com a mídia, que seria a capacidade "se destacar numa multidão de outros construtos imagéticos e embasbacar alguma Audiência" (ibid., p. 126). Essa seria uma das falhas da ficção-imagem. Se a literatura tinha (coloco o verbo no passado parafraseando Wallace) como uma de suas funções "ser uma fonte de discernimento e guia quanto a valores" (ibid., p. 56), um subgênero literário que nada faz além de tratar o mundo dentro das telas como o referente de um tipo frenético de realismo não vai ser capaz de fazer esse trabalho, porque mesmo suas críticas não passam de cópias, e seus referentes exigem um mergulho nos próprios programas criticados para que possam ser compreendidos.

Além da sugestão de que "a literatura" poderia ter a função de guia para as escolhas do espectador, Wallace não sugere de que outra maneira um guia/manual poderia ser feito ou usado. O que esse guia deveria conter? O que seriam as escolhas corretas? Quem poderiam ser os responsáveis por tais "guias"? O que isso implica?

Nesse ponto, com suas premissas já provadas, Wallace se contenta em dizer que a criação de um tal manual é necessária, e é preciso admitir que um aprofundamento nas

perguntas acima levaria mais páginas que aquelas gastas por ele até aqui. Sua conclusão é de que talvez as técnicas televisivas, em especial a ironia, precisem ser abandonadas, e essa conclusão, como Galindo (2009) demonstra, é como o definir de um objetivo que o autor vai buscar atingir ao longo do restante de sua carreira. A partir de *Unibus*, Wallace busca abandonar gradualmente a ironia e se aproximar dos "velhos problemas e emoções humanos" com "reverência e convicção". Se Wallace foi bem-sucedido ou não, no mínimo, fez o mesmo que quis fazer com *Graça Infinita*: "uma tentativa de boa-fé"[43] (2012b, p. 15). E não me parece exagero dizer que, ao menos com esse romance, Wallace busca apontar problemas e ser, até certo ponto, um guia crítico no que diz respeito a como lidar com eles.

É em *Graça Infinita* que a discussão sobre a escolha se aprofunda e intensifica, algo que já mencionei brevemente na seção *meta-assistindo*. É mais uma similaridade entre a discussão de Wallace e o ensaio de Mark C. Miller, que abre com uma epígrafe de Jim Duffy: "Ninguém conseguiria assistir a tudo — e essa é a questão. Existe uma escolha. *Sua* escolha. É a televisão americana e você."[44] (DUFFY citado por MILLER, 1986, p. 184, grifos do autor). Miller segue argumentando que a TV promete a oportunidade que os Estados Unidos representariam: "a promessa de *escolhas* ilimitadas"[45] (ibid., grifo do autor).

É interessante notar que, em *Graça Infinita,* Wallace criou um futuro ficcional em que tecnologias similares àquelas sugeridas por George Gilder já existiam, na forma de um sistema chamado "InterLace". Esse sistema, na prática, é como os serviços de streaming de hoje: selecione o que quiser, assista a qualquer momento. Wallace foge de descrições de programas ou repetições incessantes deles, seu foco não é esse. Mas as menções à televisão, ou melhor, aos "TP", os teleputadores (palavra que embora dolorosamente feia reforça ainda mais a associação entre os textos), são reveladoras. A maioria dos momentos em que algum personagem é mostrado assistindo TP, ele está chapado. Ken Erdedy "...estocava cartuchos de filmes para umas férias com maconha, dava preferência a cartuchos em que várias coisas explodissem e batessem umas nas outras" (WALLACE, 2014, p. 27), chamando a atenção não só para a relação de vício em entretenimento e drogas, mas especificando a escolha que uma pessoa chapada faz pelo prazer mais fácil, pelo entretenimento que é explosão e mais nada. Mais indicativo ainda, Gene Fackelmann, um amigo do personagem Don Gately, depois de

---

[43] "an in-good-faith attempt"
[44] "Nobody could watch it all — and that's the point. There is a choice. Your choice. American television and you."
[45] "the promise of unending *choice*"

roubar[46] o chefe mafioso dos dois, gasta o dinheiro numa "montanha de Dilaudid" (ibid., p. 953) e os dois ficam se drogando enquanto assistem com a atenção que sobra ao cérebro cartuchos contendo uma "pletora de chamas pequenas" (ibid., p. 956), uma provável referência ao filme "Várias pequenas chamas" (ibid., p. 1010), feito por James Incandenza — que embora seja um filme cult, serve de lembrete da associação entre o consumo de entretenimento, o uso de drogas, e o filme infinitamente atraente, outra vez chamando a atenção para a similaridade entre eles.

Steeply e Marathe, no longo diálogo tantas vezes mencionado nesse trabalho, também comentam essa relação. Ao falar dos planos dos terroristas, Marathe diz que

> ... nós não vamos forçar nada nas pessoas EUA [...] Nós só vamos tornar disponível. Entretenimento. Vai haver então algumas escolhas, de entrar na dança ou escolher não [...] Como vão os EUAs escolher? Quem foi que lhes ensinou a escolher com cuidado? Como vão seus Escritórios e Agências proteger essas pessoas? Com leis? Matando québecois? [...] Como vocês estavam matando colombianos e bolivianos para proteger os cidadões EUA que desejam os narcóticos deles? Como foi que isso funcionou para suas Agências e Escritórios, a matança? (ibid., p. 328)

O trecho acima é interessante à medida em que, num único e pequeno parágrafo do romance, associa tantos elementos essenciais à obra: drogas, entretenimento, o filme letal, e a questão da escolha[47]. Já citei extensamente o trecho em que Marathe fala a respeito de "liberdade-*de*" e "liberdade-*para*" (ibid., p. 330), e disse que Wallace procura "ensinar" com seu romance, mas no que diz respeito à liberdade de escolha, é preciso notar que, mais uma vez, caímos numa *double-bind*. A liberdade de escolha só é possível se aprendemos a escolher, mas como Steeply responde a Marathe: "Pegue os teus esquis e vá direitinho para o campo de reeducação mais próximo, para uma aula sobre escolhas" (ibid.), sugerindo que ensinar a escolher é *em si* retirar parte da liberdade de alguém, uma vez que exige um professor que vai passar ao aluno o seu ponto de vista a respeito das escolhas corretas. Essa posição de Steeply pode parecer um tanto simplista ou exagerada ao associar direta e fortemente ensino e autoritarismo, mas como Raymond Williams nota (embora não concorde), uma proposta "de que as crianças deveriam ser treinadas para analisar os anúncios criticamente, foi descrita, em um livro chamado *Ethics of Advertising* [...], como algo que conduzia a 'uma manipulação cínica da mente infantil'". (WILLIAMS, 2005, p. 246), indicando que a noção da educação e do ensino enquanto manipuladores não é uma ideia tão rara.

---

[46] Não foi exatamente um roubo. Simplifico aqui para não precisar explicar uma comédia de erros em detalhes desnecessários.

[47] Sem mencionar o modo como questiona, ainda em meados dos anos 1990, a eficiência da guerra às drogas.

Além disso, por mais radical que seja, o próprio levantar dessa questão aponta uma falha no questionamento de Marathe: a liberdade-*para* e a liberdade-*de* não são compatíveis. O ensino a respeito de uma escolha possível poderia tolher a minha liberdade-*de* ao enquadrá-la dentro da perspectiva de quem ensina. Uma liberdade absoluta, sem restrições, faz com que minhas decisões sejam tomadas sem liberdade-*para*. A cada passo que um dos tipos de liberdade dá, o outro recua.

Os Estados Unidos, tanto em *E Unibus Pluram* quanto em *Graça Infinita*, seriam um país em que a liberdade-*de* avançou tanto que a liberdade-*para* quase deixou de existir:

> ...alguém em algum momento deixou vocês esquecerem como escolher, e o quê. Alguém deixou seus povos esquecerem que era a única coisa de importância, escolher. [...] Alguém ensinou que templos são para fanáticos só, tirou os templos e jurou que não havia necessidade de templos. E agora não há abrigo. E não há mapa para achar o abrigo de um templo. E vocês todos andam tateando no escuro, nessa confusão de permissões. A sem-fim busca da felicidade da qual alguém deixou vocês esquecerem as velhas coisas que possibilitam a felicidade. Como é que vocês dizem: 'Está valendo tudo'? (WALLACE, 2014, p. 329)

O uso da palavra "mapa" é revelador. Ela se associa de perto ao termo "guia", e não é demais fazer a ponte entre esse trecho da fala de Marathe e a necessidade apontada por Wallace de guias para que as pessoas possam escolher entre as possibilidades de entretenimento. O "templo", representativo do sagrado, da coisa que está acima, não existe, ou seja: tudo é profano, a escolha é indiferente. Vale tudo. Não temos um mapa capaz de nos guiar na selva de informações, na miríade de opções de entretenimento, e nossa incapacidade de escolher nos condena a tatear no escuro, sem saber para onde ir. É interessante ainda que "desmapear" é uma gíria usada por vários personagens do romance no sentido de "matar": uma pessoa sem mapa é uma pessoa morta. Isso se associa à crítica feita por Adorno, segundo quem a cultura industrial teria um efeito de

> anti-esclarecimento [...] Ela impede o desenvolvimento de indivíduos autônomos e independentes, que julgam conscientemente e por si mesmos. Estes, contudo, seriam pré-condição para uma sociedade democrática que precisa de adultos maduros para se sustentar e se desenvolver[48] (ADORNO, 2005, p. 106)

Talvez por isso, numa das pouquíssimas ocasiões em que o filme *Graça Infinita* é descrito, ele mostre a atriz principal falando para uma câmera colocada num berço (WALLACE, 2014, p. 939-940): numa outra literalização kafkiana, o espectador

[48] "anti-enlightenment [...] It impedes the development of autonomous, independent individuals who judge consciously for themselves. These, however, would be the precondition for a democratic society which needs adults who have come of age in order to sustain itself and develop."

"infantilizado" do Entretenimento é transformado numa criança de fato, não diferente dos bebês gigantes que perambulam pela terra devastada e tóxica do romance. Quando o personagem Gene Fackelmann, mencionado acima, "mijou na calça" (ibid., p. 956), estava infantilizado pelas drogas que usava para tentar "mentalmente apagar a realidade de que seria desmapeado se não tomasse alguma providência paliativa imediatamente." (ibid., p. 952) — afinal, se divertir, no contexto da indústria cultural

> significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. (ADORNO, 2006, p.119)

Wallace consegue transmitir essa ideia ao dizer que Fackelmann precisava tomar uma "decisive remedial action"[49] (WALLACE, 1996, p. 932), mas ele não o faz. Sua vida está em risco. Existem possibilidades de fuga, e Fackelmann pode tentar evitar que o resultado final dessa situação seja sua morte, mas ele simplesmente se droga mais e mais, permanecendo na realidade ruim e deixando que as drogas eliminem uma "última ideia de resistência". No fim das contas, é mesmo a possibilidade de resistência que está sendo eliminada. Fackelmann se deixa enganar pela realidade falsa que a droga lhe apresenta, assim como o espectador do entretenimento televisivo, como já mencionado por Adorno, se deixa enganar. Ele, espectador, não foge de sua imersão numa realidade ruim, mas sim da resistência a essa imersão, aceitando uma gratificação qualquer como paliativo.

No exemplo, Fackelmann tem liberdade-*de*, e seu uso de drogas tolhe sua liberdade-*para* ao tirar dele a capacidade de escolha, mas é inegável que ele *escolheu* perder essa liberdade, que ele *quis* se enganar dessa forma. Ele joga fora sua capacidade de escolha em troca de algo que lhe faça esquecer a *necessidade* da escolha, ainda que essa escolha seja a diferença entre a vida e a morte. Fackelmann é como o povo aos olhos do Grão Inquisidor de Dostoiévski: prefere colocar seu livre arbítrio aos pés de um outro que decida por ele. Talvez, o ensino da escolha nem sequer seja suficiente, talvez muitos prefiram deixá-la aos pés de seus inquisidores; mas o fato de que esse ensino é a única possibilidade de se compreender e perceber as "ideias de resistência" já o justifica, e já transforma em algo menos autoritário o ensino que não busca manipular, e sim oferecer autonomia.

---

[49] Aqui, senti a necessidade de recorrer ao original: a ação que Fackelmann precisa tomar para remediar a situação é chamada de "decisiva", e de fato é uma situação de vida ou morte na qual o termo "paliativo", usado na tradução, parece insuficiente.

Quanto ao espectador televisivo, seu enganar-se não levará a resultados tão terríveis tão rapidamente quanto o de Fackelmann, mas a dificuldade em fazer uma escolha também pode ter nele um papel. Essa dificuldade se associa à questão do ensino e da escolha, em grande parte graças à dificuldade, no mundo pós-moderno, em se decidir o que e como escolher, no que diz respeito a entretenimento.

Desde que Kant afirmou que "Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine por conceitos o que é belo." (1974, p. 324), relativizando o valor estético da obra de arte, a dificuldade em lidar com conceitos como qualidade só aumenta. Miller, por exemplo, comenta que o maior problema da televisão não é

> ...sua crescente falta de qualidade. Enquanto conseguirmos apontar algo na TV como 'ruim', continuaremos a evocar certos critérios estéticos tradicionais. Tais critérios não são mais relevantes para a televisão de hoje, que, cada vez mais autorreferencial, é menos reconhecível como algo 'ruim' à medida em que se torna cada vez mais exclusivamente televisiva. Apesar de todas as suas promessas de 'escolha' a TV é quase perfeitamente vazia, quase completamente exaurida pela mesma ironia que utiliza para se proteger de qualquer análise hostil.[50] (MILLER, 1986, p. 225).

Difícil dizer que Wallace compartilha a visão de Miller de que padrões estéticos *tradicionais* seriam invocados para definir qualidade[51], mas se uma escolha precisa ser feita, se precisamos aprender a escolher, é necessário que existam critérios capazes de guiar essa escolha. Wallace não se coloca como definidor de tais critérios, mas critica os aspectos já mencionados da ficção-imagem e do entretenimento televisivo. Sua proposta é mais crítica e negativa que afirmativa, mas é preciso notar que Wallace parece ter propostas mais positivas em seu horizonte enquanto ideias e buscas, as quais, veremos abaixo, se manifestam na última página do ensaio como uma sugestão de possibilidades de se fazer arte que fuja à ironia.

Ainda assim, por mais que fique clara a importância que Wallace atribui à necessidade de se determinar o conteúdo que vale a pena assistir, ele não abandona a ideia de que algum nível de homogeneização vinha acontecendo. O próprio título, "E Unibus Pluram", é originário do que Wallace chama de "uma sacada genial" de um texto de Michael Sorkin, em que o autor faz uma brincadeira com o lema dos Estados Unidos: *E Pluribus Unum*, lema cujo significado é "de muitos, um" e simboliza a união de vários estados diferentes num país unido. Sorkin, ao inverter a frase, o faz à medida em que critica a maneira como a TV torna todo conteúdo

---

[50] "...its increasing badness. As long as we can still point out that something on TV is 'bad', we continue to invoke a number of traditional aesthetic standards. Such criteria are no longer relevant to TV today, which, increasingly self-referential, is less recognizable as something "bad" as it turns more and more exclusively televisual. For all its promises of "choice", TV is nearly perfect in its emptiness, all but exhausted by the very irony that it uses to protect itself from hostile scrutiny."

[51] Difícil até mesmo dizer a que, exatamente, Miller se refere com "tradicional".

intercambiável, transformando-o num "cadáver esquisito" surrealista, ou seja, na combinação de elementos díspares independente de qualidade ou similaridade.

> Notícias são narrativas, mas narrativas também são notícias [...] A simulação privilegia, acima de tudo, a adição. Estas são as células de seu cadáver esquisito. O que foi criado por meio de sua combinação foi um protoplasma universal que — assim como a própria imagem televisiva — obscurece uma diferenciação definitiva. O ponto transcende a matriz. *E unibus pluram.*[52] (SORKIN, 1986, p. 179, grifo do autor)

É verdade que, ao mencionar a expressão no ensaio, Wallace a associa aos inúmeros espectadores fazendo a mesma coisa sozinhos em suas casas. "Somos a Audiência, megametricamente muitos, ainda que a maioria de nós assista sozinho. *E Unibus Pluram*" (Unibus, p. 83; 140). Contudo, é difícil imaginar que lhe tenha passado despercebido o sentido que Sorkin dá a expressão que Wallace não só chama de genial como usa para título de seu ensaio. Sorkin segue sua comparação entre surrealismo e TV ao sugerir que essa homogeneização do conteúdo que a televisão provoca significa que

> Nada que é produzido a partir desse campo de bits, finalmente, é diferente de qualquer outra seleção. As incertezas são meramente formais, não de conteúdo. Por meio dessas privações de sentido, o meio se torna puramente estético. Aqui ele atinge por completo a ambição surrealista, a suspensão total do 'intelecto crítico'.[53] (SORKIN, 1986, p. 182).

Pode ser que Sorkin esteja certo ao afirmar que muito do conteúdo televisivo acabe se tornando indistinguível, mas suas afirmações de que a TV se torna "puramente estética" e suspende por completo o intelecto crítico parecem um tanto apocalípticas — bem como vagas, uma vez que em momento algum ele estabelece o que entende por estética.

A estética, se entendida como ciência ou estudo do belo, da aparência, pode mesmo ser relativizada, como faz o autor, pela posição kantiana segundo a qual a crítica do gosto não pode ser "legisladora" (LACOSTE, 1986, p. 26), mas levar essa posição ao extremo não resulta simplesmente em afirmações da irrelevância do conteúdo televisivo, e sim da irrelevância da arte como um todo. A consequência última de uma concepção como essa seria a irrelevância da escolha em geral.

---

[52] "News is narrative, but narrative is also news. [...] Simulation privileges, above all, the increment. These are the cells of its exquisite corpse. What is created by their combination is a universal protoplasm which — like the TV image itself — obscure its ultimate differentiation. The dot transcends the matrix. *E unibus pluram*."

[53] "Nothing fashioned from the field of bits is finally any different from any other selection. The uncertainties are merely formal, not substantial. By such deprivations of meaning, the medium renders itself purely aesthetic. Here it touches the fullness of the surrealist ambition, that total suspension of the 'critical intellect'."

Em sua discussão sobre o valor, Compagnon afirma que "nem todos estão prontos a admitir o relativismo do julgamento do gosto com sua consequência dramática: o ceticismo quanto ao valor literário." (1999, p. 247), mas o fato é que ele mesmo não admite, em suas últimas consequências, um relativismo absoluto. Segundo ele, "... as obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós, fora de seu contexto de origem. E a teoria, mesmo denunciando a ilusão do valor, não alterou o cânone." (ibid., p. 254). Sua conclusão final, é a de que "Não é possível [...] explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas" (ibid.), mas ele não culpa por isso a inexistência de valores entre os quais vale apena escolher. "O valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura." (ibid., p. 255)

Mesmo Hegel, que tenta ativamente elaborar uma ciência da arte repleta de critérios precisos e afirma que "... a obra de arte deve possuir um caráter de universalidade e objetividade" (1974, p.119), reconhece dificuldades em estabelecer um julgamento a respeito da arte. O gosto, "...como meio de apreensão e juízo imediatos, [...] se mostrou incapaz de nos levar muito longe" (ibid., p. 120), e "o homem de gosto cedeu o lugar ao especialista" (ibid.), sendo esse especialismo "uma fase mais adiantada" (ibid.). O especialista seria portador de conhecimentos técnicos a respeito da obra de arte, iria além do gosto que é "puramente exterior" (ibid.) e conseguiria tratar de aspectos das obra de arte tais como "significado histórico, os materiais de que foi feita, as múltiplas condições em que foi produzida [...] Aspectos todos eles que são indispensáveis a quem quiser conhecer e admirar uma obra de arte" (ibid.). Ao mesmo tempo, esse especialismo pode muito bem "...limitar-se ao aspecto puramente exterior, técnico, histórico, sem pressentir o que quer que seja da natureza profunda de uma obra de arte." (ibid.). Ele não passa de um "momento necessário" (ibid., p. 121). O especialista, contudo, é o mais longe que Hegel vai na proposta de uma apreensão objetiva da obra de arte. As considerações sobre o homem "de gosto" e do especialista "... são as considerações que se pode formular quanto à aspecção sensível da obra de arte" (ibid.), e nada garantem.

O fato de que mesmo Hegel, que colocava a arte, junto à filosofia e a religião (embora abaixo delas) como "... um modo de expressão do divino, das necessidades e exigências mais elevadas do espírito." (ibid., p. 99), tem dificuldades em definir com muita clareza critérios objetivos de escolha de uma arte de qualidade, é sinal da dificuldade que existe aqui. Julgar a arte pelo objetivo que busca atingir e seu sucesso em atingi-lo também não ajuda muito: para Hegel, esse objetivo é o de "...revelar a verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana" (ibid., p.132), e levar em conta objetivos locais e pontuais seria outra vez cair no relativismo extremo. Os poucos critérios de consistência interna e

organicidade, de adequação a forma e conteúdo (ibid., p.125) que Hegel oferece também não parecem nos levar muito longe, e foram em grande parte questionados por vários dos artistas modernos e pós-modernos, como os próprios surrealistas que Sorkin menciona.

Byung-Chul Han chama atenção para a oposição que Hegel estabelece entre a arte que é puro entretenimento e divertimento, e que como resultado, não seria livre, mas sim subserviente (2019, p. 50), e a arte "livre", que não agrada ou entretém, mas "*trabalha* pela verdade." (ibid., grifo do autor). Para Hegel (na interpretação de Han), "a utopia é um *entretenimento absoluto*, a pura felicidade existe apenas lá, onde o trabalho se aquieta." (ibid., p.54, grifo do autor). Aqui, além de uma inescapável associação da utopia de Hegel ao filme letal que Wallace usa como metáfora do entretenimento absoluto, somos lembrados das exigências que Wallace faz a seu leitor quanto à dificuldade, e da ideia de que é importante, para a vida em sociedade, sabermos lidar com o tédio e o trabalho.

Han afirma que, no mundo moderno, não é mais possível fugir ao entretenimento. Ele se tornou um paradigma. A literatura que trata o mundo do entretenimento como realidade, hoje não estaria fazendo nada de surpreendente, pois

> O entretenimento já abrangeu há muito tempo também a 'realidade real'. Ele transforma agora o sistema social como um todo, sem marcar propriamente, porém, a sua presença. Assim parece se estabelecer um *hipersistema*, que é coextensivo com o mundo. [...] O entretenimento se eleva a um novo paradigma, a uma nova fórmula de mundo e de ser. Para *ser*, para pertencer ao *mundo*, é preciso ser algo que entretém. Apenas aquilo que entretém é *real* ou *efetivo*. Não é mais relevante a distinção entre mundo fictício e mundo real [...] A própria realidade parece ser um *efeito* do entretenimento. (HAN, 2019, p. 204-206, grifos do autor)

Cada vez mais, os temas e exigências que Wallace faz a seu leitor parecem se conectar. A ironia e a metaficção são criticadas por serem ferramentas usada pela televisão (sinédoque do entretenimento), e Wallace tenta evitá-las; mas ele reconhece a impossibilidade ser *efetivo* sem usar o entretenimento. Isso obriga *Graça Infinita* a ser ao mesmo tempo autorreferencial, irônico e metairônico. A metaficção, contudo, é usada de outras formas, porque o objetivo e a forma de seu uso lhe dão um sentido diferente. Wallace contrapõe, como Hegel, o trabalho ao *entretenimento absoluto*, único lugar onde existe a felicidade total. É essencial até mesmo que os terroristas de *Graça Infinita* apenas *disponibilizem* o filme letal para os americanos, pois "A ausência de coação ou a ausência de preocupação é também um elemento do entretenimento, sim, a sua *utopia*." (HAN, 2019, p. 75, grifo do autor). A partir de Kant, Han alega também que "O caminho para o melhor é, portanto, uma *via doloris* [via dolorosa]. E a dor é saudável. Ela retarda a morte." (HAN, 2019, p. 134). A exigência de felicidade constante e o entretenimento

que nada exige são chamados de "infantis" por vários autores, e a percepção do adulto como capaz de escolher atravessar a *via dolorosa*, de ser o *homo doloris* de Kant (ou uma versão moderna dele) aparece aqui. A dificuldade da escolha é ainda pior que parecia: não só é difícil escolher e saber o que escolher, como também a escolha que Wallace e os autores mencionados aqui parecem apontar é uma escolha pelo difícil, pelo trabalhoso, pelo doloroso, em detrimento de uma escolha por aquilo que simplesmente oferece prazer. Esse argumento, afinal, esteve estampado o tempo todo como peça central de *Graça Infinita*, embora possa parecer ingênuo em isolamento. É, basicamente, um argumento em favor da abstinência (parcial) do prazer. É o argumento menos sexy possível.

Talvez por isso, ao fim de seu ensaio, Wallace proponha (embora sem ênfase), que

> Os próximos "rebeldes" literários nesse país podem muito bem emergir como um estranho grupo de antirrebeldes, olhadores natos que ousam se afastar do assistir irônico, que têm a ousadia infantil de apoiar e exemplificar princípios sem duplo sentido. Que tratam dos bons e velhos problemas e emoções humanos nada fashion da vida nos EUA com reverência e convicção. Que fogem da autoconsciência e do enfado da moda. Esses antirrebeldes seriam fora de moda, claro, antes mesmo de começar. Mortos na página. Sinceros demais. Claramente reprimidos. Atrasados, antiquados, ingênuos, anacrônicos. Talvez seja essa a questão. Talvez seja por isso que eles sejam os próximos rebeldes verdadeiros. Rebeldes verdadeiros, até onde sei, correm o risco de desagradar. Os velhos insurgentes pós-modernos correram o risco do susto e do grito: choque, nojo, revolta, censura, acusações de socialismo, anarquismo, niilismo. Os riscos de hoje são diferentes. *Os novos rebeldes talvez sejam artistas dispostos a correr o risco do bocejo, do rolar de olhos, do sorriso frio, da cutucada na costela, da paródia dos bons ironistas, do "Ah, que banal."* O risco das acusações de sentimentalidade, melodrama. De hipercredulidade. De fraqueza. De estarem dispostos a serem sugados por um mundo de espreitadores e encaradores que temem os olhares e o ridículo mais do que temem aprisionamento sem leis. Quem sabe. A ficção jovem e mais engajada de hoje parece algum tipo de fim do fim da linha. Acho que isso significa que todos temos que tirar nossas próprias conclusões. Precisamos. (UNIBUS, p. 137; 185, grifo próprio)

O próprio Wallace, afinal, é um desses rebeldes, disposto a correr o risco do bocejo e do tédio em alguns de seus trabalhos futuros, como Galindo (2008) indica no trabalho já mencionado — que inclui a tradução de um conto bem pequeno de Wallace chamado *Encarnações de crianças queimadas*, conto exemplar dessa tentativa, cuja leitura recomendo.

O tema do tédio, em particular, é discutido por Wallace em uma entrevista concedida à rede televisiva alemã ZDF, e seu último, póstumo e incompleto romance, *The Pale King*, seria supostamente a tentativa de Wallace de discutir a questão do tédio, de falar de sua importância. Um de seus trechos, acredito, exemplifica bem essas ideias: nele, um *homo doloris* fala sobre a via dolorosa que precisa percorrer, mas não fala de uma dor sexy, vendável, passível de ser transformada em entretenimento (a não ser pelos falseamentos da linguagem), e sim, da dor do tédio. Cito em alguma extensão esse trecho por ser exemplar das dificuldades da vida humana

moderna e da posição de Wallace a respeito (que parece de fato ser a mesma de seu personagem, como a entrevista citada acima parece indicar).

> ...o mundo dos homens como existe hoje é uma burocracia. [...] Mas além disso, eu descobri, do único jeito em que um homem pode aprender algo importante, qual é a única habilidade necessária para se sobreviver numa burocracia. [...] não é eficiência, ou probidade, ou discernimento, ou sabedoria. Não é manhã política, habilidade social, QI bruto, lealdade, visão, ou qualquer uma das qualidades que o mundo burocrático chama de virtudes, pelas quais procura nas provas. A chave é uma certa capacidade que subjaz todas essas qualidades, da mesma maneira que a habilidade de respirar e bombear sangue subjaz a todo pensamento e ação.
>
> A chave burocrática subjacente é a capacidade de lidar com o tédio. De funcionar eficientemente num ambiente no qual não há nada vital ou humano. Respirar, digamos assim, sem ar.
>
> A chave é essa capacidade, seja ela inata ou condicionada, de encontrar o outro lado da atividade mecânica, diminuta, sem sentido, repetitiva, desnecessariamente complexa. É ser, numa palavra, não entediável [...]
>
> [...] Essa é a chave da vida moderna. Se você é imune ao tédio, não há literalmente nada que não possa conseguir.[54] (WALLACE, p. 437-438)

E o artista não está livre disso. Wallace é um exemplo. Nenhum de seus projetos, desde o primeiro romance, *The Broom of the System*, passando por seus ensaios, é feito de maneira pouco ambiciosa. Nenhum trilha um caminho de prazer tranquilo, por mais que em vários momentos haja leveza em sua escrita, por mais que em tantos casos provoque o riso. Talvez a princípio sua arte fosse complexa por puro tecnicismo, uma criança mostrando os truques que aprendeu — como ele mesmo admite na entrevista concedida a Laura Miller (2012b). Mas quando escreve *Graça Infinita*, já está entranhado numa posição sobre a arte que ruminara, baseada em ideias mais fortes sobre a importância de suas ações como escritor. Essas ideias vinham sendo discutidas desde pelo menos 1988, quando Wallace escreveu outro ensaio interessantíssimo, em vários pontos similar a *E Unibus Pluram*. É com o trecho que conclui esse ensaio, onde ele também fala sobre a própria geração, que encerro esse capítulo:

> A última geração literária coesa ganhou consciência durante a era comparativamente preto-no-branco da guerra do Vietnã. Nós, contudo, somos os filhos de Watergate, a

---

[54] "the world of men as it exists today is a bureaucracy. [...] But moreover, I discovered, in the only way that a man ever really learns anything important, the real skill that is required to succeed in a bureaucracy. [...] is not efficiency, or probity, or insight, or wisdom. It is not political cunning, interpersonal skills, raw IQ, loyalty, vision, or any of the qualities that the bureaucratic world calls virtues, and tests for. The key is a certain capacity that underlies all these qualities, rather the way that an ability to breathe and pump blood underlies all thought and action.

The underlying bureaucratic key is the ability to deal with boredom. To function effectively in an environment that precludes everything vital and human. To breathe, so to speak, without air.

The key is the ability, whether innate or conditioned, to find the other side of the rote, the picayune, the meaningless, the repetitive, the pointlessly complex. To be, in a word, unborable. [...]

[...] It is the key to modern life. If you are immune to boredom, there is literally nothing you cannot accomplish."

> audiência televisiva, o campo em que Reagan escolhe seus soldados, e mercado para todos. Nós atingimos a maioridade num período verdadeiramente bizarro em que "Errado é certo", "Ganância é bom", e "É melhor parecer bem que se sentir bem" — — e em que o velho e pobre problema de se tentar *ser* bom nem mesmo merece uma expressão séria. Parece um grande eco de Mayer, o publicitário dos anos cinquenta: "Num mundo onde a gratificação pessoal parece o valor supremo, todos os gatos são pardos."
>
> *Exceto a arte*, essa é a questão. A arte séria, real, consciente, alerta, ambiciosa, não é uma coisa parda. Ela nunca foi uma coisa parda e não é parda agora. É por isso que a ficção em um tempo pardo *não pode ser parda.* (WALLACE, 2012a)

## 10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tamanho de uma análise literária é imprevisível. Talvez a única regra confiável para se analisar uma obra seja: sempre existe mais do que você pensa. No caso de *Graça Infinita*, um romance de mais de mil páginas conhecido como a obra-prima de seu autor, um livro de detalhes e mais detalhes de relevância sempre questionável, isso vale ainda mais. Mesmo reduzindo o escopo desse trabalho à relação do romance de Wallace com o ensaio *E Unibus Pluram*, muito foi deixado de lado.

Em *Irony's Edge*, por exemplo, Linda Hutcheon cita o livro *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton. Ela menciona a obra de passagem, não fala nada sobre a questão da melancolia em si, mas menciona. Pensei imediatamente em falar sobre a relação do trabalho de Wallace com a depressão, sobre o próprio suicídio do autor, sobre como a ironia e a metaficção exigiam considerações sobre intencionalidade, e sobre um dos elementos que mais parecem dificultar a discussão de praticamente todos esses temas: a nossa dificuldade em acessar um ao outro, em nos reconhecermos, em entendermos de fato o que o outro é ou deseja — mas decidi evitar o tema.

Associado a esse, o tema da sinceridade parecia importante. Há quem catalogue certo grupo de escritores sob a égide da "*New Sincerity*", e afirme que os dois textos analisados nesse trabalho são os pioneiros desse "gênero", e que deles nasce a proposta de uma literatura mais sincera e autêntica, que vá contra o cinismo tipicamente pós-moderno. Minha decisão final foi contra tocar nesse assunto.

Ignorei também as ideias que aparecem em Paz, Wallace e Duchamp sobre o mito de Ácteon, e o modo como ele parece apontar associações entre os autores. Como o *Grande Vidro* de Duchamp, com sua noiva e sua transparência que deixa que imagens o atravessem, lembra os filmes de James Incandenza, com suas noivas e a falta de filtros que deixa que vozes o atravessem. Não comentei o modo como em *Étant Données...* de Duchamp, o olhar do espectador que enxerga a mulher nua pela fechadura, uma obra que em parte é um retorno de

um artista conceitual a um elemento pictórico, parece refletir até certo ponto a trajetória do mesmo Incandenza. Não falei sobre como Duchamp transforma o observador de sua obra em Ácteon, a testemunha/voyeur destruída pelo próprio ato da observação — assim como acontece com os espectadores do filme letal de Incandenza. Até os "Found Dramas" de Incandenza, filmes infilmáveis cujo enredo é o que estiver acontecendo nesse exato momento com alguém aleatório, parecem referências aos "ready-made" de Duchamp — palavra que, talvez por engano, Caetano Galindo acrescentou em sua tradução da filmografia de James Incandenza, tão forte essa associação se propõe.

Mas é claro: menciono essas possibilidades por um motivo prático. Elas são fortes o suficiente, algumas delas conhecidas o suficiente, para que eu sinta que preciso me justificar por sua ausência, ainda que a justificativa seja óbvia: espaço e tempo limitados como são, tracei uma linha a partir dos objetivos desse trabalho, e medi a necessidade de cada elemento de acordo com essa linha. A maioria desses temas simplesmente me pareceu tangencial demais em relação à ironia, à metaficção, às questões televisivas e publicitárias e literárias que o ensaio discute, e em sua complexidade levariam várias páginas para serem discutidos. Por mais que possam ter sido mencionadas, por mais que possam ter relevância numa interpretação do romance, e por mais que me pareçam interessantíssimas, essas ideias precisaram ser deixadas de lado, graças a essa distância e à necessidade de inserir nesse trabalho o conteúdo que está nele.

Esse conteúdo, espero, mostra David Foster Wallace como um autor preocupado com os rumos da literatura de sua geração. Um escritor que olha para a literatura que seus contemporâneos estão produzindo e enxerga as relações dessa literatura com o contexto em que está inserido, com o mundo que ela pretende criticar, e é capaz de perceber as falhas nela.

Também, um escritor cujos olhos, pelo menos nesse ensaio, estão voltados a um tipo muito específico de literatura. Que parece se interessar por obras exigentes, um tanto herméticas e experimentais. Que não inclui em suas preocupações literaturas marginais ou referentes a outros contextos, e acaba generalizando suas afirmações. Ao falar sobre a ineficiência da ironia, por exemplo, não considera a relevância dessa ferramenta em literaturas como a feminista, que já vinha utilizando a ferramenta fertilmente há décadas.

Ao mesmo tempo, é um autor que, no ensaio analisado, consegue ser extremamente perceptivo e analisar com uma profundidade enorme o contexto específico no qual se insere — com as vantagens e as desvantagens que esse tipo de visão é capaz de trazer —, mas que em seu romance, transforma essa percepção contextual em parte essencial de uma obra que se

expande muito além dela, tratando questões humanas muito mais amplas, como a liberdade, a escolha, e as mudanças que a modernidade força nesses conceitos.

Talvez, acima de tudo, seja possível ver em Wallace um escritor que se esforça para que sua literatura seja fiel às propostas que coloca para si. Que escolhe um caminho difícil, desde que lhe pareça o melhor caminho para produzir uma literatura que valha a pena ser lida, que preza uma literatura capaz de ensinar alguma coisa a seu leitor, e luta para conseguir fazê-lo numa época em que a mera possibilidade era encarada com ceticismo e ironia.

Sua literatura foge da ironia e da metaficção porque vê nelas as armas de seu inimigo, armas um dia literárias que teriam sido roubadas e despojadas de seu poder de crítica. Por um caminho tortuoso, ela tenta criticar o entretenimento sem deixar de entreter, e acaba sendo obrigada a usar as estratégias que gostaria de evitar — mas justifica seu uso ao fazê-lo de uma maneira diferente, na medida do necessário, e com consciência autocrítica do que faz a cada passo.

Finalmente, em ambos os textos, Wallace mostra suas preocupações com a dependência que todos temos da tecnologia do som e da imagem, seja ela transmitida via TV ou internet, YouTube ou Netflix. Essas preocupações são um alerta que permanece válido, e a presciência com que são expressas por Wallace é um dos principais elementos que fazem com que o texto traduzido aqui continue extremamente relevante nos dias de hoje, e nos ajude a pensar criticamente nossa própria relação com a mídia. Para muitos de nós, os templos diante dos quais dobramos os joelhos se transformaram em entidades online, websites aos quais sacrificamos tempo como forma de demonstrar nossa devoção. Nada, para Wallace, é mais importante que escolher com cuidado aquilo a que vamos devotar esse tempo. Temos, mais que nunca, a possibilidade de dedicar todo nosso tempo livre ao prazeroso, a entretenimentos vazios e passivos, mas uma vida efetivamente adulta, para Wallace, incluiria uma negação desse prazer absoluto. É necessário enfrentar o tédio e a dor e o cansaço, tomar decisões desagradáveis, e ousar fazer o difícil.

É isso que Wallace exige de si mesmo, e é isso que exige de seu leitor: que atravesse o labirinto das notas, que carregue um livro de 1,5kg com (pelo menos) dois marcadores, que associe inúmeras linhas de enredo e aceite a impossibilidade de descobrir tudo o que gostaria a respeito de seu enredo. Mas o romance de Wallace vai além: é uma leitura que mostra o quanto a dificuldade pode ser recompensadora. O quanto é possível encontrar no esforço e na busca do *homo doloris* prazer. Prazer que explica porque tanto o filme infinitamente atraente quanto o livro de grande complexidade se chamam *Graça Infinita*.

# REFERÊNCIAS


ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. W. **The Culture Industry**. New York: Taylor & Francis Group, 2005.

BOOTH, W. C. **A Rhetoric of Irony**. The University of Chicago Press: Chicago, 1975.

BYUNG-CHUL, H. **Bom entretenimento**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Belo horizonte: Editora UFMG, 1999.

CURRIE, M. (Org.). **Metafiction**. New York: Taylor & Francis, 1995.

DURÃO, F. A. **Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas in A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ELIOT, T. S. **The Waste Land**. New York: Horace Liveright, 1922; Bartleby.com, 2011. Disponível em: www.bartleby.com/201/1.html#[linenumber]. [Date of Printout]. Acesso em: 10 jun. 2014.

LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LÉVINAS E. **Totalité et infini**: essai sur l'exteriorité. Paris: Brodard et taupin, 1987.

GALERA, D. **Preste atenção in Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GALINDO, C. Um tipo americano de tristeza: o próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos. **outra travessia**, n. 7, p. 125-138, Out. 2009. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11984. Acesso em: 01 Jun. 2019.

GALINDO, C. Graça Infinita no Brasil (uma história pessoal). **Revista Versalete**, Curitiba, v. 6, n. 10, jan.-jun. 2018.

GITLIN, T. **Looking Through the Screen in in Watching Television**. New York: Pantheon Books, 1986.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna**. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves (trads._. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HEGEL, G. W. F. Estética: a ideia e o ideal. *In* **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Abril S.A. Cultural e Industrial. 1974.

HOLLAND, M. K. "The Art's Heart's Purpose": Braving the Narcissistic Loop of David Foster Wallace's Infinite Jest. **Critique**, v. 47, n. 3, 2006.

HUTCHEON, L. **Irony's Edge**. New York: Routledge, 2005.

JAMESON, F. **Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism**. Durhan: Duke University Press, 1991.

KANT, E. Analítica do belo. *In* **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Abril S.A. Cultural e Industrial. 1974.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Álvaro Luiz Montenegro Valls (trad.). Petropólis: Vozes, 2017.

MACRAE, A. **Discourse Deixis in Metafiction**: The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration. New York: Taylor & Francis, 2019.

MAX, D. T. **Every love story is a ghost story**: A life of David Foster Wallace. New York: Penguin Books, 2013.

MILLER, M. C. **Deride and Conquer in Watching Television**. New York: Pantheon Books, 1986.

NOGUEIRA, B. S.; TABAK, F. Desconstruindo a metaficção: Infinite Jest de David Foster Wallace. **Revista Línguas & letras**, v. 15, n. 29, Cascavel, 2014, p. 1-17.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: editora 34, 2018.

REDINGER, A. **Diagnosing David Foster Wallace**. Disponível em: https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=srhonor sprog. Acesso em: 01 set. 2018

RODRIGUES, S. I de Ironia *in* **Revista Serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010a.

RODRIGUES, S. A aura da ironia (I). Disponível em: http://todoprosa.com.br/a-aura-da-ironia-i/. Acesso em: 01 dez. 2019.

SORKIN, M. Faking it *In* **Watching television**. New York : Pantheon Books, 1986.

TALESE, G. **O Voyeur**. Pedro Maia Soares (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WALLACE, D. F. E unibus pluram: Television and U.S. fiction. *In* **A supposedly fun thing I'll never do again**. Nova York: Back Bay books/Little; Brown and Company, 1998, p. 21-82.

WALLACE, D. F. **Infinite Jest**. New York: Little, Brown and Company, 2006

WALLACE, D. F. **The View from Mrs. Thompson in Consider the Lobster**. New York: Back Bay Books, 2007.

WALLACE, D. F. **Although of Course You End Up Becoming Yourself**. Entrevista concedida a David Lipsky. Nova York: Random House, 2009.

WALLACE, D. F. **The Pale King**. Nova York: Little, Brown and Company, 2011.

WALLACE, D. F. **Fictional Futures and the Conspicuosly Young in Both Flesh and Not**. New York: Little, Brown and Company, 2012a.

WALLACE, D. F. **The last interview and other conversations**. Entrevista concedida a Laura Miller. Nova York: Melville House Publishing, 2012b.

WALLACE, D. F. *An Expanded Interview with David Foster Wallace in Conversations with David Foster Wallace*. Org. Stephen J. Burn. Entrevista concedida a Larry McCaffery. Nova York: University Press of Mississipi, 2012c.

WALLACE, D. F. Alguns comentários sobre a graça de Kafka dos quais provavelmente não se omitiu o bastante. *In* **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012d.

WALLACE, D. F. **Graça Infinita**. Caetano Galindo (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WAUGH, P. **Metafiction**: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge: London, 1984.

WALLACE, D. F. entrevista com Michael Silverblatt. Disponível em: https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/david-foster-wallace-infinite-jest. Acesso em: 20 set. 2019.

# ANEXO A
## Tradução de *E Unibus Pluram: television and U.S. fiction*

### E Unibus Pluram: a televisão e a ficção dos EUA

*David Foster Wallace*

**aja naturalmente**

Escritores de ficção, enquanto espécie, tendem a ser olhadores. Eles tendem a espreitar e a encarar. São observadores natos. São espectadores. São aqueles no metrô cujo encarar sub-reptício tem alguma coisa estranha, de certa forma. Quase predatória. Isso acontece porque situações humanas são o alimento dos escritores. Escritores de ficção assistem outros humanos mais ou menos como curiosos diminuem a velocidade para ver acidentes de carro: sua ambição é se ver como *testemunhas*.

Mas escritores de ficção também tendem a ser horrivelmente autoconscientes. Ao devotar muito tempo produtivo estudando de perto a aparência das pessoas, os escritores de ficção também passam muito tempo menos produtivo cogitando nervosamente a imagem que transmitem para as outras pessoas. Como aparecem, como são percebidos, se a barra da camisa não está pendurada para fora da braguilha, se quem sabe há batom em seus dentes, se as pessoas que estão olhando podem de alguma forma considerá-los esquisitos, como espreitadores e olhadores.

O resultado disso é que a maioria dos escritores de ficção, assistidores natos, tende a não gostar de ser objeto da atenção de outras pessoas. Não gostam de ser assistidos. As exceções a essa regra — Mailer, Mclnerney — às vezes passam a impressão de que a maioria dos tipos beletristas cobiça a atenção dos outros. A maioria não. Os poucos que gostam de atenção naturalmente a conseguem. Nós, os outros, assistimos.

Em sua maioria, os escritores de ficção que conheço são americanos abaixo dos 40. Não sei se escritores de ficção abaixo dos 40 assistem mais televisão que qualquer outra espécie de americano. As estatísticas reportam que se assiste mais de seis horas de televisão diariamente nas casas famílias americanas médias. Não conheço nenhum escritor de ficção que viva em uma casa de família americana média. Imagino que talvez a Louise Eldrich viva. Eu nunca vi uma casa de família americana média, na verdade. Só na TV.

Logo de cara algumas coisas parecem potencialmente ótimas para escritores de ficção

nos EUA, no que diz respeito à televisão. Primeiro, a televisão faz muito de nossa pesquisa humana predatória para nós. Seres humanos americanos são um grupo escorregadio e proteico, bastante difícil de se considerar de um modo geral, mas a televisão faz exatamente isso. É uma aferição incrível do genérico. Se quisermos saber o que a normalidade americana é — i.e., o que os americanos querem considerar normal — podemos confiar na televisão. Pois a *raison* da televisão é refletir aquilo que as pessoas querem ver. É um espelho. Não o espelho Stendhaliano que reflete o céu azul e a poça de lama. É mais tipo o espelho do banheiro extrailuminado em que o adolescente fiscaliza seu bíceps e determina qual é seu melhor perfil. Esse tipo de janela para a percepção nervosa que os americanos têm de si mesmos é simplesmente inestimável para a escrita da ficção. E escritores podem ter fé na televisão. Tem muito dinheiro em jogo, afinal; a televisão é dona dos melhores demógrafos que a ciência social aplicada tem a oferecer, e esses pesquisadores podem determinar precisamente o que americanos nos anos noventa são, querem, veem — como nós, como Audiência queremos ver a nós mesmos. Televisão, do início ao fim, tem a ver com desejo. E, em termos de ficção, desejo é o açúcar na comida humana.

A segunda coisa aparentemente fantástica é que a televisão parece ser um presente absoluto de Deus para uma subespécie humana que ama assistir pessoas mas detesta ser assistida por pessoas. Pois a tela da televisão permite acesso de mão única. Uma válvula psíquica unidirecional. Nós conseguimos vê-Los; Eles não conseguem Nos ver. Nós podemos relaxar, invisíveis, enquanto olhamos. Acho que por isso a televisão também é tão atraente para pessoas solitárias. Reclusos voluntários. Todo humano solitário que eu conheço assiste muito mais que a média americana de seis horas por dia. O solitário, assim como o ficcionista, ama o assistir unidirecional. Pois pessoas solitárias não costumam ser solitárias graças a alguma deformidade horrível ou fedor ou insuportabilidade — na verdade existem grupos sociais e de apoio para pessoas com precisamente esses atributos. Pessoas solitárias tendem, em vez disso, a serem solitárias porque decidem que não precisam suportar os custos psíquicos de estar perto de outros humanos. Elas são alérgicas a pessoas. Pessoas as afetam muito intensamente. Vamos chamar a pessoa solitária americana média de João Gravata. João Gravata teme e odeia a tensão daquele tipo especial de autoconsciência que parece afligi-lo só quando outros seres humanos estão por perto, encarando, com as antenas de seus sentidos humanos eretas. João G. tem medo do que pode parecer, de como pode ser percebido por quem o assiste. Ele escolhe ficar de fora do estresse enorme que é o jogo de pôquer das aparências dos EUA

Mas pessoas solitárias, em casa, sozinhas, ainda anseiam por visões e cenas, companhia. Daí a televisão. João pode vê-Los na tela; Eles são incapazes de ver João. É quase como

voyeurismo. Conheço pessoas que veem na televisão um verdadeiro deus ex machina para voyeurs. E muitas das críticas, as críticas realmente raivosas, menos defendidas que vociferadas tanto nas redes de televisão quanto nas propagandas e audiências, têm a ver com a acusação de que a televisão nos transformou numa nação de voyeurs suados e boquiabertos. Essa acusação, no fim das contas, é falsa, mas é falsa por razões interessantes.

O que o voyeurismo clássico é, de fato é espião, i.e., é assistir pessoas que não sabem que você está lá enquanto elas executam as atividades mundanas mas eroticamente carregadas da vida privada. É interessante que muito do voyeurismo clássico passe por alguma forma de vidro emoldurado — janelas, telescópios, etc. Talvez a analogia com a televisão seja tão tentadora graças ao vidro emoldurado. Mas assistir televisão é diferente de espiar pela janela. Porque as pessoas que estamos assistindo pelo vidro emoldurado que é a tela da TV não são realmente ignorantes do fato de que alguém as está assistindo. Na verdade, *muitos* alguéns. Na verdade, as pessoas na televisão sabem que é em virtude dessa plateia realmente gigantesca de alguéns olhadores que elas estão na tela se envolvendo em gestos completamente, largamente não-mundanos. A televisão não permite espiar de verdade porque televisão é performance, espetáculo, que por definição requer quem o assista. Aqui não somos de forma alguma voyeurs. Somos apenas espectadores. Somos a Audiência, megametricamente muitos, ainda que em geral nós assistamos sozinhos: E Unibus Pluram[55].

Uma das razões pelas quais escritores parecem estranhos em pessoa é que eles são *mesmo* voyeurs de vocação. Eles precisam desse roubo visual direto que é assistir alguém que não preparou um eu especialmente assistível. A única ilusão na verdadeira espionagem voyeur é sofrida pela pessoa observada, que não sabe que está passando imagens ou impressões. Um problema quanto ao fato de que tantos de nós, ficcionistas com menos de 40, usamos a televisão como um substituto para a espionagem verdadeira, é que o "voyeurismo" televisivo envolve toda uma orgia de belíssimas ilusões para o pseudoespião, quando ele assiste. A ilusão (1) é de que nós não somos voyeurs aqui de modo algum: os *"espiados"* do outro lado do vidro estão apenas fingindo não saber. Eles sabem perfeitamente bem que estamos aqui fora. E o fato de estarmos aqui fora também está bem entranhado na mente daqueles que estão atrás da segunda camada de vidro, i.e., as lentes e monitores através dos quais técnicos e coordenadores propagam com muita engenhosidade imagens visíveis que chegam até nós. O que vemos está longe de ser roubado; é disseminado — ilusão (2). E, ilusão (3), o que estamos vendo através das janelas emolduradas não são pessoas em situações reais que não têm a consciência de uma

[55] Isso, e, portanto, parte do título desse ensaio, vem de uma ótima sacada em "Faking It", de Michael Sorkin, publicado em Watching Television, editado por Todd Gitlin, Random House/Pantheon, 1987.

audiência ou mesmo que poderiam continuar ali sem a consciência de uma Audiência. I.e., aquela realidade, em que jovens escritores estão procurando dados para ficcionalizar, *já é* composta de personagens ficcionais em narrativas altamente formalizadas. E, (4), não estamos nem sequer vendo mesmo "personagens": aquele não é o Major Frank Burns, otário, patético e presunçoso de Fort Wayne, Indiana; é Larry Linville de Ojai, Califórnia, ator estoico o suficiente para sobreviver a milhares de cartas (que continuam chegando, mesmo em tempos de reprise[56]) de pseudovoyeurs que ralham com ele por ser um otário de Indiana. E também (5) no fim das contas não são nem mesmo atores que estamos espiando, nem mesmo pessoas: são ondas analógicas propelidas por EM e redes de íons e reações químicas no fundo da tela arremessando fosfenos em grades de pontos não muito mais vivos que os comentários Impressionistas do próprio Seurat sobre a ilusão perceptiva. Meu Deus e (6) os pontos estão saindo de um *eletrodoméstico*, na verdade nós só estamos espiando um de nossos próprios *eletrodomésticos,* e nossas próprias cadeiras e lâmpadas e lombadas de livros permanecem visíveis mas não vistas à margem de nosso olhar conforme contemplamos a "Coreia" ou somos levados "ao vivo para Jerusalém" ou encaramos as poltronas e as lombadas de livros classudos da "casa" dos Huxtable como indicações ilusórias de que este é um interior doméstico cuja membrana tenhamos (furtivamente, despercebidos) violado — (7) e (8) e ilusões ad inf.

Não que essas realidades sobre atores e fosfenos e móveis nos sejam desconhecidas. Escolhemos ignorá-las. Elas são parte da descrença que suspendemos. Mas é um peso absurdamente grande para se suspender seis horas por dia; ilusões de voyeurismo e acesso privilegiado requerem uma cumplicidade profunda do telespectador. Como nos fizeram aceitar tão alegremente a ilusão de que as pessoas na TV não sabem que estão sendo assistidas, a fantasia de que estamos de alguma maneira transcendendo sua privacidade e nos alimentando de atividades humanas que não têm consciência de si mesmas? Podem existir inúmeras razões pelas quais essas irrealidades são tão engolíveis, mas uma das grandes é a de que os artistas atrás do vidro são — desconsiderando seus variados graus de talento dramático — *gênios* absolutos em parecer não-espectados. Não se engane — parecer não-espectado frente à câmera é uma arte. Dê uma olhada em como os não profissionais agem quando alguém aponta uma câmera de TV para eles: muitas vezes são desastrados, ou endurecem, são congelados pelo constrangimento. Mesmo representantes de relações públicas e políticos são, em termos de aparecer na câmera, grandes amadores. E nós amamos rir do jeito como os não profissionais

[56] N. do T.: o termo usado por Wallace é "syndication", e se refere à transmissão de material que antigamente pertencia a uma única rede televisiva em reprises, que podem acontecer tanto na própria rede quanto em quaisquer outras que demonstrem interesse, até simultaneamente.

aparecem na televisão, rígido e fingido. Do quanto não parecem naturais.

Mas se você, mesmo que uma única vez, já foi o objeto daquele terrível olho redondo e vazio, sabe muito bem o quanto ele faz seu constrangimento congelar você. Um cara cabeludo com fones de ouvido e uma prancheta te diz pra "agir naturalmente" conforme seu rosto começa a andar pelo seu crânio, se esforçando para conseguir uma expressão de não-estar-sendo-assistido que parece completamente impossível porque "parecer não ser assistido" é, assim como "aja naturalmente", um oxímoro. Tente acertar uma bola de golfe com toda a força depois que perguntarem se você inspira ou expira o ar durante o movimento do taco, ou receber a promessa de recompensas magníficas se você conseguir passar dez segundos sem pensar num rinoceronte verde, e você terá alguma ideia das contorções verdadeiramente heroicas de corpo e mente que são necessárias para que um David Duchovny ou Don Johnson atue não-assistido enquanto é assistido por uma lente que é um emblema esmagador do que Emerson, anos antes da TV, chamou de "o olhar de milhões"[57].

Para Emerson, apenas uma raríssima espécie de pessoa é adequada para suportar esse olhar de milhões. Não é a espécie normal, trabalhadora, silenciosamente desesperada de americanos. A pessoa capaz de aguentar esse megaolhar é uma imago ambulante, um certo tipo de semi-humano transcendente que, nas palavras de Emerson, "leva o carnaval em seus olhos". O carnaval Emersoniano que os atores televisivos carregam em seus olhos é a promessa de férias da autoconsciência humana. Não se preocupar a respeito de como você é percebido. Uma não-alergia total a olhares. Isso é heroico no mundo contemporâneo. É assustador e forte. É também, é claro, atuação, porque você precisa ser anormalmente autoconsciente e autocontrolado para parecer não estar sendo assistido diante de câmeras e lentes e homens com pranchetas. Essa aparência autoconsciente de não-autoconsciência é a verdadeira porta da sala-de-espelhos das ilusões da TV, e para nós, a Audiência, é ao mesmo tempo remédio e veneno.

Porque nós encaramos essas pessoas raras, altamente treinadas, que aparentemente não estão sendo assistidas, por seis horas todos os dias. E amamos essas pessoas. No que diz respeito ao modo como atribuímos características verdadeiramente supranaturais a elas e desejamos emulá-las, é justo dizer que nós meio que as idolatramos. No mundo real do João Gravata — mundo que cada vez mais assustadoramente deixa de ser uma comunidade de relacionamentos para se transformar em redes de estranhos conectados por interesse próprio e tecnologia, as pessoas que espiamos na TV nos oferecem familiaridade, comunidade. Amizade íntima. Mas nós dissociamos o que vemos. Os personagens podem ser nossos "amigos próximos", mas os

[57] Citado por Stanley Cavell em Pursuits of Happiness, Harvard U. Press, 1981; citações subsequentes de Emerson são ibid.

*atores* são mais que estranhos: são imagos, semideuses, e se movem numa esfera diferente, saem e se casam apenas uns com os outros, parecem, mesmo como atores, acessíveis à Audiência somente através da mediação dos tabloides, programas de entrevistas, sinais EM. E ainda assim, tanto atores quanto personagens, tão terrivelmente distantes e filtrados, parecem tão terrivelmente, gloriosamente *naturais* quando os assistimos.

Dado o quanto assistimos e o que assistir quer dizer, é inevitável, para aqueles de nós que são ficcionistas ou para os Joões Gravata que acreditam que somos voyeurs, ter na cabeça a ideia de que essas pessoas atrás do vidro — pessoas que são frequentemente as mais coloridas, animadas e *vivas* na nossa experiência diária — são também pessoas ignorantes do fato de que estão sendo assistidas. Essa ilusão é tóxica. É tóxica para pessoas solitárias porque leva a um ciclo alienador (do tipo "Porque *EU* não posso ser assim?", etc.), e é tóxica para escritores porque nos leva a confundir a verdadeira pesquisa para a ficção com um tipo estranho de *consumo* de ficção. A hipersensibilidade de pessoas autoconscientes quanto a seres humanos reais tende a colocá-las diante da janela monodirecional da televisão numa atitude de recepção totalmente relaxada, arrebatadas. Nós assistimos diversos atores atuando como vários personagens, etc. Por 360 minutos per diem, nós recebemos o reforço inconsciente da ideia de que a característica mais significativa de pessoas realmente vívidas é sua assistibilidade, e que o valor humano genuíno não só é idêntico ao fenômeno do assistir, como também está *enraizado* nele. Sem mencionar a ideia de que a maior parte da verdadeira assistibilidade é a capacidade de parecer inconsciente de que se esteja sendo assistido. Agir naturalmente. As pessoas estudadas por nós, jovens escritores de ficção e reclusos diversos, pessoas por quem e através de quem sentimos com mais intensidade, são, por virtude de um gênio de simulada não-autoconsciência, adequadas para suportar o olhar das pessoas. E nós, tentando com desespero parecer indiferentes, transpiramos estranhamente no metrô.

**o dedo**

Desconsiderando charadas existenciovoyeurísticas, não dá para negar o simples fato de que as pessoas nos EUA assistem tanta televisão porque é divertido e pronto. Sei que eu mesmo assisto por diversão, na maior parte das vezes, e que pelo menos 51% das vezes eu realmente me divirto assistindo. Isso não significa que eu não leve a televisão a sério. Uma das grandes alegações deste ensaio será que a coisa mais perigosa para escritores de ficção dos EUA a respeito da televisão é que nós não a levamos suficientemente a sério como ao mesmo tempo disseminadora e definidora da atmosfera cultural que processamos e em que respiramos, e que

muitos de nós estamos tão cegos pela exposição constante que enxergamos a televisão como o presidente meia-boca da Comissão Federal de Comunicações de Reagan, Mark Fowler, professava enxergá-la em 1981, como "só mais um eletrodoméstico, uma torradeira com imagens."[58]

É inegável, contudo, que assistir televisão é prazeroso, e pode parecer estranho que muito do prazer que minha geração tira da televisão esteja em transformá-la em piada. Mas você precisa lembrar que os americanos mais jovens cresceram tanto com o desdém das pessoas pela TV quanto com a própria TV. Eu sabia que ela era uma "grande terra devastada" muito antes de saber quem eram Newton Minow e Mark Fowler. E realmente é divertido ser cínico e rir da televisão — do jeito como as risadas das "audiências ao vivo em estúdio" das sitcoms têm sempre a mesma suspeita constância de tom e duração, ou do modo como as viagens em *Os Flinstones* são mostradas através da repetição dos mesmos desenhos de árvore, pedra e casa, quatro vezes. É divertido quando uma June Allyson alquebrada aparece na tela numa propaganda da Fralda Geriátrica Depend dizendo "Se controlar a bexiga é um problema para você, você não está sozinho.", uivar e gritar de volta "Olha, provavelmente você está *bem* sozinha, June!"

A maioria dos estudiosos e críticos que escrevem sobre a cultura popular dos EUA, ainda assim, parece ao mesmo tempo levar a TV muito a sério e sofrer terrivelmente quanto ao que assistem. Existe essa conhecida litania crítica a respeito da insipidez e da falta de realismo da televisão. Essa litania frequentemente é ainda mais crua e desgastada que os programas de televisão a respeito dos quais os críticos reclamam, razão pela qual eu acredito que a maioria dos Americanos mais jovens acham a crítica profissional da televisão menos interessante que a própria televisão. Encontrei exemplos consistentes do que estou falando logo no primeiro dia em que procurei. A seção de Artes e Lazer do *New York Times*, de domingo, 05/08/90, estava basicamente inchada de amargura crítica e escarnecedora da TV, e alguns dos artigos mais infelizes não eram sobre programas de baixa qualidade, mas a respeito de como a televisão se tornou um instrumento desprezível de decadência cultural. Numa resenha sumária de todos os "desastrosos" sucessos de bilheteria do verão de 1990, nos quais "o realismo... parece ter saído quase completamente de moda," Janet Maslin leva apenas um parágrafo para localizar o verdadeiro culpado pelo antirrealismo: "Nós só conseguimos ouvir falar da 'vida real' em programas de televisão feitos de quinze brevíssimos segundos de som (nos quais as 'pessoas reais' não somente falam em truísmos breves e fechados, mas parecem de fato pensar daquela

[58] Bernard Nossiter, "The F.C.C.'s Big Giveaway Show," Nation, 10/26/85, p. 402.

maneira, talvez como resultado de elas mesmas terem visto muita televisão moldadora da realidade)."[59] E um certo Stephen Holden, no que começa como uma crítica destrutiva da situação atual da música pop, sente que sabe perfeitamente bem o que está por trás daquilo que odeia: "A música pop não é mais um mundo em si mesmo, mas um adjunto comercial da televisão, cuja série de imagens comerciais projeta uma cultura na qual tudo está à venda e as únicas coisas que contam são a fama, o poder, e um corpo bonito."[60] No *Times,* esse papo continua em um artigo depois de outro. O único texto que consegui encontrar na seção de Artes & Lazer com alguma coisa positiva a dizer sobre a TV foi um artigo babão sobre como muitos graduandos das melhores universidades estavam voando direto da escola para Nova York e Los Angeles para se tornarem roteiristas de televisão com salário inicial bem acima de $200.000 anuais e rápida ascensão ao status de cara cabeludo com prancheta. A esse respeito, o *Times* de 05/08 é um bom exemplo da estranha mistura que já vem acontecendo há alguns anos: desprezo cansado pela televisão como um produto criativo e força cultural, combinado a olhinhos brilhando fascinados com o mecanismo por-trás-das-lentes responsável por essa produção e pela projeção dessa força.

Com certeza não estou sozinho em ter conhecidos com quem detesto assistir TV porque é tão claro que eles odeiam — reclamam sem parar dos roteiros banais, dos diálogos improváveis, das resoluções mamão-com-açúcar, da condescendência sem sal dos âncoras dos telejornais, da pagação de pau estridente dos comerciais — e mesmo assim são tão claramente obcecados por ela: de algum jeito *precisam* detestar suas seis horas por dia, dia após dia. Publicitários júnior, aspirantes a cineastas e poetas de faculdade são na minha experiência especialmente propensos a essa condição na qual eles simultaneamente odeiam, temem, e precisam da televisão, e tentam se desinfetar de seja lá o que for que assisti-la tanto pode fazer com eles ao assistir com um desprezo exaustivo em vez da credulidade arrebatada com a qual a maioria de nós cresceu. (Repare que a maioria dos escritores de ficção tende ainda assim a seguir com a credulidade arrebatada.)

Mas, já que o *Times* e seu desprezo exaustivo têm seu próprio polegar demográfico no pulso do gosto dos leitores, deve ser seguro supor que a maioria dos americanos mais educados, compradores do *Times*, está exaustivamente enojada pela televisão, e têm essa estranha gestalt de ódio-/necessidade-/medo-6-hrs.-diárias a respeito dela. Publicações acadêmico-televisivas com certeza refletem esse sentimento. E o tédio entorpecente que caracteriza a maioria das análises "literárias" televisivas se deve menos às abstrações que os acadêmicos empregam para

---

[59] Janet Maslin, "It's Tough for Movies to Get Real," New York Times Arts & Leisure Section, 8/05/90, p. 9.
[60] Stephen Holden, "Strike The Pose: When Music Is Skin-Deep," ibid., p. 1.

fazer com que a televisão pareça ser um objeto OK de investigações estéticas — cf. parte de uma dissertação de 86: "A forma tomada pelo lazer no horário nobre de minhas noites de terça é estruturada por uma dialética da elisão e da fenda, por meio de várias janelas através das quais... o 'fluir' é mais circunstância que produto. O verdadeiro produto é o quantum, o menor fragmento manipulável de uma transmissão."[61] — que ao fatigado cinismo dos acadêmicos-televisivos que zoam e vilanizam o mesmo fenômeno que escolheram como vocação. Esses acadêmicos são similares às pessoas que desprezam — e estou falando de desprezo de verdade, a longo prazo — seus cônjuges ou trabalhos, mas não se separam ou pedem demissão. O questionamento crítico parece ter se degenerado há tempos em choradeira pura e simples. A pergunta importante a respeito da televisão nos EUA não é mais se há ou não problemas realmente graves na relação dos americanos com a televisão, mas sim o que fazer a respeito deles. Nessa questão o silêncio dos críticos pop e dos acadêmicos é ensurdecedor.

O fato é que é apenas na arte, particularmente em certas correntes da ficção americana contemporânea, que as questões realmente interessantes sobre a TV de fin-de-siècle — O que exatamente odiamos tanto na cultura televisual? Por que estamos tão imersos nela se a odiamos tanto? Quais são as implicações de nossa imersão voluntária e contínua em algo que odiamos? — estão sendo discutidas nos EUA Mas elas também estão, estranhamente, sendo perguntadas e respondidas pela própria televisão. Essa é a outra razão pela qual a maior parte das críticas à TV parece tão vazia. A televisão conseguiu se tornar seu próprio e mais lucrativo analista.

De manhã, dia 5/08/90, conforme eu escaneava os supramencionados artigos do *Times* e franzia a testa em sua direção, um episódio reprisado de *St. Elsewhere* estava na TV, despoluindo o mercado matutino dos domingos em Boston, que além disso é ocupado por televangelistas, infomerciais e pelo programa *American Gladiators,* que, repleto de esteroides e poliuretano, não é completamente sem charme, desde que seja engolido em doses pequenas. A reprise é outra área de fascínio público, não só porque grandes estações de TV a cabo como a WGN de Chicago e a WTBS de Atlanta passaram de locais a nacionais, mas porque ela está mudando toda a filosofia das redes de televisão. Uma vez que é através de contratos para reprises (onde o distribuidor recebe tanto uma taxa imediata por um programa quanto uma porcentagem das propagandas inseridas em seus intervalos comerciais) que os criadores de séries bem sucedidas de televisão conseguem lucros significativos, muitos programas são elaborados e propostos tendo em mente, ao mesmo tempo, audiências de horário nobre e audiências futuras pós-reprise, e são criados hoje em dia pensando menos no sonho de um

[61] Sorkin *in* Gitlin, p. 163.

programa-amado-tipo-instituição-de-dez-anos — Gunsmoke, M*A*S*H — que para os modestos três anos de exibição capazes de gerar os 78 episódios enlatados que um pacote de reprises atraente exige. Eu, como milhões de americanos, só sei dessas coisas porque vi um especial em três partes sobre reprises no *Entertainment Tonight,* que é em si o primeiro programa de "notícias" reprisado nacionalmente e o primeiro informercial tão popular que os canais de televisão estão dispostos a pagar por ele.

As reprises da manhã de domingo também são intrigantes porque levam a justaposições tão bizarramente adequadas quanto qualquer coisa em que os surrealistas franceses pudessem ter pensado. Amáveis feiticeiras em *Bewitched* e vídeos heavy-metal com Satanismo comercial em *Top Ten Countdown* estão no ar ao lado de pregadores de cabelo escovado depreciando o demonismo na cultura dos EUA Você pode surfar para o "Este é o meu sangue" de uma missa televisionada e de volta para ver Zap, de *Gladiators* quebrando o nariz de um civil com uma clava de poliuretano. Ou, ainda melhor, dê uma olhada no episódio 94 de *St. Elsewhere* em 05/08/90, originalmente transmitido em 1988, que vai ao ar em reprise no canal 38 de Boston logo depois de dois episódios inteiros de *The Mary Tyler Moore Show,* aquele ícone do pathos dos anos 70. O enredo dos dois *Mary Tyler Moore Shows* não é importante aqui. Mas o episódio de *St. Elsewhere* que os seguiu dizia respeito, em parte, a um paciente coadjuvante que delirava ao acreditar que era a Mary Richards de *The Mary Tyler Moore Show*. Ele acreditava ainda que outro paciente coadjuvante era Rhoda, que o Dr. Westphal era o Sr. Grant, e que o Dr. Auschlander era Murray. Esse subenredo psiquiátrico era de uso único; foi resolvido ao fim do episódio. O pseudo-Mary (um cara de aparência triste e granulosa, representado por um ator cujo nome eu não peguei mas que, eu lembro, costumava interpretar um dos clientes neuróticos do Dr. Hartley no antigo *Bob Newhart Show*) resgata o outro paciente coadjuvante, que ele acredita que é Rhoda e que fica furioso negando que seja uma mulher, e pior ainda, que seja ficcional (sendo que ele mesmo é representado pelo cara que costumava a fazer o Sr. Carlin, o cliente mais intratável do Dr. Hartley) do ataque de um figurante hebefrênico. Como agradecimento, Rhoda/Sr.Carlin/paciente psiquiátrico declara que aceitará ser Rhoda se é isso que o Mary/neurótico cliente/paciente psiquiátrico quer. Frente a essa generosidade verdadeira-demais, o surto psicótico do pseudo-Mary entra em curto. O cara triste e granuloso admite ao Dr. Auschlander que não é Mary Richards. Ele na verdade é só um bom e velho amnésico, um cara sem uma identidade significativa, existencialmente à deriva. Ele não tem ideia de quem é. Ele é solitário. Assiste muita televisão. Ele diz "concluí que era melhor acreditar que eu era um personagem de televisão que acreditar que não era ninguém." Dr. Auschlander leva o paciente para uma volta no ar invernal de Boston e promete que ele, o cara sem identidade, pode muito

provavelmente descobrir um dia quem ele realmente é, desde que possa dispensar "a distração da televisão." Extremamente agradecido e feliz com esse prognóstico, o paciente remove sua boina felpuda de inverno e a joga para o ar. O episódio termina com a imagem congelada do chapéu flutuante, deixando ao menos um telespectador credulamente arrebatado.

Essa teria sido apenas outra história esperta e conceitualmente simples da TV dos anos 80, na qual a jogada da boina discretamente mina a crítica à televisão do Dr. Auschlander, não fossem as incontáveis camadas de informações e imagens televisivas, irônicas e convolutas, que espiralam nesse episódio incrivelmente conceitual. Porque uma outra estrela coadjuvante desse episódio, que participa de outro subenredo, é uma certa Betty White, a Sue-Ann Nivens do antigo *Mary Tyler Moore Show*, aqui representando uma torturada cirurgiã da NASA (nem pergunte). E, portanto, é quase tragicamente inevitável que a Srta. White, aos 32 minutos de episódio, se encontre com o pseudo-Mary delirante-televisivo, cada um em sua respectiva caminhada torturada pelos corredores do hospital, e que ela cumprimente os inevitáveis gritos festivos de "Sue-Ann!" do paciente com uma cara muito-séria conforme diz que ele a deve ter confundido com alguma outra pessoa. Dos convolutos níveis de fantasia e realidade e identidade aqui — p.ex. o paciente simultaneamente confunde, não confunde, e confunde Betty White com Sue-Ann Nivens — nós não precisamos falar em detalhe; sem dúvida alguma dissertação no curso de Cultura Contemporânea de Yale está sendo feita sobre Deleuze & Guattari e esse único episódio. Mas os níveis de significado mais interessantes aqui ficam, e apontam, para trás das lentes. Pois o programa da NBC *St. Elsewhere,* assim como *The Mary Tyler Moore Show* e o *The Bob Newhart Show* antes dele, foram criados, produzidos e levados à reprise pelos Estúdios MTM, de propriedade de Mary Tyler Moore, e supervisionados por seu outrora marido e eventual CEO da NBC, Grant Tinker; e os scripts e subenredos de *St. Elsewhere* são editados por Mark Tinker, enteado de Mary, herdeiro de Grant. O paciente mental delirante, um exilado, o veterano agora à deriva de um programa da MTM, pede uma ajuda piedosa ao veterano exilado, à deriva (literalmente — NASA, pelo amor de Deus!) de outra produção MTM, e seu ressurgimento blasé é roteirizado por gente da MTM, que mina parodicamente o personagem do Dr. Auschlander da MTM com o gesto de arremesso do chapéu cujos direitos autorais pertencem a um veterano da MTM que está delirando ser outro. A rejeição Fowleresquiana da TV como "distração" feita pelo Dr. A. é menos ingênua que insana: não há nada *exceto* televisão nesse episódio. Cada personagem e conflito e piada e irrupção dramática depende de convolução, autorreferência, metatelevisão. É uma piada interna dentro de outra piada interna.

Mas então por que eu entendo a piada interna? Porque eu, o telespectador, do outro lado

do vidro com o resto da Audiência, estou *dentro* da piada interna. Eu assisti o arremesso "real" da boina felpuda de Mary Tyler Moore tantas vezes que ele deixou de ser clichê para se tornar nostalgia confortável. Eu conheço o paciente psiquiátrico de *Bob Newhart*, conheço Betty White de tudo que é lugar, *e* eu sei todo tipo de coisas irrelevantes e intrigantes sobre os Estúdios MTM e reprises, desde o *Entertainment Tonight*. Eu, o pseudovoyeur, estou mesmo "por trás das cenas," pronto para entender a piada interna. Mas não sou eu o espião que entrou sorrateiramente pelas fronteiras televisivas. É vice-versa. A televisão, mesmo os pequenos negócios mundanos de sua produção, se tornou meu — nosso — próprio interior. E nós parecemos uma Audiência fatigada, desgastada mas disposta, e acima de tudo *conhecedora*. E esse conhecimento transforma categoricamente as possibilidades e riscos da "criatividade" na televisão. O episódio de *St. Elsewhere* foi indicado ao Emmy de 1988. Por melhor roteiro original.

A melhor TV dos últimos cinco anos tem se baseado numa autorreferência irônica com a qual nenhuma espécie de arte pós-moderna prévia poderia sequer ter sonhado. As cores dos vídeos da MTV, preto-azul e um flutuar tremeluzente, são as cores da televisão. O David de *Moonlighting* e o Ferris de *Curtindo a vida adoidado* falam diretamente ao telespectador de um jeito tão descarado quanto a satisfação maliciosa no monólogo do vilão de um melodrama antigo. Segmentos do *After Hours*, programa de notícias-glamour na madrugada, são encerrados com vinhetas em que figuram caras cabeludos com fones de ouvido na sala de produção produzindo a vinheta. O quiz-show da MTV sobre a televisão, o pobremente-intitulado *Controle Remoto*, se tornou tão popular que estourou a membrana da MTV e agora é reprisado por toda a rede televisiva. Os comerciais mais *in*, com ambientes duramente computadorizados e modelos de rosto inexpressivo de óculos espelhados e calças plásticas genuflectindo ante várias formas de velocidade, excitamento e prestígio parecem pouco mais que a visão da TV de como a TV oferece salvação aos solitários Joões Gravatas passivamente convencidos a assistirem TV demais.

O que explica a falta de sentido da maioria da crítica publicada sobre a TV é que a televisão se tornou imune às acusações de que ela não tem nenhuma conexão significativa com o mundo fora de si mesma. Não é que acusações de não-conexão tenham se tornado falsas, mas sim que elas se tornaram profundamente irrelevantes. É que qualquer conexão do tipo se tornou supérflua. A televisão costumava a apontar para além de si mesma. Aqueles de nós nascidos nos, digamos, anos 60, fomos treinados pela televisão para olhar para onde ela apontava, normalmente para versões da vida real tornadas mais belas, mais doces, mais vivas, para sucumbir a um produto ou tentação. A mega-Audiência de hoje em dia é muito mais bem

treinada, e a TV descartou o desnecessário. Um cachorro, se você apontar para alguma coisa, só vai olhar para o seu dedo.

**meta-assistindo**

Não que a autorreferência seja algo novo no entretenimento dos EUA Quantos shows de rádio antigos — Jack Benny, Burns e Allen, Abbott e Costello — tinham como tema principal eles mesmos como shows? "E então, Lou, e você disse que eu não conseguiria trazer uma grande estrela como Miss Lucille Ball como convidada ao nosso show, sua besta." Etc. Mas uma vez que a televisão introduz o elemento do assistir, e uma vez que ela forma uma economia e uma cultura como o rádio jamais poderia ter feito, as apostas referenciais sobem, e muito. Seis horas por dia é mais tempo que a maioria das pessoas faz qualquer outra coisa (conscientemente). O modo como seres humanos que absorvem doses tão grandes compreendem a si mesmos naturalmente mudará, se tornará vastamente mais espectatorial, autoconsciente. Porque a prática de "assistir" é expansiva. Exponencial. Passamos tempo o suficiente assistindo, e logo logo começamos a nos assistir assistindo. Logo logo começamos a nos "sentir" sentindo, ansiamos por experimentar "experiências". E aquela subespécie americana que gosta de escrever ficção começa a escrever mais e mais sobre…

O surgimento de algo chamado Metaficção nos Estados Unidos dos anos 60 foi aclamada por críticos acadêmicos como uma estética radical, uma forma literária absolutamente nova, literatura desamarrada da prisão da narrativa mimética, livre para imergir em reflexividade e meditações autoconscientes sobre referencialidade. Pode ter sido radical, mas pensar que a Metaficção Pós-moderna evoluiu sem ter consciência de mudanças prévias no gosto dos leitores é tão inocente quanto pensar que todos aqueles universitários que vimos na televisão protestando contra a guerra no Vietnã estavam protestando apenas porque odiavam a guerra no Vietnã. (Pode ser que odiassem a guerra, mas eles também queriam ser vistos protestando na televisão. A TV foi onde eles *viram* essa guerra afinal. Por que não aproveitar e odiar no mesmo meio que tornou esse ódio possível?) Autores de metaficção podiam muito bem ter teorias estéticas saindo pelos cotovelos, mas também eram cidadãos conscientes de uma comunidade que estava trocando uma ideia antiga de si mesma como uma nação de gente que Fazia e Era por uma nova visão dos EUA como uma massa atomizada de pessoas que Assistem e Aparecem, constraassistidores e aparecedores autoconscientes. Porque a Metaficção, em suas fases ascendentes e mais importantes, na verdade não era nada além de

uma expansão unidirecional de seu próprio grande arqui-inimigo teórico, o Realismo: se o Realismo falava das coisas como elas são, a Metaficção simplesmente falava o que via conforme se via vendo a si mesma vendo-as. Esse gênero pós-moderno de alta-cultura, em outras palavras, foi profundamente formado pela emergência da televisão e pela metástase do assistir autoconsciente. E (eu alego) a ficção americana permanece profundamente formada pela televisão... especialmente aquele tipo de ficção com raízes no pós-modernismo, que mesmo em seu zênite de rebeldia Metaficcional foi menos uma "resposta à" que um tipo de transigir-na-TV. Ali, as fronteiras já começavam a desmoronar.

É estranho que a própria televisão tenha levado tanto tempo para perceber a potente reflexividade do assistir. Programas de televisão sobre a televisão enquanto negócio foram raros por muito tempo. O *The Dick van Dyke Show* foi presciente, e seu insight foi usado por Mary Moore para explorar uma década da angústia de mercado local. Agora, é claro, há de tudo, de *Murphy Brown* a *Max Headroom* e *Entertainment Tonight*. E com a bateria de quadros pops e sardônicos do tipo isso-é-só-TV de Letterman, Miller, Shandling e Leno, o círculo de volta aos dias de "Nós precisamos trazer Miss Lucille Ball para o nosso show, Bud" se completou e se tornou uma espiral, o poder da televisão de repelir conexões e castrar protestos é agora alimentado pela mesma irônica autoconsciência pós-moderna que ela inicialmente ajudara a moldar.

Vai levar um tempo, mas vou provar a você que o nexo ao qual a televisão e a ficção convergem e no qual se unem é a ironia autoconsciente. A ironia é, claro, um campo em que os ficcionistas já trabalharam muito, e com aplicação. E a ironia é importante para se entender a TV porque a "TV", agora que se tornou poderosa o suficiente para passar de acrônimo a modo de vida, gira ao redor justamente das contradições absurdas que a ironia foi feita para expor. É irônico que a televisão seja uma força sincrética e homogeneizante que deve muito de seu poder à diversidade, além de outras afirmações possíveis. É irônico que uma autoconsciência extremamente enlatada e insípida seja necessária para criar a ilusão de que os *performers* na TV são inconscientemente atraentes. De due os produtos apresentados como algo que vai ajudá-lo a expressar sua individualidade só conseguem pagar por propagandas na televisão porque são vendidos a quantidades enormes de pessoas. E por aí vai.

A televisão enxerga a ironia mais ou menos como pessoas solitárias enxergam a televisão. A televisão simultaneamente teme a capacidade de exposição da ironia, e precisa dela. Precisa da ironia porque a televisão foi praticamente *feita* para a ironia. A TV é um meio bissensório. Ao substituir o rádio ela não substituiu o som pela imagem; adicionou a imagem.

E uma vez que a tensão entre o que é dito e o que é visto é a área de expertise da ironia, a ironia televisiva clássica funciona pela justaposição conflitiva de imagens e sons. O que é visto mina o que é dito. Um artigo acadêmico sobre canais de notícias descreve uma famosa entrevista com um empresário da United Fruit em um especial da CBS sobre a Guatemala: "Não sei se alguém está realmente sendo, vamos dizer, 'oprimido,'" diz esse cara, vestindo um terno esporte dos anos 70 e um penteado horrível, ao âncora Ed Rabel, "Acho que isso é coisa da imaginação de alguns repórteres."[62] A entrevista inteira é intercalada com cenas sem comentários de crianças barrigudas em favelas guatemaltecas e líderes de sindicato caídos na lama com os pescoços cortados.

A função irônica clássica da televisão descobriu seu poder no verão de 1974, conforme lentes impiedosas se abriram para mostrar a fértil "lacuna de credibilidade" que havia entre a imagem do discurso oficial e a realidade da canalhice de alto-nível. Uma nação mudou, enquanto Audiência. Se até o presidente mente para você, em quem você pode confiar para lhe dizer a verdade? A televisão, naquele verão, pôde se apresentar como o olhar valoroso e preocupado por trás de todas as imagens. A ironia de que a própria televisão é um mar de imagens, contudo, ficou aparente até mesmo para um menino de doze anos, sentado ali, arrebatado. Depois de 74, não parecia haver escapatória. Imagens e ironia em toda parte. Não é uma coincidência que o *Saturday Night Live*, essa Atenas do cinismo irreverente, especializada em paródias de (1) políticos e (2) televisão, tenha sido lançado no outono seguinte (na televisão).

Fico preocupado ao dizer coisas tipo "a televisão teme..." e "a televisão se apresenta..." porque, mesmo que isso seja meio que uma abstração necessária, ao se falar sobre a televisão como se fosse uma entidade é fácil cair no pior tipo de paranoia anti-TV, tratando a televisão como alguma espécie de corruptor diabólico e autônomo da vontade própria e do espírito comunitário. Faço questão de evitar uma paranoia antitelevisiva aqui. Mesmo que eu esteja convencido de que a televisão de hoje está, com uma potência entre a de sintoma e de sinédoque, por trás de uma crise genuína na cultura e na literatura dos EUA, não concordo com reacionários que enxergam a TV como algum tipo de malignidade que atingiu uma população inocente, afundando QIs e comprometendo notas de vestibular enquanto todos nós nos sentamos em bundas cada vez mais gordas com pequenas espirais hipnóticas revolvendo em nossos olhos. Críticos como Samuel Huntington e Barbara Tuchman, que tentam afirmar que o modo como

[62] Daniel Hallin, "We Keep America On Top of the World," na antologia de Gitlin, p. 16.

a TV vem diminuindo nossos padrões estéticos é responsável por uma "cultura contemporânea tomada pelo comercialismo dirigido ao mercado de massa e necessariamente aos gostos da massa"[63] podem ser refutados ao se perceber que seu Propter Hoc nem mesmo é Post Hoc: em 1830, de Tocqueville já havia diagnosticado a cultura americana como peculiarmente devotada a sensações fáceis e ao entretenimento de massa, "espetáculos veementes, desordenados e rudes" que procuravam "a excitação de paixões acima da gratificação do bom gosto."[64] Tratar a televisão como algo mau é tão redutor e bobo como tratá-la como uma torradeira c/ imagens.

Claro, é inegável que a televisão é um exemplo de Arte Baixa, o tipo de arte que precisa agradar as pessoas para ganhar o dinheiro delas. Graças à economia do entretenimento transmitido nacionalmente e patrocinado por propagandas, o único objetivo da televisão — que nunca foi negado por ninguém dentro ou próximo à TV desde que a RCA autorizou os primeiros testes de campo em 1936 — é garantir o máximo de audiência possível. A TV é a epítome da Arte Baixa em seu desejo de atrair e tirar proveito da atenção de uma quantidade sem precedentes de pessoas. Mas ela não é Baixa por ser vulgar, lasciva ou idiota. A televisão é frequentemente todas essas coisas, mas isso é uma função lógica de sua necessidade de atrair e agradar a Audiência. E eu não estou dizendo que a televisão é vulgar e idiota porque as pessoas que compõem a Audiência são vulgares e idiotas. A televisão é como é simplesmente porque as pessoas tendem a ser extremamente parecidas em seus interesses vulgares, lascivos e idiotas, e radicalmente diferentes em seus interesses estéticos e nobres. Tudo gira em torno da diversidade sincrética: nem o meio nem a Audiência podem ser culpados pela qualidade.

Ainda assim, quanto ao fato de que cada ser humano americano vem consumindo coisas vulgares, lascivas, idiotas na média impressionante de seis horas diárias em cada casa — quanto a isso todos nós precisamos nos justificar. Somos responsáveis basicamente porque ninguém está nos apontando uma arma e nos forçando a passar uma quantidade de tempo menor só que a do sono fazendo algo que, para dizer sem rodeios, não é bom para nós. Me desculpem ser estraga-prazeres, mas é isso: seis horas por dia não é bom.

A grande atração minuto-a-minuto da televisão é que ela nos envolve sem exigir. Você pode descansar sob estímulo. Receber sem dar. Nesse aspecto, a televisão é similar a certas coisas que poderiam ser chamadas de Mimos (p.ex. doces, bebidas, etc.), ou seja, coisas que são basicamente legais e divertidas em quantidades pequenas mas ruins em quantidades

---

[63] Barbara Tuchman, "The Decline of Quality," New York Times Magazine, 11/02/80.
[64] M. Alexis de Tocqueville, Democracy in America (Democracia na América), Vintage, 1945 edition, pp. 57 and 73.

grandes, e *muito* ruins se consumidas nas quantidades massivas e regulares reservadas a alimentos nutritivos. Só podemos imaginar o volume de gin ou a gramatura de Toblerone que equivaleriam a seis horas de Mimos por dia.

Superficialmente, a televisão só é responsável por nossa quantidade de consumo no sentido de que se tornou incrivelmente bem-sucedida em seu trabalho de garantir que assistamos em quantidade prodigiosa. Meio que só é possível responsabilizá-la socialmente na medida em que se pode fazê-lo com os desenvolvedores de armamento militar: livres de culpa até se tornarem um pouco bons demais no que fazem.

Mas a analogia entre a televisão e o álcool, acredito, é a melhor. Porque (me aguente um minutinho) eu temo que o bom e velho João Gravata seja um televisólatra. Ou seja, assistir televisão pode se tornar malignamente viciante. Ela pode se tornar malignamente viciante apenas quando um certo limiar de quantidade habitual é ultrapassado, mas no fim das contas o mesmo vale para o uísque. E com "malignamente" e "viciante" eu mais uma vez não quero dizer malvada ou hipnotizante. Uma atividade é viciante se a relação que se tem com ela está numa queda contínua entre gostar um pouco demais e precisar dela. Muitos vícios, do exercício físico à escrita de cartas, são bastante benignos. Mas uma coisa é *malignamente* viciante se (1) causa problemas reais ao viciado, e (2) oferece a si mesma como um alívio aos problemas que ela mesma causa[65]. Um vício maligno também é distinto por espraiar os problemas provocados por ele em padrões de interferência, criando dificuldades para relacionamentos, comunidades, e mesmo nas noções que o viciado tem de si mesmo e de seu espírito. Em termos abstratos, essa hipérbole pode fazer parecer que a analogia é forçada, mas exemplos concretos de ciclos de assistência televisiva malignamente viciantes não são difíceis de se encontrar. Se é verdade que muitos americanos são solitários, e se é verdade que muitas pessoas solitárias são consumidoras prodigiosas de TV, e é verdade que pessoas solitárias encontram nas imagens 2D da televisão um alívio para sua relutância estressante em estarem próximas a seres humanos reais, então também é óbvio que quanto mais tempo passado em casa assistindo TV, menos tempo passamos no mundo com seres humanos reais, e que quanto menos tempo você passa no mundo humano real, mais difícil se torna não se sentir inadequado às tarefas envolvidas em ser parte do mundo, e portanto alienado em relação a ele, solipsista, solitário. Também é verdade que à medida que alguém começa a ver pseudorrelacionamentos com Bud Bundy ou Janey Pauley como alternativas aceitáveis a relacionamentos com pessoas reais, essa pessoa se sentirá

[65] Não tirei essa definição de nenhum tipo de autoridade, mas me parece bem modesta e senso comum.

mensuravelmente menos incentivada a sequer tentar se conectar com verdadeiras pessoas 3D, e essas conexões parecem bastante importantes para a saúde mental básica. Para o João Gravata, como para muitos viciados, o Mimo começa a substituir algo nutritivo e necessário, e a fome original e genuína — menos satisfeita que esmagada — se reduz a um estranho desconforto intangível.

Assistir TV como ciclo maligno nem sequer exige condições específicas, como a autoconsciência dos escritores ou um solipsismo neuroalergênico. Vamos imaginar por um segundo que o João Gravata agora é um homem médio dos EUA, relativamente não-solitário, bem ajustado, casado, abençoado com 2,3 coisinhas bochechudas, supernormal, que chega em casa de um trabalho cansativo às 17:30 e começa sua cota de seis horas diárias na frente da televisão. Já que João G. é mediano, ele vai dar de ombros ante as questões de pesquisadores e responder medianamente que na maioria dos casos assiste TV para "relaxar" dos momentos do dia e da vida que acha desprazerosos. É tentador supor que a TV permite esse relaxar simplesmente porque oferece uma "distração" auschlanderiana, algo para distrair a cabeça dos problemas cotidianos. Mas uma mera distração garantiria assistência massiva continuada? A televisão oferece muito mais que distração. De muitas maneiras, a televisão fornece e disponibiliza *sonhos*, e muitos desses sonhos envolvem algum tipo de transcendência da vida diária média. Os tipos de programa que funcionam melhor na TV — coisas tipo "ação", com tiroteios e batidas de carro, ou a rápida "colagem" de comerciais, notícias e clipes musicais, ou a "histeria" das novelas e sitcoms de horário nobre, com gestos largos, vozes agudas, muita risada — não são sutis ao sussurrar que, em algum lugar, a vida é mais rápida, mais densa, mais interessante, mais... bem, *viva* que na vida contemporânea que João Gravata conhece. Isso pode parecer benigno até considerarmos que aquilo que João Gravata faz mais que qualquer coisa na vida contemporânea é assistir televisão, uma atividade que qualquer um com um cérebro médio pode perceber que não torna a vida mais densa ou viva. Uma vez que a televisão precisa atrair espectadores oferecendo a promessa onírica de uma fuga da vida diária, e uma vez que estatísticas confirmam que uma quantidade tão grande da vida nos EUA é passada assistindo TV, as promessas sussurradas pela TV deveriam, teoricamente, minar de alguma forma o ato de assistir televisão ("João, João, há um mundo lá fora que é vívido, onde ninguém passa seis horas por dia desestressando na frente de um móvel") enquanto na prática reforçam o assistir televisão ("João, João, seu melhor e único acesso a esse mundo é a TV").

Bem, o João Gravata médio tem um cérebro OK, e bem no fundo ele sabe, como nós, que há algum tipo de jogo psíquico em que os sussurros televisivos colocam uma bola sob um

de três copos e tentam enganar seus olhos a respeito. Mas se é uma ilusão tão óbvia, por que ele e nós continuamos assistindo em doses tão altas? Parte da resposta — uma parte que exige discrição para não cair em paranoia antitelevisiva — é que o fenômeno da televisão de alguma forma treina ou condiciona nosso assistir. A televisão se tornou capaz não apenas de garantir que vamos assistir, mas também de gerar de alguma maneira nossas respostas mais profundas ao que é assistido. Considere os críticos televisivos indiferentes, ou os nossos conhecidos que dão um sorrisinho cínico diante da anestesiante imutabilidade de toda a televisão que ainda assim se sentam para assistir. Sempre tenho vontade de pegar esses caras pela lapela e sacudir até os dentes baterem e mencionar a falta de armas apontadas para suas cabeças e perguntar por que diabo eles continuam assistindo, então. Mas a verdade é que existe alguma complexa transação entre a TV e a Audiência por meio da qual a Audiência é treinada por altas dosagens para responder e então para gostar e então para *esperar* programas televisivos banais, corriqueiros, anestesiantes, e esperá-los a tal ponto que quando as redes televisivas ocasionalmente abandonam fórmulas testadas pelo tempo a Audiência em geral as pune ao não assistir os programas novos em quantidades suficientes para garantir que eles decolem. Daí a resposta insossa das redes televisivas a seus críticos de que na maioria dos casos — e até a ascensão da metatelevisão da moda você podia contar as exceções nos dedos de uma mão — programas "diferentes" ou "conceituais" simplesmente não têm audiência. A televisão de qualidade não consegue encarar o olhar de milhões, de alguma forma.

Agora, é verdade que certas técnicas de relações públicas — p.ex. choque, cenas grotescas ou irreverência — podem ajudar novos tipos de programa a alcançar viabilidade demográfica nacional. Exemplos disso podem ser o "chocante" *A Current Affair*, o "grotesco" *Real People*, o "irreverente" *Um amor de família*. Mas esses programas, como muitos daqueles propagandeados pela indústria como "novos" ou "chocantes", acabam não passando de pequenas variações transparentes de fórmulas antigas.

Não é justo atribuir a falta de originalidade da televisão a algum tipo de falta de criatividade dos talentos das redes. A verdade é que nós raramente temos alguma chance de saber se alguém por trás de qualquer programa de TV é criativo, ou mais precisamente, eles raramente têm a chance de nos mostrar. Apesar da suposição nunca questionada por críticos da cultura pop de que a pobre Audiência televisiva, no fundo no fundo, "anseia por novidades", todas as evidências disponíveis sugerem, pelo contrário, que a Audiência anseia *mesmo* é por mesmice, mas acha, no fundo, que *deveria* ansiar por novidades. Daí a mistura de devoção e cinismo em tantos rostos espectadores. Daí também a estranha cumplicidade do espectador

diante dos falsos "programas inovadores": João Gravata precisa dessa pátina RP de "novidade" e "choque" para acalmar sua consciência, enquanto segue tirando da televisão o que todos nós fomos treinados a pedir dela: um *amparo* estranhamente americano, profundamente raso e eternamente temporário.

Especialmente na última década, essa tensão na Audiência entre o que nós queremos e o que achamos que devemos querer tem sido o pão de cada dia da televisão. O zombeteiro convite que a televisão nos apresenta como indulgência, transgressão, como um glorioso "se dar" (mais uma vez, nada muito distante dos ciclos de vício) é uma de duas maneiras geniais pelas quais ela consolidou seu aperto de seis horas nos bagos da minha geração. O outro é a ironia pós-moderna. Os comerciais para o lançamento da reprise de *Alf* em Boston mostram o fantoche gordo, cínico, gloriosamente decadente (tão parecido com Snoopy, com Garfield, com Bart, com Butt-Head) me aconselhando a "Comer comida pra caramba de olho grudado na TV." Essa chamada é um ticket, uma permissão irônica para que eu faça o que faço melhor quando me sinto confuso e culpado: assumir, por dentro, uma espécie de posição fetal, uma pose de recepção passiva de conforto, fuga, segurança. O ciclo nutre a si mesmo.

**ficções culpadas**

Não é, mais uma vez, que o conflito que origina esse ciclo seja novo. É possível traçar a oposição entre o que as pessoas fazem e o que deveriam desejar até pelo menos a biga de Platão, ou o retorno do Filho Pródigo. Mas a maneira como o entretenimento apela para esse conflito e trabalha com ele tem se transformado dentro da cultura televisiva. A relação dessa cultura-do-assistir com o ciclo de indulgência, culpa e reafirmação tem consequências importantes para a arte dos EUA, e ainda que seja mais fácil enxergar esse paralelo no Pop de Warhol ou no Rock de Elvis, as relações mais interessantes são entre a televisão e a literatura americana.

Uma das coisas mais reconhecíveis da ficção pós-moderna desse século sempre foi o uso estratégico que o movimento faz de referências da cultura pop — nomes de marca, celebridades, programas de televisão — até mesmo nos seus projetos de Arte Alto Nível mais chiquetosos. Pense em qualquer exemplo da ficção americana de vanguarda nos últimos vinte e cinco anos, desde a paixão de Slothrop por pastilhas para a garganta Thayer's e seu estranho encontro com Mickey Roney no *Arco-íris da gravidade*, ao fetiche de "Você", em *Bright Lights, Big City,* pelo texto sobre o bebê em coma no *New York Post*, e aos personagens pop e

antenados de Don DeLillo falando uns para os outros coisas do tipo "Elvis cumpriu os termos do contrato. Excesso, deterioração, autodestruição, comportamento grotesco, inchaço físico e uma série de golpes ao cérebro, autoinflingidos."[66] A apoteose do pop na arte do pós-guerra marcou todo um novo casamento entre Alta e Baixa cultura. Isso porque a viabilidade artística do pós-modernismo foi uma consequência direta, mais uma vez, não de algum fato novo quanto à arte, mas de fatos sobre a nova importância da cultura comercial de massa. Os americanos já não pareciam unidos por crenças comuns, e sim por imagens comuns: o elo entre nós passou a ser o que testemunhamos juntos. Ninguém vê isso como uma mudança positiva. De fato, referências à cultura pop se tornaram metáforas tão potentes na ficção dos EUA não só porque nós americanos somos tão unidos em nossa exposição a imagens de massa, mas também graças a nossa psiquê indulgente e culpada quanto a essa exposição. Colocando de maneira simples, a referência pop funciona tão bem na ficção contemporânea porque (1) todos nós reconhecemos essa referência, e (2) todos nós nos sentimos um pouco desconfortáveis a respeito do fato de que todos nós reconhecemos essa referência.

O status das imagens da arte-Baixa na ficção contemporânea é muito diferente do lugar daquelas imagens nos ancestrais artísticos do pós-modernismo, p.ex. o "realismo sujo" de um Joyce ou o arquidadaísmo de algo como o urinol de Duchamp. A disposição estética desse mais vulgar dos aparatos por Duchamp servia a um fim exclusivamente teórico: ela afirmava coisas como "O Museu é o Mausoléu é o Banheiro Masculino", etc. Foi um exemplo daquilo que Octavio Paz chama de "Metaironia"[67], uma tentativa de revelar que as categorias que usamos para dividir o superior/artístico do inferior/vulgar são de fato tão interdependentes a ponto de se tornarem extensões uma da outra. O uso de referências Baixas em muito da Alta ficção literária hoje, por outro lado, serve a objetivos menos abstratos. Ele procura (1) criar uma sensação de ironia e irreverência, (2) nos tornar desconfortáveis e desse modo "comentar" a vacuidade da cultura dos EUA, e (3) o mais importante, hoje em dia, ser pura e simplesmente realista.

Pynchon e DeLillo estavam à frente de seu tempo. Hoje, a crença de que imagens pop são basicamente ferramentas miméticas é uma das atitudes que separam a maioria dos escritores de ficção abaixo dos 40 nos EUA da geração de escribas que nos precede, resenha e define nossas grades curriculares. Essa lacuna geracional nas concepções de realismo, mais uma vez, tem sua base na TV. A geração nascida nos EUA depois de 1950 é a primeira para quem a

---

[66] Don DeLillo, White Noise (Ruído Branco), Viking, 1985, p. 72.
[67] Octavio Paz, Children of the Mire (Filhos do Barro), Harvard U. Press, 1974, pp. 103–118.

televisão era algo com o que se vivia, e não apenas algo que se olhava. Nossos idosos tendem a encarar a televisão como a mulher *pra-frentex* dos anos 20 via os automóveis: uma curiosidade transformada em mimo transformada em sedução. Para os escritores jovens, a TV é tão parte da realidade como Toyotas e engarrafamentos. Nós literalmente não conseguimos imaginar a vida sem ela. Não somos diferentes de nossos pais no sentido de que a televisão apresenta e define nosso mundo contemporâneo. Somos diferentes é no fato de que não conseguimos nos lembrar de um mundo sem tais definições eletrônicas. É por isso que o desprezo que tantos escritores de ficção mais velhos despejam sobre uma geração formada por um "Bando de Moleques" que na opinião deles não são críticos o suficiente em relação à cultura de massa é ao mesmo tempo compreensível e mal direcionado. É verdade que há algo triste no fato de certos personagens dos contos de David Leavitt serem descritos apenas através de certo nome de marca em suas camisetas. Mas a verdade é que, para a maioria dos leitores jovens e cultos de Leavitt, membros de uma geração criada e nutrida por mensagens que tentam igualar o que alguém consome àquilo que a pessoa é, as descrições de Leavitt dão conta do recado. Em nosso repositório pós-1950 de relações inseparáveis-da-TV, lealdade a uma marca é mesmo sinédoque de caráter; isso é simplesmente um fato.

Para os escritores dos EUA cujos gânglios se formaram antes da TV, aqueles que não são fãs de Duchamp nem de Paz e não são dotados com a visão oracular de um DeLillo, o uso mimético de ícones da cultura pop parece na melhor das hipóteses um cacoete irritante, e na pior uma vacuidade perigosa que compromete a seriedade da ficção ao removê-la do platônico Sempre em que deveria residir. Em uma das oficinas de pós-graduação de que participei, uma certa eminência grisalha ficou tentando nos convencer que uma estória literária ou romance deveria sempre evitar "qualquer característica que sirva para datá-la"[68] porque "a ficção séria deve ser Atemporal." Quando protestamos que, no próprio e bem-conhecido trabalho da eminência, os personagens se moviam em quartos iluminados com luz elétrica, dirigiam carros, não falavam a variedade anglo-saxônica da língua inglesa e sim a do pós-guerra, e habitavam uma América do Norte já separada da África pela deriva continental, ele impacientemente emendou sua prescrição para indicar as referências explícitas que datariam uma estória no "frívolo Agora". Quando pressionado quanto ao que exatamente evocaria esse F.A., ele disse que é claro que se referia às referências à "mídia popular de massa na moda". E aqui, bem nesse ponto, o diálogo intergeracional deixou de ser possível. Encaramos o professor com olhar vazio.

[68] Esse professor era o tipo de cara que usava "este" quando o pronome demonstrativo adequado era o menos chique "esse", para você ter uma ideia.

Coçamos nossas cabecinhas. Nós não entendemos. Esse cara e seus estudantes simplesmente não concebiam o mundo "sério" da mesma maneira. O seu motorizado mundo Atemporal e o nosso mundo de MTV eram diferentes.

Se você lê os grandes suplementos literários, com certeza já viu o tipo de certame intergeracional que esse tipo de cena tipifica.[69] O fato é que certas coisas relacionadas à produção de ficção simplesmente são diferentes para os escritores jovens nos EUA de hoje, e a televisão é o vórtice da maior parte desse fluxo. Porque escritores jovens não são apenas Artistas examinando os nobres interstícios daquilo que Stanley Cavell chama de "vontade de ser agradado" do leitor; também somos, hoje, partes autodefinidas da grande audiência dos EUA, e temos nossos próprios centros-de-prazer; e a televisão nos formou e treinou. Não basta, portanto, que o establishment literário simplesmente reclame que, por exemplo, personagens criados por jovens não têm diálogos muito interessantes uns com os outros, que os jovens escritores parecem "não ter ouvidos". Isso pode até ser verdade, mas o fato é que, na experiência dos jovens americanos, as pessoas no mesmo cômodo não conversam tanto assim umas com as outras. O que a maioria das pessoas que conheço fazem é se sentar juntas e se virar para a mesma direção e encarar o mesmo objeto e estruturar conversas com a duração de comerciais, com os mesmos tipos de pergunta que testemunhas míopes de acidentes de carro fariam umas às outras — "Você viu o que eu acabei de ver?" Além disso, se vamos falar sobre as virtudes do "realismo", a escassez de conversas profundas na ficção jovem parece refletir acuradamente não apenas nossa própria geração — falando sério, com seis horas por dia em média, em casas de jovens ou idosos, quanta conversa pode mesmo estar rolando? Sendo assim, de quem é a estética literária que está "datada"?

Em termos de história literária, é importante reconhecer a distinção entre referências pop e televisivas, de um lado, e o mero uso de técnicas similares às da TV de outro. O último caso faz parte da ficção há tempos. Em *Cândido*, por exemplo, Voltaire usa um tipo de ironia bissensória que deixaria Ed Rabel orgulhoso, enquanto Cândido e Pangloss andavam sorrindo e dizendo "Tudo pelo melhor, no melhor de todos os mundos" em meio aos mortos na guerra, pogroms, crueldade galopante, etc. Até mesmo os caras do fluxo de consciência que foram pais do Modernismo estavam, num nível bem elevado, construindo alguns dos mesmos tipos de

[69] Se quiser ver um ataque típico dessa guerra entre gerações, procure o "*A Failing Grade for the Present Tense*", de William Gass, no New York Times Book Review de 11/10/87.

ilusão a respeito da invasão de privacidade e da espionagem do proibido que a televisão percebeu serem tão eficientes. E é melhor nem começar a falar de Balzac.

Foi nos Estados Unidos pós-atômicos que as influências pop na literatura se tornaram algo mais que técnicas. Na época em que a televisão sugava suas primeiras doses de oxigênio, a cultura popular de massa dos EUA parecia se tornar viável para a Arte-Elevada enquanto coleção de símbolos e mitos. O episcopado desse movimento de referências pops foi formado por autores pós-Nabokovianos de Humor Negro, os Metaficcionistas e os franco- e latinófilos diversos só depois agrupados sob a égide do "pós-moderno". As ficções eruditas e sardônicas dos autores de Humor Negro apresentaram uma geração de escritores e uma ficção nova que se viam meio que como uma vanguarda da vanguarda, não apenas cosmopolitas e poliglotas, mas também tecnologicamente alfabetizados, produtos de mais de uma região, tradição e teoria, e cidadãos de uma cultura que dizia as coisas mais importantes sobre si mesma através da mídia de massa. Nesse sentido autores particularmente lembrados são o Gaddis de *The Recognitions* e *JR*, o Barth de *The End of the Road* e *The Sot-Weed Factor*, e o Pynchon de *O Leilão do Lote 49*. Mas os movimentos rumo à visão do pop como sua própria reserva de mitologia ganharam impulso e rapidamente transcenderam tanto sua membrana quanto o gênero. Catando quase aleatoriamente nas minhas estantes, eu encontro *The Whole Truth*, de 1986, do poeta James Cummins, um ciclo de sestinas desconstruindo Perry Mason. Aqui está *A Public Burning*, 1977, de Robert Coover, no qual Eisenhower enraba Nixon ao vivo, e seu *A Political Fable*, de 1968, em que o Gato de Botas disputa a presidência. Eu encontro *The Propheteers,* 1986, de Max Apple, uma ficcionalização tamanho-romance da vida de Walt Disney. Ou aqui está uma parte de "And Other Travels", publicado pelo poeta Bill Knott em 1974:

> "... em minha mão um chicote de tiras com Clearasil em cada ponta
>
> fiquei preocupada porque Dick Clark dissera ao câmera
>
> para não me filmar durante as danças no programa porque minha mini-saia estava muito apertada"[70]

que serve como um ótimo exemplo porque, ainda que essa estrofe apareça no poema sem nada do que você normalmente chamaria de contexto ou suporte, ela é de fato *auto*contextualizada por uma referência que nós, cada um de nós, imediatamente entende, conjurando dessa maneira

[70] Bill Knott, Love Poems to Myself, Book One, Barn Dream Press, 1974.

a vaidade ritualizada do palco, a insegurança adolescente, a gestão de momentos espontâneos. É a imagem pop perfeita, ao mesmo tempo singela e universal, tranquilizante e embaraçosa.

Lembre-se de que os fenômenos do assistir e da consciência do assistir são naturalmente expansivos. O que distingue outra onda da literatura pós-moderna, mais tardia, é a transformação de uma situação na qual as imagens televisivas são objetos válidos de alusão literária em outra na qual a televisão e o meta-assistir se tornam eles mesmos *temas* válidos. Com isso me refiro a certo tipo de literatura que começa a ter sua *raison* no comentário feito a respeito de/como resposta a uma cultura dos EUA cada vez mais derivada do assistir e voltada para o assistir, a ilusão, e a imagem em vídeo. Essa involução da atenção pôde inicialmente ser observada na poesia acadêmica. Veja por exemplo o "Arrested Saturday Night", lançado por Stephen Dobyns em 1980:

> Aconteceu assim: Peg e Bob haviam convidado Jack e Roxanne para assistir TV na casa deles, e na telona eles viram Peg e Bob, Jack e Roxanne assistindo a si mesmos assistindo a si mesmos em TVs progressivamente menores...[71]

ou "Crash Course", de Knott, 1983:

> Eu amarro um monitor de TV no meu peito para que qualquer um que se aproxime veja a si mesmo e aja de acordo.[72]

Ainda assim, o verdadeiro profeta dessa mudança na ficção dos EUA foi o supramencionado Don DeLillo, um romancista conceitual há muito subestimado que fez do sinal e da imagem seus *topoi* unificadores assim como Barth e Pynchon tinham esculpido a paralisia e a paranoia uma década antes. O *Ruído Branco* de DeLillo, publicado em 1985, soou, para ficcionistas ainda deitados no berço, como algum tipo de chamado-à-batalha televisivo. Ceninhas como a que segue pareciam especialmente importantes:

> Alguns dias depois, Murray me perguntou a respeito de uma atração turística conhecida como o celeiro mais fotografado dos Estados Unidos. Pegamos o carro e rodamos trinta e cinco quilômetros, até os arredores de Farmington. Vimos campos e macieiras. Cercas brancas riscavam a campina ondulada. Então começaram a aparecer os cartazes. O CELEIRO MAIS FOTOGRAFADO DOS ESTADOS

[71] Stephen Dobyns, Heat Death, McLelland and Stewart, 1980.
[72] Bill Knott, Becos, Vintage, 1983.

> UNIDOS. Contamos cinco cartazes até chegarmos ao local. Havia quarenta carros e um ônibus de turismo no estacionamento improvisado. Seguimos uma picada em direção a um lugar um pouco mais alto, reservado para observadores e fotógrafos. Todas as pessoas ali tinham máquinas fotográficas; algumas traziam tripés, teleobjetivas, jogos de filtros. Havia uma cabine na qual um homem vendia cartões-postais e diapositivos – fotos do celeiro tiradas de um lugar alto. Ficamos perto de um arvoredo observando os fotógrafos. Murray permaneceu calado por muito tempo, de vez em quando rabiscando anotações num caderninho.
>
> - Ninguém vê o celeiro – disse ele por fim.
>
> Seguiu-se um longo silêncio.
>
> - Depois que a pessoa vê os cartazes sobre o celeiro, não consegue mais ver o celeiro.
>
> Calou-se mais uma vez. Pessoas com máquinas fotográficas iam embora, sendo imediatamente substituídas por outras.
>
> - Não estamos aqui para captar uma imagem, e sim para manter uma imagem. Cada foto reforça a aura. Dá pra você sentir, Jack? Um acúmulo de energias sem nome.
>
> Houve um silêncio prolongado. O homem da cabine vendia cartões postais e diapositivos.
>
> Ficar aqui é uma espécie de entrega espiritual. Só vemos o que os outros veem. Os milhares de pessoas que já estiveram aqui, os milhares que hão de vir. Aceitamos fazer parte de uma percepção coletiva. Isto literalmente impregna nossa visão. De certo modo, uma experiência religiosa, como toda atividade turística.
>
> Outro silêncio.
>
> - Eles estão tirando fotos do ato de tirar fotos. – disse ele.[73] (18 – p 17-18)

Eu cito uma extensão tão grande não só porque é bom demais para editar, mas também para chamar sua atenção para duas características relevantes. Uma é a mensagem Dobynsesca aqui sobre a metástase do assistir. Porque não só as pessoas estão assistindo a um celeiro que se afirma famoso simplesmente porque é objeto desse assistir, mas Murray, o estudioso da cultura pop, está assistindo pessoas que assistem um celeiro, e seu amigo Jack está assistindo Murray assistir o assistir das pessoas, e nós leitores estamos obviamente assistindo Jack, o

[73] White Noise (Ruído Branco), pp. 12–13.

narrador, assistir Murray assistindo, etc. Se você deixar o leitor de fora, há uma regressão similar de registros de celeiro e de assistir-celeiro.

Mas mais importante ainda são as complicadas ironias em jogo na cena. A cena em si mesma é obviamente absurda e absurdista. Mas muito da força paródica da escrita está direcionada a Murray, o homem que seria quem transcende o espectar. Murray, ao assistir e analisar, tentaria descobrir os comos e porquês de se ceder a visões coletivas de imagens de massa que em si mesmas se tornaram imagens de massa apenas porque foram transformadas em objetos da visão coletiva. O "silêncio estendido" do narrador em resposta ao falatório de Murray nos diz toneladas. Mas não deve ser tomado como algo que implica simpatia com a multidão bovina faminta por fotografias. Esses pobres Joões Gravata não são menos objeto de ridículo porque sua crítica "científica" está sendo em si ridicularizada. O tom da narrativa ao longo da cena é um tipo de sarcasmo blasé, o rosto sério especial da ironia, com o próprio Jack mudo durante o diálogo de Murray — já que falar em voz alta na cena transformaria o narrador numa parte da farsa (em vez de um "observador e gravador" distante, transcendente), e portanto, vulnerável ao ridículo. Com este silêncio, Jack, o alter-ego de DeLillo, eloquentemente diagnostica a doença de que todos padecem, Murray, os assistidores-de-celeiro, e os leitores.

**sim, eu tenho uma tese**

Eu quero persuadir você de que a ironia, o silêncio blasé e o medo do ridículo são características da cultura contemporânea dos EUA (da qual a ficção de ponta faz parte) que se destacam por ter algum tipo de relação significativa com a televisão, cuja bela e estranha mãozinha segura minha geração pela garganta. Vou argumentar que a ironia e o ridículo são atraentes e eficientes, e que ao mesmo tempo são agentes de um grande desespero e paralisia na cultura dos EUA e apresentam problemas especialmente terríveis para os aspirantes a escritores de ficção.

Minhas duas grandes premissas são que, por um lado, surgiu recentemente um certo subgênero da ficção pós-moderna consciente da cultura pop, que é escrito principalmente por americanos jovens, que tem feito uma tentativa real de transfigurar um mundo feito de e para as aparências, a atração de massa e a televisão; e que, por outro lado, a cultura televisiva evoluiu

a ponto de parecer invulnerável a qualquer ataque transfigurativo do tipo. A televisão, em outras palavras, se tornou capaz de capturar e neutralizar qualquer tentativa de mudar ou mesmo de protestar contra as atitudes de desconforto passivo e cinismo que a televisão exige de sua Audiência para que seja comercial e psicologicamente viável numa dose de várias horas diárias.

**ficção-imagem**

O subgênero da ficção que tenho em mente, em particular, foi chamado por alguns editores de "pós-pós-modernismo" e por alguns críticos de "Hiper-realismo". Alguns dos leitores e escritores mais jovens que eu conheço chamam de "ficção-imagem". Ficção-imagem é basicamente a involução ainda mais profunda das relações entre literatura e cultura pop que floresceu com os pós-modernistas dos anos 60. Se os pais da família pós-moderna acham que as imagens pop são *referentes* e *símbolos* válidos na ficção, e se nos anos 70 e no início dos 80 esse apelo às características da cultura de massa mudou do *uso* para a *menção* — i.e. certos autores vanguardistas começaram a tratar o pop e o assistir TV como *temas* férteis em si — a nova Ficção da Imagem usa os mitos efêmeros recebidos da cultura pop como um *mundo* em que se imaginar ficções sobre personagens "reais", ainda que mediados pela cultura pop. Usos iniciais de táticas Imagéticas podem ser vistos no DeLillo de *Great Jones Street*, no Coover de *Burning*, e em Max Apple, cujo conto "*The Oranging of America*" projeta uma vida interior na figura de Howard Johnson.

Mas no fim dos anos 80, apesar do desconforto dos editores quanto à legalidade de se imaginar a vida privada de figuras públicas, uma safra extremamente rica de coisas por-trás-das-lentes começou a aparecer, feita por escritores que em sua maioria não se conheciam ou inspiravam uns aos outros. *Propheteers*, de Apple, *Krazy Kat*, de Jay Cantor, *A Night at the Movies or You Must Remember This*, de Coover, *You Bright and Risen Angels,* de William T. Vollmann, *Movies: Seventeen Stories*, de Stephen Dixon, e até o próprio DeLillo, com seu holograma ficcional de Oswald em *Libra*, são todos exemplos notáveis pós-1985. (Observe também que, em outro meio de comunicação dos anos 80, os pretensiosos *Zelig, Purple Rose of Cairo,* e *sex, lies and viodeotape*, além de filmes de baixo orçamento como *Scanners*,

*Videodrome* e *Shockers*, todos começaram a tratar as telas do entretenimento de massa como permeáveis.)

Foi só no último ano que a moda da Ficção-Imagem realmente decolou. *The Safety of Objects*, publicado por A. M. Homes em 1990, mostra o tempestuoso amor entre um garoto e uma boneca Barbie. Em 1989, *The Rainbow Stories*, de Vollman, tem produtos Sony como personagens de parábolas Heideggerianas. *Fort Wayne is Seventh on Hitler's List*, de Michael Martone (1990), é um ciclo de histórias inter-relacionadas sobre os gigantes da cultura pop do Centro-oeste — James Dean, Coronel Sanders, Dillinger — baseado completamente num projeto que, exposto em um prefácio sobre as dificuldades legais da Ficção-Imagem, envolve "questionar os limites entre fato e ficção quando na presença da fama."[74] E o hit universitário de 1990, *My Cousin, My Gastroenterologist*, de Mark Leyner, menos um romance que algo que a sobrecapa do livro descreve como "o análogo ficcional da melhor droga que você já tomou", tem de tudo, desde meditações quanto à cor da embalagem do Absorvente Carefree, ao "Grande Esquilo, apresentador de programa de TV infantil e mercenário Kung-fu", e replays instantâneos da NFL em "visão raio-x que mostra esqueletos saltando num vácuo azul cercados por 75.000 crânios rugindo."[75]

Preciso insistir que você perceba que esse subgênero é diferenciável não apenas por uma certa técnica neo-pós-moderna mas por objetivos socio-artísticos genuínos. A Ficção-Imagem não é só o uso ou menção da cultura televisiva, mas uma verdadeira resposta a ela, um esforço para responsabilizá-la de alguma maneira por um estado de coisas em que mais americanos buscam suas notícias na televisão que em jornais, e em que o número de americanos que assiste a *Roda da Fortuna* a cada noite é maior que o dos que assistem aos três programas de notícias do canal somados.

E perceba por favor que a Ficção-Imagem, longe de ser uma badalada novidade vanguardista, é quase atávica. É uma adaptação natural das técnicas desbotadas do Realismo literário ao mundo dos anos 90, cujos limites definidores foram deformados por sinais eletrônicos. Pois uma das grandes responsabilidades da ficção realista era facilitar nossa passagem por fronteiras, ajudar leitores a saltar sobre as barreiras do eu e localizar e nos mostrar pessoas e culturas e modos de ser nunca vistos ou sonhados. O Realismo transformava o estranho em familiar. Hoje podemos comer comida mexicana com hashis enquanto ouvimos reggae e assistimos a uma transmissão soviética via satélite sobre a queda do muro de Berlin

[74] Martone, Fort Wayne Is Seventh on Hitler's List, Indiana U. Press, 1990, p. ix.
[75] Leyner, My Cousin, My Gastroenterologist, Harmony/Crown, 1990, p. 82.

— i.e., quando praticamente *tudo* parece familiar — não é surpresa que muito da ficção Realista mais ambiciosa esteja tentando transformar *o familiar em estranho*. Fazendo isso, exigindo acesso ficcional atrás das lentes e telas e manchetes e reimaginando o que a vida humana pode de fato ser do outro lado dos precipícios da ilusão, da mediação, dos cálculos demográficos, da propaganda, das imagos, e da aparência, a Ficção-Imagem está tentando paradoxalmente restaurar aquilo que é considerado "real" às três dimensões inteiras, reconstruir um mundo unívoco e redondo a partir de transmissões disparatadas de sinais planos.

Essa é a boa notícia.

A má notícia é que, quase sem exceções, a Ficção-Imagem não atinge seus próprios objetivos. Em vez disso, na maioria dos casos, ela degenera num olhar "por trás das cenas" superficial e repleto de piadinhas a respeito da mesma fachada televisa sobre a qual as pessoas já fazem piadinhas, uma fachada que já pode ser vista por trás das cenas no *Entertainment Tonight* e no *Remote Control*.

A razão pela qual a Ficção-Imagem de hoje não é o resgate de uma psique passiva e viciada em TV que pretende ser, é que os escritores da Ficção-Imagem elaboram seu material com o mesmo tom de ironia e autoconsciência que seus ancestrais, os insurgentes literários Beats e pós-modernistas, usaram tão eficientemente para se rebelar contra seu próprio mundo e contexto. E a razão pela qual essa abordagem pós-moderna irreverente não consegue ajudar os novos Imagistas a transfigurar a TV é simplesmente que a TV chegou lá antes. O fato é que, há pelo menos 10 anos, a televisão tem sido genial em absorver, homogeneizar e representar a mesma estética cínica pós-moderna que já foi a melhor alternativa em relação à atração das narrativas de massa, à arte-baixa e exageradamente fácil. A maneira como a TV conseguiu isso é tenebrosamente fascinante.

Um rápido intervalo antiparanoia: ao dizer que a Ficção-Imagem procura nos "resgatar" da TV, eu mais uma vez não estou sugerindo que a televisão tem desígnios diabólicos, cobiça almas ou faz lavagem cerebral. Estou simplesmente me referindo ao tipo natural de condicionamento da Audiência que é a consequência de doses altas diárias, um condicionamento tão sutil que pode ser mais bem observado de maneira oblíqua, através de exemplos. E, portanto, se um termo como "condicionamento" ainda parece hiperbólico ou histérico para você, eu pediria que você considerasse por um momento a questão exemplar da beleza. Uma das coisas que tornam as pessoas na televisão adequadas para resistir ao megaolhar é que elas são, para padrões humanos comuns, extremamente bonitas. Eu suspeito que isso, como a maioria das convenções televisivas, não tem nenhum objetivo mais sinistro do que atrair

a maior Audiência possível — tende a ser mais atraente olhar para pessoas bonitas que para pessoas não-bonitas. Mas quando estamos falando de televisão, a combinação do tamanho bruto da Audiência e das silenciosas trocas psíquicas entre imagens e olhadores dá início a um ciclo que ao mesmo tempo aumenta a atratividade das pessoas bonitas e erode a segurança que nós espectadores temos diante de olhares. Graças à maneira como seres humanos se relacionam com as narrativas, tendemos a nos identificar com personagens que consideramos atraentes. Tentamos nos ver neles. A mesma relação de identificação, contudo, também significa que tentamos vê-los em nós mesmos. Quando todas as pessoas com quem procuramos nos identificar ao longo de seis horas diárias são bonitas, naturalmente se torna mais importante para nós que sejamos bonitos, que sejamos vistos como bonitos. E já que a beleza se torna uma prioridade para nós, as pessoas bonitas da TV se tornam ainda mais atraentes, um ciclo que obviamente é ótimo para a TV. Mas é bem menos ótimo para nós, civis, que tendemos a ter espelhos, e tendemos também a não ser nem de perto tão bonitos quanto as imagens televisivas com as quais tentamos nos identificar. Não apenas isso nos causa certa angústia pessoal, mas a angústia aumenta porque, nacionalmente, todas as outras pessoas também estão absorvendo doses de seis horas diárias e se identificando com pessoas bonitas e valorizando mais a beleza. Essa ansiedade pessoal sobre nossa beleza se tornou um fenômeno nacional, com consequências nacionais. Os EUA como um todo mudam com base nas coisas que valorizam e temem. A explosão no uso de produtos dietéticos, academias e SPAs, bronzeamento artificial, uso de esteroides entre garotos, garotas jogando ácido umas nas outras porque o cabelo de uma se parece mais com o da Farrah Fawcett que o de outra... essas coisas não devem ser relacionadas? com a apoteose da beleza na cultura televisiva?

Não é paranoico ou histérico reconhecer que televisão em doses extremas afeta os valores das pessoas e sua percepção de si mesmas de maneira profunda. Nem que o condicionamento televisivo influencia toda a psicologia da relação de uma pessoa com ela mesma, seu espelho, seus entes queridos, e todo um mundo de pessoas reais e olhares reais. Ninguém vai dizer que uma cultura que gira em torno de assistir e aparecer está inevitavelmente comprometida por padrões de beleza e corpo irreais. Mas outras facetas do treinamento

televisivo se revelam mais agressivamente ambiciosas, mais sérias do que qualquer escritor de ficção irreverente gostaria de levar à sério.

**a aura da ironia**

É largamente reconhecido que a televisão, com sua bateria de estatísticos e censores de oclinhos arredondados, é muito boa para encontrar padrões no fluxo de ideologias populares, absorver esses padrões, processá-los, e então reapresentá-los como ferramentas de persuasão para compra e venda. Comerciais que miravam nos rebentos da geração Boomer e na classe alta dos anos 80, por exemplo, são notórios por usar versões processadas das músicas da cultura rock dos anos 60 e 70 tanto para despertar o desejo que vem com a nostalgia quanto para atrelar a compra de produtos àquilo que para os yuppies é uma era perdida de convicções genuínas. Vans esportivas da Ford são divulgadas com "Esse é o nascimento da era Aerostar"; a Ford recentemente brigou na justiça com Bette Midler por ter roubado a antiga versão de "Do You Wanna Dance" em que ela canta; as uvas-passas em stop-motion do Conselho da Raisin CA dançando ao som de "Heard It Through the Grapevine"; etc. Se a reutilização cínica de músicas e dos ideais que elas costumavam simbolizar parece de mau gosto, também não se pode dizer que os astros da música pop são paladinos do não-comercialismo, e além disso ninguém disse que vender era bonito. Os efeitos de qualquer caso isolado em que a TV absorve e torna insípido um marco cultural parecem aceitavelmente inócuos. A reciclagem de tendências culturais inteiras, e das ideologias que as formaram, já é outra coisa.

A cultura pop dos EUA se parece com a cultura séria dos EUA no fato de que sua tensão central sempre colocou a nobreza do individualismo contra o calor do pertencer à comunidade. A televisão, ao longo mais ou menos de seus primeiros vinte anos, parecia apelar em especial ao lado Pertencer-ao-Grupo da equação. Comunidades e laços afetivos eram exaltados no início da TV, mesmo que a própria TV, e especialmente suas propagandas, tenha desde o início se projetado em direção ao espectador solitário, o João Gravata, sozinho. (Comerciais televisivos sempre apelam a indivíduos, não a grupos, um fato que parece curioso diante do tamanho sem precedentes da Audiência da TV, até você ouvir um vendedor talentoso explicando que as pessoas são sempre mais vulneráveis, e portanto assustadas, e portanto passíveis de serem persuadidas, se são abordadas quanto estão sozinhas.

Comerciais de televisão clássicos adoravam mostrar grupos. Eles pegavam a vulnerabilidade do João Gravata — sentado ali, olhando para um de seus móveis, solitário — e capitalizavam conectando a compra de um certo produto à inclusão do João G. em alguma

comunidade atraente. É por isso que todos de nós acima de 21 anos se lembram de todos aqueles comerciais antigos intercambiáveis mostrando grupos de pessoas lindas em algum contexto extático, se divertindo muito mais que qualquer um tinha permissão para se divertir, todos unidos enquanto Grupo Feliz pelo fato conspícuo de estarem segurando uma certa garrafa de refrigerante ou marca de batata chips — e havia aqui um apelo gritante de que o produto em relevo poderia ajudar João Gravata a encontrar seu lugar:... "Geração Coca-cola...."

Mas desde pelo menos os anos 80 o lado individualista da grande tensão dos EUA tomou conta das propagandas televisivas. Não tenho certeza de por que, ou de como isso aconteceu. Provavelmente há várias conexões a serem traçadas — com o Vietnã, a cultura jovem, Watergate e a recessão, e o crescimento da Nova Direita — mas a questão é que muitos dos comerciais mais eficientes de TV agora fazem seus apelos ao espectador solitário de uma maneira totalmente diferente. Agora produtos são anunciados principalmente como algo que ajudará o espectador a "expressar a si mesmo", "afirmar sua individualidade", "se destacar na multidão." O primeiro exemplo que vi disso foi um perfume vividamente anunciado nos anos 80 como algo que reagiria especialmente à "química corporal única" de cada mulher e criaria "seu próprio odor individual," enquanto a propaganda mostrava uma linha bovina de modelos lânguidas esperando sem expressão numa fila cerrada que o líquido jorrasse nos pulsos de uma de cada vez, e cheirando seus pulsos individualmente umedecidos em algum tipo de epifania bioquímica, e então se encaminhando para o que uma panorâmica indicaria serem direções diferentes em relação ao borrifador (podemos ignorar as conotações sexuais óbvias, líquido jorrando e tal; algumas táticas nunca mudam.) Ou pense naquela série recente de propagandas preto-e-brancas hiper-brumosas da 7-Up de cereja em que os únicos personagens que têm cor e se destacam de seus arredores são as pessoas rosas que ficaram rosas no exato momento em que ingeriram a boa e velha 7-Up de cereja. Exemplos de propagandas "destaque-se" são praticamente onipresentes agora.

Exceto por serem mais bestas (i.e. produtos anunciados como algo que distingue indivíduos de multidões sendo vendidos a uma enorme multidão de indivíduos), essas propagandas de fato não são mais complicadas ou sutis que as boas e velhas propagandas Complete-se-entrando-no-grupo, que agora parecem tão pitorescas. Mas a relação das novas propagandas Destaque-se-do-grupo com a massa de espectadores solitários é ao mesmo tempo complexa e genial. As melhores propagandas de hoje ainda dizem respeito ao Grupo, mas agora apresentam o grupo como algo temível, algo que pode engolir você, apagar você, impedir que você possa "ser notado." Mas notado por quem? As multidões ainda são vitalmente importantes na tese sobre identidade apresentada nas propagandas destaque-se, mas agora a multidão de

uma propaganda específica, longe de ser mais atraente, segura, e viva do que o indivíduo, funciona como uma massa de olhos amorfos. Agora, paradoxalmente, a multidão é ao mesmo tempo (1) o "rebanho" em contraste com o qual a identidade única do espectador será definida e (2) as testemunhas cujo olhar é a única coisa que pode oferecer essa identidade única. O isolamento do espectador sozinho na frente de sua mobília é implicitamente aplaudido — é melhor, mais real, essas propagandas solipsistas implicam, voar sozinho — e ainda assim também existe a implicação de que é ameaçador, confuso, já que, afinal, o João Gravata não é um idiota, sentado ali, e sabe que ele mesmo é culpado, enquanto espectador, de dois dos grandes pecados que as propagandas denunciam: ser alguém que assiste passivamente (TV) e ser parte de um grande rebanho (de espectadores de TV e compradores de produtos Destaque-se). Que estranho.

A superfície das propagandas Destaque-se ainda apresenta uma versão relativamente pura de Compre Esse Produto, mas a mensagem profunda da televisão quanto a essas propagandas parece ser de que o status ontológico do João Gravata como apenas um dentro de uma massa de espectadores reativos é meio que precário, contingente, e que a verdadeira realização de si mesmo consistiria afinal na transformação do João em uma das imagens que são os *objetos* desse assistir-como-rebanho. Ou seja, o verdadeiro argumento que a TV faz nesses comerciais é de que é melhor estar dentro da televisão do que estar fora, assistindo.

E sendo assim, a grandeza solitária das propagandas Destaque-se não apenas vende os produtos das empresas. Ela garante de uma maneira brilhante — mesmo dentro de comerciais que a televisão é paga para exibir — que no fim das contas é a TV, e não algum produto específico ou serviço, que será considerada por João G. como o árbitro definitivo do valor humano. Um oráculo a ser consultado com *muita* frequência. O estudioso de propagandas Marc C. Miller diz sucintamente: "A TV foi além da celebração explícita das commodities e passou a reforçar implicitamente a postura de espectador que requer de nós."[76] Propagandas solipsistas são outra maneira pela qual a televisão aponta para si mesma, mantendo a relação do espectador com sua mobília ao mesmo tempo alienada e anaclítica.

Ainda assim, talvez a relação entre o espectador contemporâneo e a televisão contemporânea seja menos um paradigma de infantilidade e vício que da relação típica dos EUA com toda tecnologia que consideramos equivalente ao mesmo tempo à liberdade e ao poder, escravidão e caos. Porque, assim como no caso da televisão, quer nós pessoalmente amemos tecnologia, a odiemos, temamos, ou as três coisas, mesmo assim não paramos de

[76] Mark Crispin Miller, "Deride and Conquer," na antologia de Gitlin, p. 193.

buscar na tecnologia soluções para os problemas que a própria tecnologia parece causar — veja p.ex. catálise para a fumaça, SDI para mísseis nucleares, transplantes para podridões diversas.

Assim como é o caso com a tecnologia, a gestalt da televisão se expande para absorver todos os problemas associados a ela. As pseudocomunidades de novelas do horário nobre como *Knots Landing* e *thirtysomething* são produtos que acalmam o espectador dentro do próprio meio de comunicação cuja ambivalência quanto ao Grupo ajuda a erodir o senso de conexão entre as pessoas. A edição em *staccato*, a fragmentação e o tratamento sumário de problemas complicados são as maneiras como os programas de notícia das redes televisivas se acomodam a uma Audiência cuja capacidade de concentração e cujo apetite por complexidade naturalmente murcharam um pouco depois de anos de espectar em altas-doses. Etc.

Mas a televisão tem seus próprios problemas tecnológicos. O advento da TV à cabo, muitas vezes com pacotes de até 40 canais, ameaça tanto as redes quanto seus afiliados locais. Isso é particularmente verdade quando o espectador está armado de um apetrecho chamado controle-remoto: João G. ainda está vendo suas seis horas de TV diárias, mas a parcela de seu tempo retinal devotado a uma única opção encolhe à medida que ele usa o controle remoto para surfar por uma variedade bem maior de conteúdo. Pior, o vídeo-cassete, com suas temidas funções de avançar e pular comerciais, ameaça sua viabilidade. A solução totalmente sensata dos publicitários Televisivos? Fazer com que as propagandas entretenham tanto quanto os programas. Ou ao menos, tentar fazer com que o João G. não desgoste dos comerciais o suficiente para sentir vontade de mover o polegar e dar uma olhada de 2½ minutos em *Hazel* na Superestação[77] enquanto a NBC vende hidratante labial. Fazer com que as propagandas sejam mais bonitas, vivas, entupidas de um número suficiente de quanta visuais justapostos de maneira a não permitir que a atenção do João vague por aí, mesmo que ele emudeça o volume com o controle. Como um executivo da publicidade subavalia, "Comerciais estão ficando mais parecidos com filmes de entretenimento."[78]

Há uma maneira oposta, é claro, de fazer com que os comerciais se pareçam com programas. Fazer com que os programas comecem a se parecer com comerciais. Dessa maneira as propagandas se parecem menos com interrupções que com ferramentas para ajustar o andamento, metrônomos, comentários na teoria dos shows. Invente um *Miami Vice*, em que há pouco enredo irritante para interromper mas há uma ênfase sem precedentes na aparência, na

---

[77] Uma superestação seria uma estação cuja transmissão é refratada via satélite, podendo alcançar continentes inteiros (N. do T.).

[78] Em Foote, Cone and Belding, citado por Miller — assim disse o cara no meio dos anos 80.

imagem, na atitude, num certo "visual".[79] Faça clipes musicais com o mesmo andamento anfetamínico e associações arquetípicas de sonho das propagandas — e não atrapalha nem um pouco que esses vídeos sejam basicamente comerciais musicados de qualquer jeito. Ou crie Infomerciais oferecidos pelo patrocinador, que posam, de um jeito descontraído, como programas de notícias leves, como o *Amazing Discoveries*, ou aquelas "reportagens" sobre perda capilar apresentadas pelo Robert Vaughn que assombram os horários propagandísticos mais baratos da TV. Borre — como a literatura pós-moderna borrou — as linhas entre os gêneros, objetivos, arte comercial e comerciais artísticos.

Ainda assim, a televisão e seus patrocinadores tinham uma grande preocupação de longo prazo, que era sua *détente* vacilante na psique do espectador individual. Já que a televisão necessariamente gira em torno de antinomias básicas a respeito de ser e assistir, de escapar da vida diária, o espectador de inteligência média não pode estar lá tão feliz com sua vida diária de assistir altas-doses. Talvez João Gravata fique feliz o bastante *enquanto* assiste, mas é difícil imaginar que ele ficaria lá muito feliz *a respeito de* assistir tanto. Com certeza, lá no fundo, João ficou desconfortável por ser parte da maior multidão da história mundial, assistindo imagens que sugerem que o sentido da vida é se destacar visivelmente da multidão. O ciclo de culpa/indulgência/amparo da TV, em certo nível, é direcionado a essas preocupações. Mas não existiria algum modo mais profundo de manter o João Gravata firmemente na multidão de espectadores, associando de algum jeito seu próprio espectar a uma transcendência do assistir multidões? Mas isso seria absurdo. Daí a ironia.

Eu aleguei — até agora meio vagamente — que o que torna a hegemonia da televisão tão resistente às críticas da nova Ficção da Imagem é que a TV cooptou as formas distintivas da mesma literatura cínica, irreverente, irônica, absurdista do pós-guerra, formas que os novos Imagistas usam como pedras de toque. O fato é que a reutilização do cool pós-moderno por parte da TV evoluiu como uma solução inspirada para o problema de manter-o-João-ao-mesmo-tempo-alienado-de-e-parte-da-multidão-de-um-milhão-de-olhos. A solução levou a uma mudança gradual da hiper-sinceridade a um tipo de irreverência *bad-boy* no Grande Rosto que a TV nos mostra. E isso se refletiu por sua vez numa mudança mais ampla na percepção dos EUA de como a arte deve funcionar, uma transição em que a arte passa de exemplificação criativa de valores reais para rejeição criativa de valores falsos. E essa mudança mais ampla, por sua vez, foi paralela tanto ao desenvolvimento da estética pós-moderna quanto a mudanças profundas e sérias na maneira como americanos escolhem enxergar conceitos como autoridade,

[79] Um argumento similar é feito a respeito de Miami Vice no ensaio do próprio Todd Gitlin em sua antologia, "We Build Excitement".

sinceridade e paixão em termos de nossa própria vontade de receber prazer. Não apenas a sinceridade e a paixão estão fora de moda, no que diz respeito à TV, mas a própria ideia de prazer foi minada. Como coloca Mark C. Miller, a televisão contemporânea "não mais solicita nossa absorção arrebatada ou concordância sincera, mas — como as propagandas que a subsidiam — ela nos parabeniza pelo tédio e pela falta de confiança que ela própria nos inspira."[80]

"Deride and Conquer", o texto de Miller de 1986, é de longe o melhor ensaio já publicado sobre as propagandas nas redes de TV e detalha vividamente um exemplo de como funciona o tipo de apelo contemporâneo que a TV faz ao espectador solitário. Ele fala de uma propaganda de 1985-86 que ganhou o prêmio Clio e ainda vai ao ar ocasionalmente. É aquele comercial da Pepsi em que um carro de som especial da Pepsi estaciona numa praia lotada fritando e o jovem diabólico no carro ativa um sistema de amplificadores suntuoso e abre uma Pepsi e despeja o conteúdo da garrafa num copo, em frente ao microfone. E o som sibilante de toda aquela efervescência se espalha pelo ar enrugado-de-calor da praia, e cabeças se viram na direção do carro como que puxadas por fios conforme os glups e sons de expiração refrescada e ahhhhh são transmitidos. E a cena final revela que o carro de som na verdade também é um caminhão de vendas, e toda a bela população da praia agora entra em colapso numa massa que grita ao redor do caminhão, cada um pulando para cima e para baixo e implorando para ser servido primeiro, enquanto a câmera se retrai para uma panorâmica que mostra a multidão por cima enquanto o slogan é entoado categoricamente: "Pepsi: a Escolha de uma Nova Geração." É mesmo uma propaganda deslumbrante. Mas é preciso indicar — como o ensaio de Miller faz com certo nível de detalhes — que o slogan final aqui é um tanto sarcástico? Tem tanta "escolha" nesse comercial como havia no canil de Pavlov. O uso da palavra "escolha" aqui é humor negro. Na verdade, todos os 30 segundos do comercial são uma piada, irônicos, zoando a si mesmos. Assim como Miller argumenta, não é de fato uma *escolha* que o comercial está vendendo para João Gravata, "mas a negação absoluta das escolhas. De fato, o produto em si é quase um detalhe no discurso da venda. O comercial não tanto elogia a Pepsi em si como a recomenda ao implicar que muitas pessoas foram enganadas de modo a comprá-la. Em outras palavras, o argumento principal desse comercial de grande sucesso é a afirmação de que a Pepsi foi anunciada com sucesso."[81]

Há algumas coisas importantes a se notar aqui. Primeiro, essa propaganda da Pepsi é profundamente definida por um certo medo de controles remotos sendo apertados

[80] Miller em Gitlin, p. 194.
[81] Ibid., p. 187.

constantemente e do desdém do espectador. Como uma propaganda sobre propagandas, ela usa a autorreferência para parecer antenada demais para se odiar. Ela se protege do escárnio que o *savant* televisivo sente em relação tanto às propagandas agressivas de fala rápida que Dan Aykroyd parodiou até a morte no *Saturday Night Live* quanto às propagandas associativas quixóticas que conectavam beber refrigerante a romance, beleza e inclusão num grupo, propagandas que o espectador antenado de hoje acha fora de moda e "manipuladoras". Em contraste com um Compre Esse Produto descarado, o comercial da Pepsi se apresenta como paródia. A propaganda é extremamente direta quanto ao que as propagandas de TV são desprezadas popularmente por fazer, i.e. usar apelos primais e capciosos para vender grude açucarado a pessoas cuja identidade não é nada além de consumo em massa. Essa propaganda consegue zoar, simultaneamente, ela mesma, a Pepsi, propagandas, publicitários, e a grande massa de consumidores dos EUA Na verdade a propaganda só lisonjeia uma pessoa com seus elogios: o espectador solitário, João G., que mesmo com seu cérebro mediano não consegue evitar, e percebe a contradição irônica entre o slogan que fala de "Escolha" (som) e a orgia Pavloviana ao redor da van (visão). O comercial convida o João a "ler nas entrelinhas" da manipulação que a horda na praia está comprando raivosamente. O comercial convida a uma cumplicidade entre sua própria e sagaz ironia e o apreço por essa mesma ironia do cínico espectador João que não se deixa enganar. Ele convida o João a participar de uma piada interna sobre a própria a Audiência. Parabeniza o João Gravata, em outras palavras, por transcender a mesma multidão que o define. E multidões inteiras de Joões G. responderam: a propaganda aumentou a fatia de mercado da Pepsi durante os três trimestres seguintes.

A campanha da Pepsi não é a única do tipo. A Isuzu Inc. fez um caixa no fim dos anos 80 com sua série de comerciais do "Joe Isuzu", que mostravam um vendedor seboso, de aparência Satânica, que mentia descaradamente sobre o estofado de pelo de lhama e a capacidade dos caros Isuzu de andar movidos a água de torneira. Mesmo que as propagandas nunca tenham dito lá muita coisa sobre porque Isuzus são de fato bons carros, vendas e prêmios se empilharam. As propagandas fizeram sucesso como paródias do fato de que comerciais de carro eram Satânicos e sebosos. Elas convidaram os espectadores a parabenizar as propagandas da Isuzu por serem irônicas, parabenizar a si mesmos por entenderem a piada, e parabenizar a Isuzu por ser "corajosa" e "irreverente" o suficiente para reconhecer que as propagandas de carro são ridículas e que a Audiência é estúpida por acreditar nelas. As propagandas convidam o espectador solitário a dirigir um Isuzu como se isso fosse algum tipo de declaração antipropaganda. Esses comerciais associaram com sucesso a compra de um Isuzu com coragem e irreverência e com a capacidade de enxergar através de embustes. Hoje em dia você pode

encontrar propagandas na televisão que zoam as convenções das propagandas televisivas em praticamente qualquer lugar, desde o Federal Express de Settlemeyer e das propagandas da Wendy's, paródias burlescas rápidas e envelhecidas de personagens comerciais, até aqueles comerciais em alta da doritos que intercalam porta-vozes comerciais com clipes antigos e forçados de *Beaver* e *Mr. Ed.*

E além disso é possível ver essa tática de direcionar o escárnio à pretensão daquelas virtudes comerciais antigas, autoridade e sinceridade — portanto, (1) protegendo do escárnio quem usa o escárnio e (2) parabenizando o espectador que paga por esse escárnio por estar acima da multidão que ainda cai nessas pretensões fora de moda — empregada com grande sucesso em muitos dos programas de televisão que as propagandas patrocinam. Programas e mais programas, já faz alguns anos, têm sido ou um carnaval de alusões e poses pós-modernas, vazio, visual e autocongratulatório, ou, ainda mais comum, uma batalha desigual de esperteza entre um porta-voz ineficiente da autoridade vazia e suas crianças precoces, esposa cínica ou colegas sardônicos. Compare o tratamento que a televisão dava às figuras de autoridade sérias em programas pré-ironia — o Erskine de *The FBI*, o Kirk de *Star Trek*, o Ward de *Beaver*, a Shirley de *The Partridge Family,* o McGarret de *Hawaii Five-0* — à maneira como a televisão mostra Al Bundy em *Eu, a Patroa e as Crianças*, o Sr. Owens em *Mr. Belvedere*, Homer em *Os Simpsons,* Daniels e Hunter em *Hill Street Blues,* Jason Seaver em *Growing Pains,* Dr. Craig em *St. Elsewhere.*

As risadas e o tom de uma sitcom moderna,[82] em particular, são quase completamente dependentes das humilhações que, inspiradas por M*A*S*H, são imputadas a algum bode expiatório ridículo graças a seus valores hipócritas, antiquados, nas mãos da astúcia mordaz de alguns insurgentes. Enquanto Hawkeye humilhava Frank e depois Charles, Herb era humilhado por Jeniffer, e Carlson por J. Fever em *WKRP*, o Sr. Keaton, por Alex em *Family Ties*, o chefe, pelas secretárias em *Nine to Five*, Seaver, pela família toda em *Pains,* Bundy ,pelo planeta todo em *Eu, a patroa...* (a sitcom que é a paródia definitiva das sitcoms). Na verdade, as figuras de autoridade que mantêm qualquer credibilidade em shows pós anos 80 (além daqueles tipo o Furillo de *Hill Street* e o Westphal de *St. Elsewhere*, que são cercados de tanto desprazer e estresse que o simples aguentar aquilo toda semana faz deles figuras heroicas) são praticamente só aquelas que representam valores enquanto conseguem comunicar alguma ironia sobre si próprias, zoar a si mesmas antes que algum Grupo impiedoso ao redor possa dar o bote — veja o Huxtable em *Cosby*, o Belvedere em *Belvedere,* o Agente Especial Cooper de *Twin Peaks*,

[82] Miller, em "Deride..." faz uma análise similar das sitcoms, mas acaba defendendo que o âmago da questão é um estranho elemento Freudiano-parricida no modo como as comédias da TV veem O Pai.

Gary Shandling da Fox TV (cujo programa tem uma música de abertura que canta "Essa é a música do show do Ga-ry"), e o verdadeiro Anjo da Morte dos irônicos anos 80, o Sr. David Letterman.

A promulgação do cinismo quanto a autoridades é vantajosa para a televisão em vários níveis. Em primeiro lugar, já que a TV consegue apagar do mapa convenções antiquadas ao torná-las ridículas, ela consegue criar um vácuo de autoridade. E adivinhe só o que preenche esse vácuo. A autoridade real de um mundo que hoje vemos como construído e não como representado passa a ser o meio que constrói nossa visão do mundo. E, em segundo lugar, na mesma medida em que a TV consegue se referir exclusivamente a si própria e destronar padrões convencionais ao acusar a vacuidade dos mesmos, ela é invulnerável às críticas que a atacam afirmando que o que está no ar é raso ou crasso ou ruim, já que qualquer julgamento do tipo apela a padrões convencionais, extratelevisivos, de profundidade, gosto e qualidade. Além do quê, o tom irônico da autorreferência da TV significa que ninguém pode acusar a TV de tentar forçar nada em ninguém. Como o ensaísta Lewis Hyde aponta, ironia autocrítica é sempre "Sinceridade, com interesse."[83]

E, nos aproximando mais da discussão inicial, se a televisão pode convidar o João Gravata para dentro de si mesma através de piadas internas e ironia, ela pode aliviar essa tensão dolorosa entre a necessidade do João de transcender a multidão e seu status inescapável de membro da Audiência. Na mesma medida em que a TV pode elogiar o João por "ler nas entrelinhas" da pretensão e da hipocrisia de valores antiquados, ela também pode induzi-lo precisamente ao sentimento de superioridade espertinha que o ensinou a procurar, e pode mantê-lo dependente do assistir-televisão cínico que é a única coisa capaz de lhe fornecer esse sentimento.

E na mesma medida em que pode ensinar seus espectadores a rir das tiradas infindáveis de um personagem em cima do outro, a ver o ridículo tanto como um modo de relação social quanto como a forma de arte definitiva, a televisão pode reforçar sua própria estranha ontologia da aparência: a perspectiva mais assustadora, para o espectador bem condicionado, passa a ser deixar-se aberto ao ridículo do outro ao trair expressões *passé* de valores, emoção, ou vulnerabilidade. Outras pessoas se tornam juízes; o crime é a ingenuidade. O espectador bem treinado se torna ainda mais alérgico a pessoas. Mais sozinho. O treinamento televisual exaustivo de João G. sobre como se preocupar com a maneira como pode ser visto, como pode parecer para olhos que o assistem, torna encontros humanos genuínos ainda mais assustadores.

---

[83] Lewis Hyde, "Alcohol and Poetry: John Berryman and the Booze Talking," American Poetry Review, reimpresso na antologia do Pushcart Prize de 1987.

Mas a ironia televisiva tem a solução: assistir mais começa a parecer quase uma pesquisa obrigatória, lições a respeito da expressão vazia, entediada, exageradamente safa que Joe precisa aprender a pôr no rosto para a viagem excruciante de amanhã no metrô fortemente iluminado, onde multidões de pessoas de aparência vazia e entediada não têm muito o que olhar a não ser umas às outras.

O que a institucionalização da ironia da moda por parte da TV tem a ver com a ficção dos EUA? Bem, para começar, a ficção literária americana tende a ser sobre a cultura americana e as pessoas que vivem nela. No que diz respeito à cultura, eu deveria mesmo ocupar tanto do seu tempo indicando o nível a que os valores televisivos influenciam o humor contemporâneo de apatia indiferente, materialismo autoirônico, indiferença vazia, e a ilusão de que o cinismo e a ingenuidade são mutuamente excludentes? Podemos negar as conexões entre, por um lado, um meio consensual cujo poder não tem precedentes e sugere que não há diferença real entre imagem e substância, e, por outro, coisas como o crescimento das presidências teflon[84], o estabelecimento pelo país de indústrias de bronzeamento e lipoaspiração, a popularidade de "imitar a Vogue" ao som de um comando cínico e sintetizado para "Fazer uma Pose"? Ou dizer, quanto à arte contemporânea, que o desdém televisual a retrovalores "hipócritas" como originalidade, profundidade e integridade não tem nada a ver com os estilos de arte e arquitetura que usam a "apropriação" recombinatória, nos quais "o passado se torna pastiche", ou com as solmizações repetitivas de um Glass ou um Reich, ou com a catatonia autoconsciente de um batalhão de escritores querendo ser Raymond Carver?

Na verdade, a expressão anestesiada vazia e entediada — que um amigo chama de expressão de "garota-que-está-dançando-com-você-mas-obviamente-preferiria-dançar-com-outra-pessoa" — que se tornou o *cool* da minha geração gira completamente em torno da TV. "Televisão", afinal de contas, significa "ver longe"; e nossas seis horas diárias não só nos ajudam a nos sentir próximos, por exemplo, dos Jogos Pan-americanos ou da Operação Desert Shield, mas também, inversamente, nos treinam para que nos relacionemos às coisas reais à curta distância da mesma maneira como reagimos ao que é distante e exótico, como se estivesse separado de nós por física e vidro, visível apenas como performance, aguardando nossa avaliação *cool*. A indiferença na verdade não passa de uma versão anos 90 da frugalidade dos jovens americanos: cortejados várias belas horas do dia por nada mais que nossa atenção, começamos a enxergar essa atenção como nossa principal *commodity*, nosso capital social, e detestaríamos desperdiçá-la. Do mesmo modo, perceba que, em 1990, uma expressão plana,

[84] N. do T. "Presidente teflon" é uma gíria do inglês para os presidentes em que nenhuma denúncia de corrupção ou escândalo parece "grudar", originária época de Ronald Reagan.

anestesiada e cínica é uma maneira clara de se transmitir a atitude televisual de uma transcendência que se destaca — planura e anestesia transcendem a sentimentalidade, e o cinismo anuncia que seu portador conhece o jogo, e que desde mais ou menos os quatro anos nunca foi ingênuo a respeito de nada.

Quer a cultura dos anos 1990 pareça ou não tão sombria para você quanto parece para mim, com certeza podemos concordar que a ética pop definida pela TV na nossa cultura conseguiu um *touché* fantástico em cima da estética pós-moderna, que originalmente procurava cooptar e redimir o pop. A televisão virou de cabeça pra baixo a velha mecânica de referência e redenção: agora é a *televisão* que pega elementos do *pós-moderno* — a involução, o absurdismo, o cansaço sardônico, a iconoclastia e rebeldia — e os distorce para fins de audiência e consumo. Isso tem acontecido há algum tempo. Já em 84, críticos do capitalismo estavam avisando que "O que começou como uma variação no temperamento da vanguarda explodiu como cultura de massa."[85]

Mas o pós-modernismo não "explodiu" repentinamente na televisão em 1984. Nem os vetores de influência entre o pós-moderno e o televisivo seguiram numa única direção. A conexão principal entre a televisão de hoje e a ficção de hoje é histórica. Elas compartilham raízes. Porque a ficção pós-moderna — criada quase exclusivamente por homens brancos hipereducados e jovens — claramente evoluiu como uma expressão intelectual da "cultura jovem rebelde" dos anos 60 e 70. E já que toda a gestalt da rebelião juvenil dos EUA foi possibilitada por um meio que apagou os limites de comunicação entre regiões e substituiu uma sociedade segmentada em localidades e etnias pelo que os críticos do rock chamaram de "uma autoconsciência nacional estratificada por geração,"[86] o fenômeno da TV tem tanto a ver com a ironia rebelde do pós-modernismo quanto teve com os protestos contra a guerra dos Peaceniks.

De fato, ao oferecer a escritores jovens e hipereducados uma visão detalhada de quão hipocritamente os EUA viam a si mesmos em meados de 1960, a televisão nascente ajudou a legitimar o absurdo e a ironia como não apenas dispositivos literários, mas respostas sensatas a um mundo ridículo. Pois a ironia — explorando lacunas entre o que era dito e o que se queria dizer, entre como as coisas tentam aparecer e como realmente são — passou pelo teste do tempo como um modo de os artistas iluminarem e explodirem a hipocrisia. E a televisão, com seus faroestes de lobos solitários, sitcoms paternalistas e oficiais da lei de queixos proeminentes

---

[85] Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" (Pós-modernismo e a lógica cultural do capitalismo tardio). New Left Review #146, Summer 1984, pp. 60-66.
[86] Pat Auferhode, "The Look of the Sound," na boa e velha antologia de Gitlin, p. 113.

celebrava em meados de 1960 o que na época era uma autoimagem americana profundamente hipócrita. Miller descreve bem como a sitcom de 1960, assim como os faroestes que a precederam,

> negava cada vez mais impotência dos homens de colarinho branco como imagens de força paterna e individualismo masculino. Mas quando essas sitcoms foram produzidas, o mundo dos pequenos negócios [cujas virtudes eram a "compostura, probidade e sensatez" de um Hugh Beaumont] fora … suplantado pelo que C. Wright Mills chamou de "quase-compulsão administrativa," e as virtudes personificadas pelo… Pai eram de fato antiquadas.[87]

Em outras palavras, a televisão nascente dos EUA era uma apologista hipócrita de valores cuja realidade tinha se atenuado em um período de ascensão corporativa, entrincheiramento burocrático, temeridades no exterior, conflitos raciais, bombardeios secretos, assassinatos, grampos telefônicos, etc. Não é nem um pouco acidental que a ficção pós-moderna tenha apontado sua mira irônica para o banal, ingênuo, o sentimental e simplista e conservador, pois essas qualidades eram justamente o que a TV dos 60 parecia celebrar como coisas distintamente americanas.

E a ironia rebelde da melhor ficção pós-moderna não era apenas crível enquanto arte; ela parecia até mesmo socialmente útil em sua capacidade de efetuar o que críticos da contracultura chamavam de "uma *negação crítica* que tornaria autoevidente para todos que o mundo não é o que parece."[88] A paródia sombria dos sanatórios feita por Kesey sugeriu que aqueles que julgam a sanidade são frequentemente mais malucos que seus pacientes; Pynchon redirecionou nossa visão do que é paranoia de um desvio psicológico raro para a linha principal na tessitura corporativo-burocrática; DeLillo expôs imagem, sinais, dados e tecnologia como agentes do caos espiritual, e não da ordem social. As nojentas explorações de Burroughs pela narcose americana explodiram a hipocrisia; a exposição feita por Gaddis do capital abstrato como deformador explodiu a hipocrisia; as farsas políticas repulsivas de Coover explodiram a hipocrisia.

A ironia na arte e na cultura do pós-guerra e a rebelião juvenil começaram da mesma maneira. Era difícil e doloroso, e produtivo — o diagnóstico tenebroso de uma doença cuja existência era há muito negada. As suposições *por trás* da ironia pós-moderna nascente, por

---

[87] Miller em Gitlin, p. 199.
[88] Greil Marcus, Mystery Train, Dutton, 1976.

outro lado, ainda eram francamente idealistas: elas supunham que etiologia e diagnóstico indicavam uma cura, que a revelação do aprisionamento levaria à liberdade.

Mas então, como a ironia, a irreverência e a rebelião passaram a ser não libertadoras mas enlanguescedoras na cultura sobre a qual os autores vanguardistas de hoje tentam escrever? Uma pista pode ser encontrada no fato de que a ironia *ainda está por aí*, maior que nunca depois de 30 anos como o tipo dominante de expressão da moda. E não é uma modalidade retórica que envelheceu bem. Conforme Hyde (de quem eu obviamente gosto) afirma, "A ironia só tem utilidade emergencial. Ao longo do tempo, passa a ser a voz do aprisionado que passou a gostar de sua jaula."[89] Isso é porque a ironia, por mais que entretenha, serve a uma função quase que exclusivamente negativa. Ela é crítica e destrutiva, um desmatamento completo. Certamente é assim que nossos pais pós-modernos a enxergavam. Mas a ironia é eminentemente inútil no que diz respeito a construir qualquer coisa para substituir as hipocrisias que derruba. É por isso que Hyde parece estar certo ao dizer que uma ironia persistente é cansativa. Ela é insubstancial. Mesmo ironistas privilegiados funcionam melhor em trechos curtos. Me parece ser de um prazer perverso ouvir ironistas privilegiados em uma festa, mas quando me afasto sempre tenho a impressão de que passei por uma série de procedimentos cirúrgicos. E ao dirigir de um lado a outro do país ao lado de um ironista privilegiado ou suportar um romance de 300 páginas cheio de nada além da exaustão sardônica da moda, você acaba se sentindo não só vazio, mas, de alguma maneira… oprimido.

Pense, por um momento, em rebeldes do Terceiro Mundo e golpes de estado. Rebeldes do Terceiro Mundo são ótimos em expor e derrubar regimes corruptos e hipócritas, mas parecem notavelmente menos ótimos na mundana, não-negativa tarefa de estabelecer em seguida uma alternativa governamental superior. Rebeldes vitoriosos, na verdade, parecem melhores em seu uso de habilidades rebeldes duras e cínicas para evitar rebeliões contra eles mesmos — em outras palavras, eles se tornam apenas tiranos melhores.

E não se engane: a ironia nos tiraniza. A razão pela qual nossa ubíqua ironia cultural é ao mesmo tempo tão poderosa e tão insatisfatória é que o ironista *não se compromete com nada*. Toda ironia dos EU é baseada em um "Eu não quero realmente dizer o que estou dizendo" implícito. Então o que é que a ironia enquanto norma cultural *quer de fato dizer*? Que é impossível dizer o que você quer realmente dizer? Que talvez seja uma pena que é impossível, mas acorda logo pra cuspir? É mais provável, me parece, que a ironia de hoje acabe dizendo: "Mas como você é *banal* tentando perguntar o que eu quero dizer." Qualquer um com a ousadia

[89] Hyde, op. cit.

herética de perguntar a um ironista o que ele de fato defende acaba parecendo histérico ou beato. E está aqui a opressão da ironia institucionalizada, a rebelde excessivamente bem-sucedida: a habilidade de interditar a *pergunta* sem se dirigir a seu *tema* é, quando exercida, tirania. É a nova junta, usando a mesma ferramenta que expôs seu inimigo para isolar a si mesma.

É por isso que o uso que nossos amigos intelectuais fazem do cinismo consciente para tentar parecer superiores à TV é tão patético. E é por isso que o cidadão escritor de ficção na nossa cultura televisiva está com merda até o pescoço. O que você faz quando a rebelião pós-moderna vira uma instituição pop-cultural? Porque essa é claramente a segunda resposta a por que a ironia de vanguarda e a rebelião se tornaram diluídas e malignas. Elas foram absorvidas, esvaziadas e reutilizadas pelo mesmo establishment televisual que foram criadas para enfrentar.

Não que a televisão tenha culpa de alguma dessas coisas. Só de seu sucesso imoderado. Isso é, afinal de contas, o que a TV *faz*: ela discerne, ordenha, e representa o que pensa que a cultura dos EUA quer ver e ouvir sobre si própria. Ninguém e todos têm culpa pelo fato de que a televisão começou a derivar rebelião e cinismo como a *imago populi* das pessoas classe alta e populares da geração boomer. Mas a colheita tem sido sombria: a forma de nossa arte mais rebelde tornou-se mero gesto, piadinha, não só estéril mas perversamente escravizante. Como a própria ideia de rebelião contra a cultura corporativa pode permanecer significativa quando a Chrysler Inc. faz propagandas de caminhão divulgando a "Rebelião Dodge"? Como alguém pode ser um verdadeiro iconoclasta quando o Burger King vende anéis de cebola dizendo que "De vez em quando é preciso quebrar as regras"? Como o escritor de Ficção-Imagem pode esperar que suas paródias da televisão enquanto empreendimento comercial autoindulgente façam com que as pessoas sejam mais críticas quanto à cultura televisiva quando a Pepsi, a Subaru e o FedEx já estão transformando paródias de comerciais autoindulgentes num ótimo negócio? É quase uma aula de história: estou começando a entender porque o maior medo dos americanos da virada-do-último-século era de anarquistas e anarquia. Porque se a anarquia realmente *vence*, se a falta de regras se torna a *regra*, então o protesto e a mudança se tornam não só impossíveis como também incoerentes. Seria como votar em Stálin: você está votando para acabar com todas as votações.

Então aqui está o enigma para escritor dos EUA que ao mesmo tempo respira nossa atmosfera cultural e vê a si mesmo como herdeiro de seja o que for bom e valioso na literatura de vanguarda: como se rebelar contra a estética televisiva da rebelião, como sacudir os leitores, despertando-os para o fato de que nossa cultura televisual se tornou um fenômeno cínico, narcisista, essencialmente vazio, quando a televisão *celebra* regularmente essas mesmas características em si mesma e em seus espectadores? Essas são as mesmas questões que o pobre

coitado popologista de DeLillo estava levantando em 85 sobre os Estados Unidos, esse mais fotografado dos celeiros:

> "Como o celeiro era antes de ser fotografado?", ele disse. "Que aparência ele tinha, como era diferente de outros celeiros, como era similar a outros celeiros? Não podemos responder a essas perguntas porque lemos as placas, vimos as pessoas tirando fotos. Não conseguimos sair da aura. Somos parte da aura. Estamos aqui, estamos aqui agora."[90]
>
> Ele parecia sentir um prazer extremo por isso.

**fim do fim da linha**

Sendo assim, hoje em dia, quais respostas parecem possíveis à comercialização televisiva das características dos protestos literários? Uma opção óbvia é que o escritor de ficção se torne reacionário, fundamentalista. Declarar que a televisão contemporânea é maligna e a cultura contemporânea é maligna e virar as costas a toda essa bagunça de spandex e invocar em seu lugar as boas e velhas virtudes *a la* Hugh Belmont dos anos pré-1960 e leituras literais dos Testamentos e ser pró-Vida, antifluorização, antediluviano. O problema com isso é que os americanos que optaram por essa tática parecem ter uma única sobrancelha em traço reto pela testa e falanges que se arrastam no chão e pelagem basta e parecem no geral um grupo *excelente* de pretendentes à transcendência. Além disso, a ascensão de Reagan/Bush/Gingrich mostrou que a nostalgia hipócrita por um pseudopassado mais bondoso, gentil e Cristão não é menos suscetível à manipulação pelos interesses do comercialismo corporativo e às imagens de RPs. A maioria de nós ainda prefere o niilismo ao neandertalismo.

Outra opção seria adotar uma versão um tanto mais esclarecida de conservadorismo político, que exima tanto o leitor quanto as redes televisivas de qualquer cumplicidade na amarga estase da cultura televisiva e que em vez disso atribua a culpa por todos os problemas relacionados à TV a certos defeitos corrigíveis em sua tecnologia. Eis que surge o futurologista midiático George Gilder, um professor sênior do Instituto Hudson e autor de *Life After Television: The Coming Transformation of Media and American Life.* A coisa mais fascinante sobre *Life After Television* é que ele é um livro com *comerciais*. Publicado numa série chamada *The Larger Agenda* por uma certa "Whittle Direct Books" no QG de Knoxville da Federal

[90] White Noise, p. 13.

Express, o livro custa apenas US$11,00 em capa dura, incluindo a postagem, é grande e fino o suficiente para ficar lindo em mesinhas de centro executivas, e tem belas propagandas de página cheia da Federal Express a cada cinco páginas. O livro também é na maior parte um trabalho de ficção, além de dramatizar desoladoramente a razão pela qual conservadores anti-TV, motivados por convicções simples do tipo "A televisão em seu âmago é um meio totalitário" cujo "sistema é uma força externa corrosiva ao capitalismo democrático", vão ser de pouca ajuda com nossos problemas ultrarradicais com a TV, já que esses conservadores intelectuais são tão ligados a seus dois obsoletos remédios para todos os males dos EUA, a saber, as crenças em que (1) os sensatos instintos de consumidor do homem comum corrigirão todos os desequilíbrios desde que os grandes sistemas parem de fuçar na Liberdade de Escolha deles, e em que (2) problemas criados pela tecnologia podem ser resolvidos tecnologicamente.

O diagnóstico básico de Gilder é o seguinte. A Televisão como a conhecemos e suportamos é "uma tecnologia com poderes supremos mas falhas mortíferas." A verdadeira falha fatal é que todas as estruturas da programação, transmissão e recepção televisivas ainda são formadas pelas limitações tecnológicas dos velhos tubos à vácuo que tornaram a TV possível em primeiro lugar. O

> preço e a complexidade desses tubos utilizados em televisores significava que a maior parte do processamento de sinais teria que ser feita nas [redes televisivas],

um estado de coisas que

> ditou que a televisão fosse um sistema de cima pra baixo — em termos eletrônicos, uma arquitetura "master/slave". Alguns poucos centros de transmissão originariam programas para milhares de receptores passivos, ou "terminais burros".

Quando o transistor (que faz essencialmente o que tubos a vácuo fazem mas em menos espaço e a um preço mais baixo) encontrou suas aplicações comerciais, o sistema de cima pra baixo da televisão já estava entrincheirado e petrificado, condenando o espectador à recepção dócil de programas cujo fornecimento dependia de umas poucas redes de televisão, e criando uma "psicologia das massas" na qual um trio de programações alternativas procuravam seduzir os milhões e milhões de Joões G. Os sinais de TV são ondas analógicas. O meio precisava ser analógico, já que "Com pouco armazenamento ou processamento disponíveis no aparelho, os sinais... precisariam ser ondas passíveis de exibição imediata" e "ondas analógicas simulam diretamente som, brilho e cor." Mas ondas analógicas não podem ser salvas ou editadas por seus recipientes. Elas são parecidas demais com a vida: ficam ali por um instante em sua totalidade gloriosa e depois somem. O que o pobre espectador televisivo recebe é o que ele vê. Esse estado de coisas tem consequências culturais que Gilder descreve em detalhes

apocalípticos. Até mesmo a "Televisão de Alta Definição" (HDTV), louvada pela indústria como o próximo grande avanço no entretenimento, será, de acordo com Gilder, o mesmo imperador vazio, com um terno mais brilhante.

Mas, para Gilder, a TV, ainda presa às tecnologias hierárquicas e agrilhoadoras de multidões das décadas passadas, está condenada pelos avanços das tecnologias de microchip e fibra ótica dos últimos anos. O microchip fácil de usar, que consolida a atividade de milhões de transistores numa plaquinha de 49 centavos, e cujas capacidades se tornarão ainda mais atraentes conforme a condução elétrica se aproxima do paradigma geodésico de eficiência, permitirá que receptores — televisões — façam grande parte do processamento de imagens que até então vem sendo feito "para" o espectador pela transmissora. Em outro feliz avanço, transportar imagens através de fibras óticas em vez de fazê-lo pelo espectro EM permitirá que as TVs das pessoas se conectem umas às outras num tipo de rede interativa em vez de todas mamarem passivamente na teta de uma única transmissora. E transmissões por fibra-ótica ainda têm a vantagem de conduzir pacotes de informação digitalmente. Já que, como Gilder explica, "sinais digitais têm uma vantagem sobre os analógicos porque podem ser armazenados e manipulados sem deterioração" além de serem tão imaculados e imunes à interferência quanto CDs, eles permitirão que o receptor de televisão com microchip (e portanto o espectador) tire proveito do poder de escolha sobre a seleção, manipulação e recombinação de imagens de vídeo, que hoje é restrito à cabine do diretor.

Para Gilder, o novo móvel que livrará o João Gravata da dependência passiva de seus móveis será o "telecomputador, um computador pessoal adaptado para o processamento de vídeos e conectado por cabos de fibra-ótica a outros telecomputadores ao redor do mundo." O fibroso TC "quebrará para sempre o gargalo de transmissão" da estrutura de Um Sobre Muitos de disseminação-de-imagem. Agora, todos poderão ser seus próprios caras cabeludos com fone de ouvido e prancheta. No novo milênio, a televisão dos EUA finalmente se tornará ideal e republicanamente democrática: igualitária, interativa e "rentável" sem ser "exploradora."

Rapaz, como o Gilder conhece a audiência da "Larger Agenda". Você consegue ver saliva escorrendo por lábios em salas de conferência conforme Gilder prevê que o mundo complicado, impreciso e inconvenientemente mutável do consumidor se tornará armazenável, manipulável, transmissível e visível no conforto do próprio apê. "Com uma programação bem-feita de telecomputadores você poderia passar o dia na tela com Henry Kissinger, Kim

Bassinger ou Billy Graham." Interações um tanto pavorosas de se contemplar, talvez, mas na Gilderlândia é *cada um no seu quadrado*:

> Celebridades poderiam produzir e vender seus próprios softwares. Você poderia ver o Super Bowl de qualquer ponto no estádio que escolher, ou voar sobre a cesta com Michael Jordan. Visitar sua família no outro lado do mundo através de imagens quase indistinguíveis da vida real. Dar uma festa de aniversário para a Vovó na casa de repouso na Flórida, trazer seus descendentes de todo o país ao pé de sua cama ao vivo e em cores.

E não só calorosas imagens em 2-D da família: *qualquer* experiência será transferível em imagens, vendável, manipulável, consumível. Pessoas poderão

> fazer turismo do conforto de suas salas de estar através de telas de alta resolução, visitar países do terceiro mundo sem precisar se preocupar com preços de passagem ou taxas de câmbio…, você poderia voar num avião sobre os Alpes ou escalar o Monte Everest — tudo numa poderosa tela de alta resolução.

Nós poderemos, resumidamente, construir nossos próprios sonhos.

Então, em suma, um conservador escrevendo sobre tecnologia oferece uma maneira muito atraente de enxergar a passividade do espectador, a institucionalização televisiva de ironia, niilismo, estase, solidão. Não é nossa culpa! A culpa é da tecnologia ultrapassada! Se a disseminação da TV acompanhasse a tecnologia, seria impossível que ela "institucionalizasse" qualquer coisa através de sua "psicologia de massa" demoníaca. Vamos deixar o João G., o cara médio e solitário, ser seu próprio manipulador de vídeo. Assim que toda a experiência for reduzida a imagens vendáveis, assim que o receptor e usuário de receptores fáceis para o usuário puder se livrar de suas amarras e escolher livremente, americanamente, de uma variedade americanamente infinita de imagens *quase indistinguíveis da vida real*, e ainda puder escolher como prefere armazenar, aprimorar, editar, recombinar, e apresentar essas imagens para si mesmo na privacidade de sua própria casa e de seu próprio crânio, então os irônicos e totalitários grilhões televisivos que amarram os colhões psíquicos da América serão quebrados. !!!

Note que a visão semicondutora de Gilder de um livre e ordenado futuro vidiático é muito mais otimista que a velha visão pós-moderna de imagem e informação. Os romances de Pynchon e DeLillo revolvem metaforicamente o conceito de interferência: quanto mais

conexões, mais caos, e mais difícil é peneirar algum sentido nos mares de sinal. Gilder diria que esse pessimismo é datado, e essa metáfora, infectada pelas deficiências do transistor:

> Em todas as redes de cabos e interruptores, exceto as do microchip, a complexidade tende a crescer exponencialmente conforme o número de interconexões aumenta, [mas] no labirinto de silício da tecnologia do microchip… a eficiência, e não a complexidade, tem um crescimento igual ao ao quadrado do número de interconexões a serem organizadas.

Em vez de uma cultura televisiva vazia, afogada em imagens de má qualidade, Gilder prevê uma cultura de TCs redimida por uma quantidade muito maior de coisas para se escolher e muito mais controle sobre o que você decide… hmm… ver? pseudoviver? sonhar?

É extremamente irrealista pensar que o simples aumento no número de escolhas resolverá nosso dilema televisivo atual. O advento da TV à cabo aumentou as escolhas de 4 ou 5 para >40 alternativas de sintonização, com pouco afrouxamento aparente das garras televisivas sobre as atitudes de massa. Parece, em vez disso, que Gilder vê o iminente avanço como uma graduação dos espectadores dos EUA de receptores passivos de fac-símiles de experiência para manipuladores ativos de fac-símiles de experiência. Vale a pena questionar a definição de Gilder de "passividade" televisiva. Sua nova tecnologia realmente acabará com "a passividade da mera recepção", mas a passividade da Audiência, a aquiescência inerente a toda uma cultura de e sobre o assistir, não parece afetada pelos TCs.

A atração em se assistir televisão sempre envolveu fantasia. E a TV contemporânea ficou muito melhor em permitir que o espectador fantasie que pode transcender as limitações da experiência humana individual, que pode estar dentro do aparelho, convertido em imago, "qualquer um, em qualquer lugar."[91] Já que as limitações existentes em se ser Um ser humano incluem restrições no número possível de experiências diferentes dentro de certo período de tempo, pode-se argumentar que os maiores "avanços" na tecnologia televisiva dos últimos anos foram pouco além de cúmplices nessa fantasia de se escapar dos limites que definem o ser humano. O cabo expandiu nossas escolhas de realidades noturnas; apetrechos remotos nos deixam saltar instantaneamente de uma realidade a outra; a fita cassete nos deixa confiar experiências a uma memória eidética que permite que as experimentemos novamente sem qualquer perda ou alteração. Esses avanços venderam muito bem e aumentaram a dose média

[91] Termo usado por Gitlin em "We Build Excitement."

do assistir, mas certamente não tornaram a cultura televisual americana menos passiva ou cínica.

Claro, o lado negativo da grande fantasia da TV é que se trata apenas de uma fantasia. Como um mimo, minha fuga dos limites da experiência genuína é uma delícia. Como dieta rotineira, contudo, ela inevitavelmente torna a minha própria realidade menos atraente (porque eu sou só um Dave, com limites e restrições pra todo lado), me tornar menos preparado para aproveitá-la (porque eu fico o tempo todo fingindo que não estou nela), e me tornar cada vez mais dependente do dispositivo que me oferece uma fuga de tudo aquilo que meu próprio escapismo torna desagradável.

É difícil ver como a visão soteriológica de Gilder quanto a ter mais "controle" sobre o arranjo de pedacinhos de fantasia de alta qualidade diminuirá a dependência que é parte da minha relação com a TV ou a ironia impotente que eu preciso usar para fingir que não sou dependente. Quer eu seja "passivo" ou "ativo" enquanto espectador, continuo precisando fingir cinicamente, porque continuo sendo dependente, porque minha dependência real aqui não é de um único programa ou de umas poucas redes mais do que a dependência de um viciado está em um florista turco ou refinador de Marselha. A minha dependência na verdade é das imagens que tornam isso possível, e sendo assim é de qualquer tecnologia que possa tornar imagens tanto disponíveis quanto fantásticas. Não se engane: nós *somos* dependentes de tecnologias da imagem; e quanto melhor a tecnologia, mais ela nos prende.

O paradoxo nas coloridas previsões de Gilder é o mesmo que em todas as formas de ampliação artificial. Quanto mais o meio é capaz de ampliar — veja por exemplo binóculos, amplificadores, equalizadores gráficos, ou "imagens em movimento quase indistinguíveis de imagens da vida real" — mais direta, vívida e real a experiência *parece*, o que é também dizer que mais diretas, vívidas e reais a fantasia e a dependência *são*. Um aumento exponencial na quantidade de imagens televisivas, bem como um aumento similar na minha habilidade de cortá-las, colá-las, ampliá-las e combiná-las de acordo com minhas próprias vontades, não faz nada além de aumentar o poder de meu TC interativo de intensificar e facilitar fantasias, a minha atração por essas fantasias aumenta, as experiências reais das quais meu TC oferece simulacros mais atraentes e controláveis empalidecem e se tornam mais frustrantes, e eu fico *muito* mais dependente da minha mobília. Aumentar o número de escolhas e opções com tecnologia melhor vai servir para exatamente nada enquanto não houver fontes que permitam discernir o valor relativo das opções, enquanto não permitamos que guias sobre *por quê e como* escolher entre experiências, fantasias, crenças e predileções sejam discutidas com seriedade na cultura dos EUA Mmm, ser uma fonte de discernimento e guia de valores costumava ser parte do trabalho

da literatura, não? Mas daí quem vai querer levar essas coisas a sério nessa extática vida pós-TV quando a Kim Bassinger está só esperando você interagir com ela?

Meu Deus, acabei de reler minha crítica sobre o Gilder. Que ele é ingênuo. Que ele é um apologista mal disfarçado do interesse egoísta das corporações. Que o livro dele tem propagandas. Que sob suas novidades futurísticas existe mais do mesmo mais-do-mesmo Americano que nos colocou nessa bagunça televisiva. Que Gilder subestima vastamente a dificuldade em tratar com a massa. Que é inútil. Somos fáceis de manipular, cansados, desgostosos. Minha atitude, lendo Gilder, foi sardônica, antipática, depressiva. Eu tentei fazer com que o livro dele parecesse ridículo (o que ele é, mas mesmo assim). Minha leitura de Gilder é televisual. Eu estou na aura.

É, mas pelo menos o bom e velho Gilder não é irônico. Nesse aspecto ele é como uma brisa fresca de verão se comparado a Mark Leyner, o jovem redator de propagandas médicas de New Jersey cujo livro *My Cousin, My Gastroenterologist* é a mais nova grande obra para os hipsters do campus desde *A Nascente*. O romance de Leyner exemplifica um terceiro tipo de resposta literária ao nosso problema. Porque é claro que escritores dos EUA podem "resolver" o problema de estarem presos na aura televisiva da mesma maneira que os pós-estruturalistas franceses "resolveram" seu desesperado imiscuir-se no logos. Podemos resolver o problema celebrando-o. Transcender sentimentos de uma angústia definida pela massa genuflectindo diante deles. Nós podemos ser *reverentemente irônicos*.

*My Cousin, My Gastroenterologist* é novo não tanto em tipo quanto em grau. É um composto metanfetamínico de pastiches pop, alta tecnologia mal compreendida e paródias televisuais gritantes, formadas por justaposições surreais e monólogos sem gramática e edição em cortes rápidos, e enquadrado com uma ironia incansável feita para fazer com que seu tom frenético seja irreverente em vez de repelente. Você quer arremedos da cultura comercial?

> Eu tinha sido demitido do McDonalds porque me recusei a vestir o kilt durante a semana de lançamento do novo sanduíche McHaggis.
>
> ele pega uma cópia de *das plumbe denken* a revista de notícias em alemão com a pior reputação na nova Inglaterra explosão em fábrica de milk shake mata filatelista ele vira a página sêmen radioativo fosforescente encontrado no Canadá ele vira a página hotentotes modernos carregam crianças em sacos de sanduíches reutilizáveis ele vira a página wayne newton chama o útero da

> mãe de jardim do éden morgan fairchild chama sally struthers de loni anderson.
>
> de que cor é sua muçarela? Eu perguntei à garçonete é rosa — é da mesma cor do desodorante roll-on da rexona, sabe aquela cor? não, senhora Eu disse é a mesma cor que usam no gillete descartável para mulheres, sabe aquela cor? negativo então, é o mesmo rosa do pepto-bismol, sabe aquela cor? ah sei, Eu disse, você quer espaguete?

Você quer arremedos mordazes da televisão?

> Muriel pegou o *Guia da TV*, foi até terça-feira às 20, e leu em voz alta:... Tem um programa chamado "Um tumulto de pelos pubianos e pênis flácidos balouçantes enquanto homens gorduchos suados correm da sauna gritando cobra! cobra!"... Brian Keith, Buddy Ebsen, Nipsey Russel e Lesley Ann Warren estão estrelando também.

Você gosta de piadas autodepreciativas? O último capítulo do romance é inteiro uma paródia da página "Sobre o autor" do próprio livro. Ou talvez você curta uma ausência de identidade antenada?

> Vovó enrolou uma revista e acertou o Buzz na lateral da cabeça... a máscara do Buzz foi derrubada. Não havia um rosto por trás daquela máscara. Havia dois globos oculares se projetando sobre raízes que saíam de uma massa de musculatura vermelho-sangue viscosa.
>
> Não sei dizer se ela é um humano ou um androide andrógino de quinta geração e não quero saber

Meditações paródicas sobre o fluxo ilimitado da monocultura televisual?

> Estou mexendo uma jarra de martinis Tanqueray com uma mão e empurrando uma bandeja de ostras *oreganatas* congeladas para dentro do forno com o pé. Deus, esses supositórios de metanfetanina que o Yogi Vithaldas me deu são ótimos! Conforme passo um par de shorts de tênis eu dito um haicai pro gravador e então... faço três minutos no saco de pancada antes de

> fazer um louva-deus de origami e então leio um artigo da *Alta Fidelidade* enquanto misturo o *coq au vin*.

A decadência dos limites e da integridade do eu humano singular?

> Havia uma mulher com o rosto chupado, enrugado, de alguém com oitenta ou noventa anos de idade. E essa velha murcha, essa aparente octogenária, tinha o corpo de um nadador Olímpico do sexo masculino. Os braços longos e musculosos, o torso superior poderoso em forma de V, nem um único grama de gordura...
> para instalar sua cabeça reserva coloque o montador de cabeça no receptáculo do pescoço e insira os pinos do guia nos buracos para montagem... se, depois de instalar a cabeça nova, você for incapaz de discernir as contradições nos modos de produção capitalista, você terá instalado a cabeça incorretamente ou a cabeça estará defeituosa.

Na verdade, uma das obsessões que unificam *My Cousin, My Gastroenterologist* é essa justaposição mais ao fim de partes de eus, pessoas e máquinas, sujeitos humanos e objetos discretos. A ficção de Leyner é, a esse respeito, uma réplica eloquente à previsão de Gilder de que os problemas culturais da cultura da TV podem ser resolvidos ao desmembrarmos imagens em pedaços discretos que podemos combinar como quisermos. O mundo de Leyner é uma distopia Gilderiana. A passividade e decadência ainda sobrevivem na maneira como Leyner e seus personagens recebem imagens e ondas de informação. A habilidade de *combiná-las* apenas acrescenta uma camada de desorientação: quando toda experiência pode ser desconstruída e reconfigurada, as escolhas ficam simplesmente numerosas demais. E na ausência de qualquer guia crível e não comercial para a vida, a liberdade de escolha é tão "libertadora" quanto uma *bad trip* de ácido: cada quantum é tão bom quanto o próximo, e o único padrão de qualidade de um construto específico é sua estranheza, sua habilidade de se destacar numa multidão de outros construtos imagéticos e embasbacar alguma Audiência.

O próprio romance de Leyner, em sua ansiedade anfetamínica por embasbacar o leitor, marca a sombria e distante fronteira da Imagem-Ficção — a absorção literária não apenas dos ícones, técnicas e fenômenos da televisão, mas do próprio objetivo da televisão. O único objetivo de *My Cousin, My Gastroenterologist* é, finalmente, *impressionar*, garantir que o leitor seja agradado e continue a ler. O livro faz isso ao (1) puxar o saco do leitor com apelos a seu erudito *weltschmerz* pós-moderno e (2) lembrar o leitor incessantemente de que o autor é esperto e engraçado. O livro em si é extremamente engraçado, mas não é engraçado da maneira

como histórias engraçadas são engraçadas. Não é que coisas engraçadas aconteçam aqui; é que coisas engraçadas são imaginadas e apontadas autoconscientemente, como um comediante que diz "Você já percebeu como...?" e "Você já pensou no que aconteceria se...?"

Na verdade, o estilo altamente imagético de Leyner com muita frequência parece algum tipo lapidar de comédia stand-up:

> De repente Bob não conseguia falar direito. Tinha sofrido algum tipo de afasia espontânea. Mas não era uma afasia total. Ele conseguia falar, mas só em um estilo telegráfico em *staccato*. Descreveu dirigir pelo Centro-oeste na Interestadual 80 assim: "Milho milho milho milho posto Graal. Milho milho milho milho posto Graal."
>
> há um bar na rodovia que atende exclusivamente figuras de autoridade e a única bebida que serve é cerveja light e a única comida que serve é carne bovina com frutos do mar e o lugar é cheio de policiais locais e estaduais e professores de educação física e boinas verdes e cobradores de pedágio e guardas florestais e guardas de trânsito e juízes de futebol

A resposta ficcional de Leyner para a televisão é menos um romance que uma prosa televisiva espertinha, erudita e de extrema qualidade. Velocidade e vitalidade substituem desenvolvimento. Pessoas ganham e perderm sua existência num piscar de olhos; eventos são explosivos aqui e então desaparecem e nunca mais se fala neles. Há uma rejeição bruscamente irreverente de conceitos "fora de moda" como um enredo integrado e personagens duradouros. Em vez disso há uma série de criativas vinhetas paródicas e berrantes, criadas para atrair pelos 45 segundos de concentração quase-Zen que chamamos de capacidade de concentração televisiva. Na ausência de um enredo, o que unifica as vinhetas é seu temperamento — ansiedade grotesca, a estase hiperestimulada de escolhas demais sem nenhum manual para escolher, brusquidão irreverente quanto à realidade televisiva. E, à maneira dos filmes, clipes musicais, sonhos e programas de televisão, há "Imagens Chave" recorrentes aqui, drogas exóticas, tecnologias exóticas, comidas exóticas, problemas intestinais exóticos. E não é por acaso que a preocupação central de *My Cousin, My Gastroenterologist* é com digestão e evacuação. Seu desafio divertidamente depreciativo para o leitor é o mesmo que aquele apresentado pelo mar de realidades e escolhas na televisão: ME ABSORVA — PROVE QUE VOCÊ É CONSUMIDOR O SUFICIENTE.

O trabalho de Leyner, a melhor Imagem Ficção até agora, é simultaneamente fantástico e esquecível, maravilhoso e estranhamente vazio. Estou falando dele longamente nessa conclusão porque, em sua reabsorção genial das mesmas características que a própria televisão

absorveu da arte pós-moderna, o livro de Leyner parece ser a união definitiva entre a televisão dos EUA e a ficção. Ele também parece apontar um holofote para o apuro em que a própria Imagem Ficção se encontra: o melhor que esse subgênero já produziu até hoje é hilário, desagradável, sofisticado, e extremamente raso — condenado a ser raso por seu desejo de ridicularizar uma cultura televisiva cujas piadas que depreciam a si mesma e a todos os valores absorvem toda ridicularização. A tentativa de Leyner de "responder" à televisão por meio da genuflexão é muito facilmente assimilada pelo desgastado ritual televisivo do depreciar em louvor. Está morta na página.

É bem possível que os ruídos plangentes que faço a respeito da impossibilidade de se rebelar contra uma aura que promove e vicia toda rebelião se relacionem mais fortemente à minha residência dentro dessa aura, minha própria falta de visão, do que à exaustão das possiblidades da ficção dos EUA Os próximos "rebeldes" literários nesse país podem muito bem emergir como um estranho grupo de *anti*rrebeldes, olhadores natos que ousam se afastar do assistir irônico, que têm a ousadia infantil de apoiar e exemplificar princípios sem duplo sentido. Que tratam dos bons e velhos problemas e emoções humanos nada *fashion* da vida nos EUA com reverência e convicção. Que fogem da autoconsciência e do enfado da moda. Esses antirrebeldes seriam fora de moda, claro, antes mesmo de começar. Mortos na página. Sinceros demais. Claramente reprimidos. Atrasados, antiquados, ingênuos, anacrônicos. Talvez seja essa a questão. Talvez seja por isso que eles sejam os próximos rebeldes verdadeiros. Rebeldes verdadeiros, até onde sei, correm o risco de desagradar. Os velhos insurgentes pós-modernos correram o risco do susto e do grito: choque, nojo, revolta, censura, acusações de socialismo, anarquismo, niilismo. Os riscos de hoje são diferentes. Os novos rebeldes talvez sejam artistas dispostos a correr o risco do bocejo, do rolar de olhos, do sorriso frio, da cutucada na costela, da paródia dos bons ironistas, do "Ah, que *banal*." O risco das acusações de sentimentalidade, melodrama. De hipercredulidade. De fraqueza. De estarem dispostos a serem sugados por um mundo de espreitadores e encaradores que temem os olhares e o ridículo mais do que temem aprisionamento sem leis. Quem sabe. A ficção jovem e mais engajada de hoje parece algum tipo de fim do fim da linha. Acho que isso significa que todos temos que tirar nossas próprias conclusões. Precisamos. Você está completamente satisfeito?

**ANEXO B- Versão original de**
**"E Unibus Pluram: television and U.S. fiction"**

**E UNIBUS PLURAM**

**television and U.S. fiction**

**act natural**

Fiction writers as a species tend to be oglers. They tend to lurk and to stare. They are born watchers. They are viewers. They are the ones on the subway about whose nonchalant stare there is something creepy, somehow. Almost predatory. This is because human situations are writers' food. Fiction writers watch other humans sort of the way gapers slow down for car wrecks: they covet a vision of themselves as *witnesses*.

But fiction writers tend at the same time to be terribly self-conscious. Devoting lots of productive time to studying closely how people come across to them, fiction writers also spend lots of less productive time wondering nervously how they come across to other people. How they appear, how they seem, whether their shirttail might be hanging out of their fly, whether there's maybe lipstick on their teeth, whether the people they're ogling can maybe size them up as somehow creepy, as lurkers and starers.

The result is that a majority of fiction writers, born watchers, tend to dislike being objects of people's attention. Dislike being watched. The exceptions to this rule—Mailer, McInerney—sometimes create the impression that most belletristic types covet people's attention. Most don't. The few who like attention just naturally get more attention. The rest of us watch.

Most of the fiction writers I know are Americans under 40. I don't know whether fiction writers under 40 watch more television than other American species. Statisticians report that television is watched over six hours a day in the average American household. I don't know any fiction writers who live in average American households. I suspect Louise Erdrich might. Actually I have never seen an average American household. Except on TV.

Right away you can see a couple of things that look potentially great, for U.S. fiction writers, about U.S. television. First, television does a lot of our predatory human research for

us. American human beings are a slippery and protean bunch in real life, hard as hell to get any kind of universal handle on. But television comes equipped with just such a handle. It's an incredible gauge of the generic. If we want to know what American normality is—i.e. what Americans want to regard as normal—we can trust television. For television's whole raison is reflecting what people want to see. It's a mirror. Not the Stendhalian mirror that reflects the blue sky and mudpuddle. More like the overlit bathroom mirror before which the teenager monitors his biceps and determines his better profile. This kind of window on nervous American self-perception is simply invaluable in terms of writing fiction. And writers can have faith in television. There is a lot of money at stake, after all; and television owns the best demographers applied social science has to offer, and these researchers can determine precisely what Americans in the 1990s are, want, see—what we as Audience want to see ourselves as. Television, from the surface on down, is about desire. And, fiction-wise, desire is the sugar in human food.

The second great-seeming thing is that television looks to be an absolute godsend for a human subspecies that loves to watch people but hates to be watched itself. For the television screen affords access only one-way. A psychic ball-check valve. We can see Them; They can't see Us. We can relax, unobserved, as we ogle. I happen to believe this is why television also appeals so much to lonely people. To voluntary shut-ins. Every lonely human I know watches way more than the average U.S. six hours a day. The lonely, like the fictive, love one-way watching. For lonely people are usually lonely not because of hideous deformity or odor or obnoxiousness—in fact there exist today support- and social groups for persons with precisely these attributes. Lonely people tend, rather, to be lonely because they decline to bear the psychic costs of being around other humans. They are allergic to people. People affect them too strongly. Let's call the average U.S. lonely person Joe Briefcase. Joe Briefcase fears and loathes the strain of the special self-consciousness which seems to afflict him only when other real human beings are around, staring, their human sense-antennae abristle. Joe B. fears how he might appear, come across, to watchers. He chooses to sit out the enormously stressful U.S. game of appearance poker.

But lonely people, at home, alone, still crave sights and scenes, company. Hence television. Joe can stare at Them on the screen; They remain blind to Joe. It's almost like voyeurism. I happen to know lonely people who regard television as a veritable deus ex machina for voyeurs. And a lot of the criticism, the really rabid criticism less leveled than sprayed at networks, advertisers, and audiences alike, has to do with the charge that television

has turned us into a nation of sweaty, slack-jawed voyeurs. This charge turns out to be untrue, but it's untrue for interesting reasons.

What classic voyeurism is is espial, i.e. watching people who don't know you're there as those people go about the mundane but erotically charged little businesses of private life. It's interesting that so much classic voyeurism involves media of framed glass—windows, telescopes, etc. Maybe the framed glass is why the analogy to television is so tempting. But TV-watching is different from genuine Peeping-Tomism. Because the people we're watching through TV's framed-glass screen are not really ignorant of the fact that somebody is watching them. In fact a whole *lot* of somebodies. In fact the people on television know that it is by virtue of this truly huge crowd of ogling somebodies that they are on the screen engaging in broad non-mundane gestures at all. Television does not afford true espial because television is performance, spectacle, which by definition requires watchers. We're not voyeurs here at all. We're just viewers. We are the Audience, megametrically many, though most often we watch alone: E Unibus Pluram.[1]

One reason fiction writers seem creepy in person is that by vocation they really *are* voyeurs. They need that straightforward visual theft of watching somebody who hasn't prepared a special watchable self. The only illusion in true espial is suffered by the voyee, who doesn't know he's giving off images and impressions. A problem with so many of us fiction writers under 40 using television as a substitute for true espial, however, is that TV "voyeurism" involves a whole gorgeous orgy of illusions for the pseudo-spy, when we watch. Illusion (1) is that we're voyeurs here at all: the "voyees" behind the screen's glass are only pretending ignorance. They know perfectly well we're out there. And that we're there is also very much on the minds of those behind the second layer of glass, viz. the lenses and monitors via which technicians and arrangers apply enormous ingenuity to hurl the visible images at us. What we see is far from stolen; it's proffered—illusion (2). And, illusion (3), what we're seeing through the framed panes isn't people in real situations that do or even could go on without consciousness of Audience. I.e., what young writers are scanning for data on some reality to fictionalize is *already* composed of fictional characters in highly formalized narratives. And, (4), we're not really even seeing "characters" at all: it's not Major Frank Burns, pathetic self-important putz from Fort Wayne, Indiana; it's Larry Linville of Ojai, California, actor stoic enough to endure thousands of letters (still coming in, even in syndication) from pseudo-voyeurs berating him for being a putz from Indiana. And then (5) it's ultimately of course not even actors we're espying, not even people: it's EM-propelled analog waves and ion streams and rear-screen chemical reactions throwing off phosphenes in grids of dots not much more

lifelike than Seurat's own Impressionist commentaries on perceptual illusion. Good Lord and (6) the dots are coming out of our *furniture*, all we're really spying on is our own *furniture*, and our very own chairs and lamps and bookspines sit visible but unseen at our gaze's frame as we contemplate "Korea" or are taken "live to Jerusalem" or regard the plusher chairs and classier spines of the Huxtable "home" as illusory cues that this is some domestic interior whose membrane we have (slyly, unnoticed) violated—(7) and (8) and illusions ad inf.

Not that these realities about actors and phosphenes and furniture are unknown to us. We choose to ignore them. They are part of the disbelief we suspend. But it's an awfully heavy load to hoist aloft for six hours a day; illusions of voyeurism and privileged access require serious complicity from the viewer. How can we be made so willingly to acquiesce to the delusion that the people on the TV don't know they're being watched, to the fantasy that we're somehow transcending privacy and feeding on unself-conscious human activity? There might be lots of reasons why these unrealities are so swallowable, but a big one is that the performers behind the glass are—varying degrees of thespian talent notwithstanding—absolute *geniuses* at seeming unwatched. Make no mistake—seeming unwatched in front of a TV camera is an art. Take a look at how non-professionals act when a TV camera is pointed at them: they often spaz out, or else they go all stiff, frozen with self-consciousness. Even PR people and politicians are, in terms of being on camera, rank amateurs. And we love to laugh at how stiff and fake non-pros appear on television. How unnatural.

But if you've ever once been the object of that terrible blank round glass stare, you know all too well how paralyzingly self-conscious it makes you feel. A harried guy with earphones and a clipboard tells you to "act natural" as your face begins to leap around on your skull, struggling for a seeming-unwatched expression that feels so impossible because "seeming unwatched" is, like "acting natural," oxymoronic. Try hitting a golf ball right after someone asks you whether you in- or exhale on your backswing, or getting promised lavish rewards if you can avoid thinking of a green rhinoceros for ten seconds, and you'll get some idea of the truly heroic contortions of body and mind that must be required for a David Duchovny or Don Johnson to act unwatched as he's watched by a lens that's an overwhelming emblem of what Emerson, years before TV, called "the gaze of millions." [2]

For Emerson, only a certain very rare species of person is fit to stand this gaze of millions. It is not your normal, hardworking, quietly desperate species of American. The man who can stand the megagaze is a walking imago, a certain type of transcendent semihuman who, in Emerson's phrase, "carries the holiday in his eye." The Emersonian holiday that television actors' eyes carry is the promise of a vacation from human self-consciousness. Not worrying

about how you come across. A total unallergy to gazes. It is contemporarily heroic. It is frightening and strong. It is also, of course, an act, for you have to be just abnormally self-conscious and self-controlled to appear unwatched before cameras and lenses and men with clipboards. This self-conscious appearance of unself-consciousness is the real door to TV's whole mirror-hall of illusions, and for us, the Audience, it is both medicine and poison.

For we gaze at these rare, highly-trained, unwatched-seeming people for six hours daily. And we love these people. In terms of attributing to them true supernatural assets and desiring to emulate them, it's fair to say we sort of worship them. In a real Joe Briefcase-world that shifts ever more starkly from some community of relationships to networks of strangers connected by self-interest and technology, the people we espy on TV offer us familiarity, community. Intimate friendship. But we split what we see. The characters may be our "close friends," but the *performers* are beyond strangers: they're imagos, demigods, and they move in a different sphere, hang out with and marry only each other, seem even as actors accessible to Audience only via the mediation of tabloid, talk show, EM signal. And yet both actors and characters, so terribly removed and filtered, seem so terribly, gloriously *natural* when we watch.

Given how much we watch and what watching means, it's inevitable, for those of us fictionists or Joe Briefcases who fancy ourselves voyeurs, to get the idea that these persons behind the glass—persons who are often the most colorful, attractive, animated, *alive* people in our daily experience—are also people who are oblivious to the fact that they are watched. This illusion is toxic. It's toxic for lonely people because it sets up an alienating cycle (viz. "Why can't *I* be like that?" etc.), and it's toxic for writers because it leads us to confuse actual fiction-research with a weird kind of fiction-*consumption*. Self-conscious people's oversensitivity to real humans tends to put us before the television and its one-way window in an attitude of relaxed and total reception, rapt. We watch various actors play various characters, etc. For 360 minutes per diem, we receive unconscious reinforcement of the deep thesis that the most significant quality of truly alive persons is watchableness, and that genuine human worth is not just identical with but *rooted in* the phenomenon of watching. Plus the idea that the single biggest part of real watchableness is seeming to be unaware that there's any watching going on. Acting natural. The persons we young fiction writers and assorted shut-ins study, feel for, feel through most intently are, by virtue of a genius for feigned unself-consciousness, fit to stand people's gazes. And we, trying desperately to be nonchalant, perspire creepily on the subway.

**the finger**

Existentiovoyeuristic conundra notwithstanding, there's no denying the simple fact that people in the U.S.A. watch so much television basically because it's fun. I know I watch for fun, most of the time, and that at least 51% of the time I do have fun when I watch. This doesn't mean I do not take television seriously. One big claim of this essay is going to be that the most dangerous thing about television for U.S. fiction writers is that we don't take it seriously enough as both a disseminator and a definer of the cultural atmosphere we breathe and process, that many of us are so blinded by constant exposure that we regard TV the way Reagan's lame F.C.C. chairman Mark Fowler professed to see it in 1981, as "just another appliance, a toaster with pictures." [3]

It's undeniable, nevertheless, that watching television is pleasurable, and it may seem odd that so much of the pleasure my generation takes from television lies in making fun of it. But you have to remember that younger Americans grew up as much with people's disdain for TV as we did with TV itself. I knew it was a "vast wasteland" way before I knew who Newton Minow and Mark Fowler were. And it really is fun to laugh cynically at television—at the way the laughter from sitcoms' "live studio audiences" is always suspiciously constant in pitch and duration, or at the way travel is depicted on *The Flintstones* by having the exact same cut-rate cartoon tree, rock, and house go by four times. It's fun, when a withered June Allyson comes on-screen for Depend Adult Undergarments and says "If you have a bladder-control problem, you're not alone," to hoot and shout back "Well chances are you're alone *quite a bit,* June!"

Most scholars and critics who write about U.S. popular culture, though, seem both to take TV very seriously and to suffer terrible pain over what they see. There's this well-known critical litany about television's vapidity and irrealism. The litany is often even cruder and triter than the shows the critics complain about, which I think is why most younger Americans find professional criticism of television less interesting than professional television itself. I found solid examples of what I'm talking about on the first day I even looked. The *New York Times* Arts & Leisure Section for Sunday, 8/05/90, simply bulged with bitter critical derision for TV, and some of the most unhappy articles weren't about low-quality programming so much as about how TV's become this despicable instrument of cultural decay. In a summary review of all 1990's "crash and burn" summer box-office hits in which "realism… seems to have gone almost entirely out of fashion," it takes Janet Maslin only a paragraph to locate her true anti-reality culprit: "We may be hearing about 'real life' only on television shows made up of fifteen-second sound bites (in which 'real people' not only speak in brief, neat truisms but actually seem to think that way, perhaps as a result of having watched too much reality-molding television themselves)." [4] And one Stephen Holden, in what starts out as a scathing assessment

of the pass pop music's come to, feels he knows perfectly well what's behind what he hates: "Pop music is no longer a world unto itself but an adjunct of television, whose stream of commercial images projects a culture in which everything is for sale and the only things that count are fame, power, and the body beautiful." [5] This stuff just goes on and on, article after article, in the *Times*. The only Arts & Leisure piece I could find with anything upbeat to say about TV that morning was a breathless article on how lots of Ivy League graduates are now flying straight from school to New York and Los Angeles to become television writers and are clearing well over $200,000 to start and enjoying rapid advancement to harried clipboarded production status. In this regard, 8/05's *Times* is a good example of a strange mix that's been around for a few years now: weary contempt for television as a creative product and cultural force, combined with beady-eyed fascination about the actual behind-the-glass mechanics of making that product and projecting that force.

Surely I'm not alone in having acquaintances I hate to watch TV with because they so clearly loathe it—they complain relentlessly about the hackneyed plots, the unlikely dialogue, the Cheez-Whiz resolutions, the bland condescension of the news anchors, the shrill wheedling of the commercials—and yet are just as clearly obsessed with it, somehow *need* to loathe their six hours a day, day in and out. Junior advertising executives, aspiring filmmakers, and grad-school poets are in my experience especially prone to this condition where they simultaneously hate, fear, and need television, and try to disinfect themselves of whatever so much viewing might do to them by watching TV with weary contempt instead of the rapt credulity most of us grew up with. (Note that most fiction writers still tend to go for the rapt credulity.)

But, since the wearily contemptuous *Times* has its own demographic thumb to the pulse of readerly taste, it's probably safe to assume that most educated, *Times*-buying Americans are wearily disgusted by television, have this weird hate-/need-/fear-6-hrs. -daily gestalt about it. Published TV-scholarship sure reflects this mood. And the numbingly dull quality to most "literary" television analyses is due less to the turgid abstraction scholars employ to make television seem an OK object of aesthetic inquiry—q.v. part of an '86 treatise: "The form of my Tuesday evening's prime-time pleasure is structured by a dialectic of elision and rift among various windows through which… 'flow' is more a circumstance than a product. The real output is the quantum, the smallest maneuverable broadcast bit." [6] —than to the jaded cynicism of TV-scholars who mock and revile the very phenomenon they've chosen as vocation. These scholars are like people who despise—I mean big-time, long-term despise—their spouses or jobs, but won't split up or quit. Critical complaint seems long ago to have degenerated into plain old whining. The important question about U.S. television is no longer whether there are

some truly nasty problems involved in Americans' relation to television but rather what might possibly be done about them. On this question pop critics and scholars are resoundingly mute.

The fact is that it's only in the U.S. arts, particularly in certain strands of contemporary American fiction, that the really interesting questions about fin-de-siècle TV—What exactly is it about televisual culture that we hate so much? Why are we so immersed in it if we hate it so? What implications are there in our sustained, voluntary immersion in something we hate?—are being addressed. But they are also, weirdly, being asked and answered by television itself. This is another reason why most TV criticism seems so empty. Television's managed to become its own most profitable analyst.

Midmorning, 8/05/90, as I was scanning and sneering at the sneering tone of the aforementioned *Times* articles, a syndicated episode of *St Elsewhere* was on TV, cleaning up in a Sunday-morning Boston market otherwise occupied by televangelists, infomercials, and the steroid-and polyurethane-ridden *American Gladiators*, itself not charmless but definitely a low-dose show. Syndication is another new area of public fascination, not only because huge cable stations like Chicago's WGN and Atlanta's TBS have upped the stakes from local to national, but because syndication is changing the whole creative philosophy of network television. Since it is in syndication deals (where the distributor gets both an up-front fee for a program and a percentage of the ad slots for his own commercials) that the creators of successful television series realize truly gross profits, many new programs are designed and pitched with both immediate prime-time and down-the-road syndication audiences in mind, and are now informed less by dreams of the ten-year-beloved-TV-institution-type run—*M*A*S*H, Cheers!*—than of a modest three-year run that will yield the 78 in-can episodes required for an attractive syndication package. By the way, I, like millions of other Americans, know this technical insider-type stuff because I saw a special three-part report about syndication on *Entertainment Tonight*, itself the first nationally syndicated "news" program and the first infomercial so popular that TV stations were willing to pay for it.

Sunday-morning syndication is also intriguing because it makes for juxtapositions as eerily apposite as anything French surrealists could come up with. Lovable warlocks on *Bewitched* and commercially Satanic heavy-metal videos on *Top Ten Countdown* run opposite air-brushed preachers decrying demonism in U.S. culture. You can surf back and forth between a televised mass's "This is my blood" and *Gladiators*' Zap breaking a civilian's nose with a polyurethane Bataka. Or, even better, have a look at 8/05/90's *St. Elsewhere* episode 94, originally broadcast in 1988, which airs in syndication on Boston's Channel 38 immediately following two back-to-back episodes of *The Mary Tyler Moore Show*, that icon of '70s pathos.

The plots of the two *Mary Tyler Moore Shows* are unimportant here. But the *St. Elsewhere* episode that followed them was partly concerned with a cameo-role mental patient who presented with the delusional belief that he was Mary Richards from *The Mary Tyler Moore Show*. He further believed that a fellow cameo-role mental patient was Rhoda, that Dr. Westphal was Mr. Grant, and that Dr. Auschlander was Murray. This psychiatric subplot was a one-shot; it was resolved by episode's end. The pseudo-Mary (a sad lumpy-looking guy, portrayed by an actor whose name I didn't catch but who I remember used to play one of Dr. Hartley's neurotic clients on the old *Bob Newhart Show*) rescues the other cameo-role mental patient, whom he believes to be Rhoda and who has been furious in his denials that he is female, much less fictional (and who is himself played by the guy who used to play Mr. Carlin, Dr. Hartley's most intractable client) from assault by a bit-part hebephrene. In gratitude, Rhoda/Mr. Carlin/mental patient declares that he'll consent to be Rhoda if that's what Mary/neurotic client/mental patient wants. At this too-real generosity, the pseudo-Mary's psychotic break breaks. The sad lumpy guy admits to Dr. Auschlander that he's not Mary Richards. He's actually just a plain old amnesiac, a guy without a meaningful identity, existentially adrift. He has no idea who he is. He's lonely. He watches a lot of TV. He says he "figured it was better to believe I was a TV character than not to believe I was anybody." Dr. Auschlander takes the penitent patient for a walk in the wintery Boston air and promises that he, the identityless guy, can someday very probably find out who he really is, provided he can dispense with "the distraction of television." Extremely grateful and happy at this prognosis, the patient removes his own fuzzy winter beret and throws it into the air. The episode ends with a freeze of the airborne hat, leaving at least one viewer credulously rapt.

This would have been just another clever low-concept '80s TV story, where the final cap-tossing coyly undercuts Dr. Auschlander's putdown of television, were it not for the countless layers of ironic, involuted TV imagery and data that whirled around this incredibly high-concept installment. Because another of this episode's cameo stars, drifting through a different subplot, is one Betty White, Sue-Ann Nivens of the old *Mary Tyler Moore Show*, here playing a tortured NASA surgeon (don't ask). It is with almost tragic inevitability, then, that Ms. White, at 32 minutes into the episode, meets up with the TV-deluded pseudo-Mary in their respective tortured wanderings through the hospital's corridors, and that she greets the mental patient's inevitable joyful cries of "Sue-Ann!" with a too-straight face as she says that he must have her confused with someone else. Of the convolved levels of fantasy and reality and identity here—e.g. the patient simultaneously does, does not, and does have Betty White "confused" with Sue-Ann Nivens—we needn't speak in detail; doubtless a Yale Contemporary Culture dissertation

is under way on Deleuze & Guattari and just this episode. But the most interesting levels of meaning here lie, and point, behind the lens. For NBC's *St Elsewhere*, like *The Mary Tyler Moore Show* and *The Bob Newhart Show* before it, was created, produced, and guided into syndication by MTM Studios, owned by Mary Tyler Moore and overseen by her erstwhile husband, eventual NBC CEO Grant Tinker; and *St. Elsewhere*'s scripts and subplots are story-edited by Mark Tinker, Mary's stepson, Grant's heir. The deluded mental patient, an exiled, drifting veteran of one MTM program, reaches piteously out to the exiled, drifting (literally—*NASA*, for God's sake!) veteran of another MTM production, and her deadpan rebuff is scripted by MTM personnel, who accomplish the parodic undercut of MTM's Dr. Auschlander with the copyrighted MTM hat-gesture of one MTM veteran who's "deluded" he's another. Dr. A.'s Fowleresque dismissal of TV as just a "distraction" is less naïve than insane: there is nothing *but* television on this episode. Every character and conflict and joke and dramatic surge depends on involution, self-reference, metatelevision. It is in-joke within in-joke.

So then why do I get the in-joke? Because I, the viewer, outside the glass with the rest of the Audience, am *in* on the in-joke. I've seen Mary Tyler Moore's "real" toss of that fuzzy beret so often it's moved past cliché into warm nostalgia. I know the mental patient from *Bob Newhart*, Betty White from everywhere, *and* I know all sorts of intriguing irrelevant stuff about MTM Studios and syndication from *Entertainment Tonight* I, the pseudo-voyeur, am indeed "behind the scenes," primed to get the in-joke. But it is not I the spy who have crept inside television's boundaries. It is vice versa. Television, even the mundane little businesses of its production, has become my—our—own interior. And we seem a jaded, weary, but willing and above all *knowledgeable* Audience. And this knowledgeability utterly transforms the possibilities and hazards of "creativity" in television. *St. Elsewhere*'s episode was nominated for a 1988 Emmy. For best original teleplay.

The best TV of the last five years has been about ironic self-reference like no previous species of postmodern art could ever have dreamed of. The colors of MTV videos, blue-black and lambently flickered, are the colors of television. *Moonlighting*'s David and *Bueller*'s Ferris throw asides to the viewer every bit as bald as an old melodrama villain's mono-logued gloat. Segments of the new late-night glitz-news *After Hours* end with a tease that features harried earphoned guys in the production booth ordering the tease. MTV's television-trivia game show, the dry-titled *Remote Control*, got so popular it burst out of its MTV-membrane and is now syndicated band-wide. The hippest commercials, with stark computerized settings and blank-faced models in mirrored shades and plastic slacks genuflecting before various forms of

velocity, excitement, and prestige, seem like little more than TV's vision of how TV offers rescue to those lonely Joe Briefcases passively trapped into watching too much TV.

What explains the pointlessness of most published TV criticism is that television has become immune to charges that it lacks any meaningful connection to the world outside it. It's not that charges of nonconnection have become untrue but that they've become deeply irrelevant. It's that any such connection has become otiose. Television used to point beyond itself. Those of us born in, say, the '60s were trained by television to look where it pointed, usually at versions of "real life" made prettier, sweeter, livelier by succumbing to a product or temptation. Today's mega-Audience is way better trained, and TV has discarded what's not needed. A dog, if you point at something, will look only at your finger.

**metawatching**

It's not like self-reference is new to U.S. entertainment. How many old radio shows—Jack Benny, Burns and Allen, Abbott and Costello—were mostly about themselves as shows? "So, Lou, and you said I couldn't get a big star like Miss Lucille Ball to be a guest on our show, you little twerp." Etc. But once television introduces the element of watching, and once it informs an economy and culture like radio never could have, the referential stakes go way up. Six hours a day is more time than most people (consciously) do any other one thing. How human beings who absorb such high doses understand themselves will naturally change, become vastly more spectatorial, self-conscious. Because the practice of "watching" is expansive. Exponential. We spend enough time watching, pretty soon we start watching ourselves watching. Pretty soon we start to "feel" ourselves feeling, yearn to experience "experiences." And that American subspecies into fiction writing starts writing more and more about…

The emergence of something called Metafiction in the American '60s was hailed by academic critics as a radical aesthetic, a whole new literary form, literature unshackled from the cultural cinctures of mimetic narrative and free to plunge into reflexivity and self-conscious meditations on aboutness. Radical it may have been, but 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. And (I claim) American fiction remains deeply informed by television… especially those strains of fiction with roots in postmodernism, which even at its rebellious Metafictional zenith was less a "response to" televisual culture than a kind of abiding- in-TV. Even back then, the borders were starting to come down.

It's strange that it took television itself so long to wake up to watching's potent reflexivity. Television shows about the business of television shows were rare for a long time. *The Dick van Dyke Show* was prescient, and Mary Moore carried its insight into her own decade-long exploration of local-market angst. Now, of course, there's been everything from *Murphy Brown* to *Max Headroom* to *Entertainment Tonight* And with Letterman, Miller, Shandling, and Leno's battery of hip, sardonic, this-is-just-TV schticks, the circle back to the days of "We've just got to get Miss Ball on our show, Bud" has closed and come spiral, television's power to jettison connection and castrate protest fueled by the very ironic postmodern self-consciousness it had first helped fashion.

It will take a while, but I'm going to prove to you that the nexus where television and fiction converse and consort is self-conscious irony. Irony is, of course, a turf fictionists have long worked with zeal. And irony is important for understanding TV because "TV," now that it's gotten powerful enough to move from acronym to way of life, revolves off just the sorts of absurd contradictions irony's all about exposing. It is ironic that television is a syncretic, homogenizing force that derives much of its power from diversity and various affirmations thereof. It is ironic that an extremely canny and unattractive self-consciousness is necessary to create TV performers' illusion of unconscious appeal. That products presented as helping you express individuality can afford to be advertised on television only because they sell to enormous numbers of people. And so on.

Television regards irony sort of the way educated lonely people regard television. Television both fears irony's capacity to expose, and needs it. It needs irony because television was practically *made* for irony. For TV is a bisensuous medium. Its displacement of radio wasn't picture displacing sound; it was picture added. Since the tension between what's said

and what's seen is irony's whole sales territory, classic televisual irony works via the conflicting juxtaposition of pictures and sounds. What's seen undercuts what's said. A scholarly article on network news describes a famous interview with a corporate guy from United Fruit on a CBS special about Guatemala: "I sure don't know of anybody being so-called 'oppressed,' " this guy, in a '70s leisure suit and bad comb-over, tells Ed Rabel. "I think this is just something that some reporters have thought up." [7] The whole interview is intercut with commentless footage of big-bellied kids in Guatemalan slums and union organizers lying in the mud with cut throats.

Television's classic irony function came into its own in the summer of 1974, as remorseless lenses opened to view the fertile "credibility gap" between the image of official disclaimer and the reality of high-level shenanigans. A nation was changed, as Audience. If even the president lies to you, whom are you supposed to trust to deliver the real? Television, that summer, got to present itself as the earnest, worried eye on the reality behind all images. The irony that television is itself a river of image, however, was apparent even to a twelve-year-old, sitting there, rapt. After '74 there seemed to be no way out. Images and ironies all over the place. It's not a coincidence that *Saturday Night Live*, that Athens of irreverent cynicism, specializing in parodies of (1) politics and (2) television, premiered the next fall (on television).

I'm worried when I say things like "television fears…" and "television presents itself…" because, even though it's kind of a necessary abstraction, talking about television as if it were an entity can easily slip into the worst sort of anti-TV paranoia, treating of TV as some autonomous diabolical corrupter of personal agency and community gumption. I am concerned to avoid anti-TV paranoia here. Though I'm convinced that television today lies, with a potency somewhere between symptom and synecdoche, behind a genuine crisis for U.S. culture and literature, I do not agree with reactionaries who regard TV as some malignancy visited on an innocent populace, sapping IQs and compromising SAT scores while we all sit there on ever fatter bottoms with little mesmerized spirals revolving in our eyes. Critics like Samuel Huntington and Barbara Tuchman who try to claim that TV's lowering of our aesthetic standards is responsible for a "contemporary culture taken over by commercialism directed to the mass market and necessarily to mass taste" [8] can be refuted by observing that their Propter Hoc isn't even Post Hoc: by 1830, de Tocqueville had already diagnosed American culture as peculiarly devoted to easy sensation and mass-marketed entertainment, "spectacles vehement and untutored and rude" that aimed "to stir the passions more than to gratify the taste." [9] Treating television as evil is just as reductive and silly as treating it like a toaster w/pictures.

It is of course undeniable that television is an example of Low Art, the sort of art that has to please people in order to get their money. Because of the economics of nationally broadcast,

advertiser-subsidized entertainment, television s one goal—never denied by anybody in or around TV since RCA first authorized field tests in 1936—is to ensure as much watching as possible. TV is the epitome of Low Art in its desire to appeal to and enjoy the attention of unprecedented numbers of people. But it is not Low because it is vulgar or prurient or dumb. Television is often all these things, but this is a logical function of its need to attract and please Audience. And I'm not saying that television is vulgar and dumb because the people who compose Audience are vulgar and dumb. Television is the way it is simply because people tend to be extremely similar in their vulgar and prurient and dumb interests and wildly different in their refined and aesthetic and noble interests. It's all about syncretic diversity: neither medium nor Audience is faultable for quality.

Still, for the fact that individual American human beings are consuming vulgar, prurient, dumb stuff at the astounding average per-household dose of six hours a day—for this both TV and we need to answer. We are responsible basically because nobody is holding any weapons on us forcing us to spend amounts of time second only to sleep doing something that is, when you come right down to it, not good for us. Sorry to be a killjoy, but there it is: six hours a day is not good.

Television's greatest minute-by-minute appeal is that it engages without demanding. One can rest while undergoing stimulation. Receive without giving. In this respect, television resembles certain other things one might call Special Treats (e.g. candy, liquor), i.e. treats that are basically fine and fun in small amounts but bad for us in large amounts and *really* bad for us if consumed in the massive regular amounts reserved for nutritive staples. One can only guess at what volume of gin or poundage of Toblerone six hours of Special Treat a day would convert to.

On the surface of the problem, television is responsible for our rate of its consumption only in that it's become so terribly successful at its acknowledged job of ensuring prodigious amounts of watching. Its social accountability seems sort of like that of designers of military weapons: unculpable right up until they get a little too good at their job.

But the analogy between television and liquor is best, I think. Because (bear with me a second) I'm afraid good old average Joe Briefcase might be a teleholic. I.e., watching TV can become malignantly addictive. It may become malignantly addictive only once a certain threshold of quantity is habitually passed, but then the same is true of Wild Turkey. And by "malignant" and "addictive" I again do not mean evil or hypnotizing. An activity is addictive if one's relationship to it lies on that downward-sloping continuum between liking it a little too much and really needing it. Many addictions, from exercise to letter-writing, are pretty benign.

But something is *malignantly* addictive if (1) it causes real problems for the addict, and (2) it offers itself as a relief from the very problems it causes. [10] A malignant addiction is also distinguished for spreading the problems of the addiction out and in in interference patterns, creating difficulties for relationships, communities, and the addict's very sense of self and spirit. In the abstract, some of this hyperbole might strain the analogy for you, but concrete illustrations of malignantly addictive TV-watching cycles aren't hard to come by. If it's true that many Americans are lonely, and if it's true that many lonely people are prodigious TV-watchers, and it's true that lonely people find in television's 2-D images relief from their stressful reluctance to be around real human beings, then it's also obvious that the more time spent at home alone watching TV, the less time spent in the world of real human beings, and that the less time spent in the real human world, the harder it becomes not to feel inadequate to the tasks involved in being a part of the world, thus fundamentally apart from it, alienated from it, solipsistic, lonely. It's also true that to the extent one begins to view pseudo-relationships with Bud Bundy or Jane Pauley as acceptable alternatives to relationships with real people, one will have commensurately less conscious incentive even to try to connect with real 3-D persons, connections that seem pretty important to basic mental health. For Joe Briefcase, as for many addicts, the Special Treat begins to substitute for something nourishing and needed, and the original genuine hunger—less satisfied than bludgeoned—subsides to a strange objectless unease.

TV-watching as a malignant cycle doesn't even require special preconditions like writerly self-consciousness or neuroallergic loneliness. Let's for a second imagine Joe Briefcase as now just an average U.S. male, relatively unlonely, adjusted, married, blessed with 2.3 apple-cheeked issue, utterly normal, home from hard work at 5:30, starting his average six-hour stint in front of the television. Since Joe B. is average, he'll shrug at pollsters' questions and answer averagely that he most often watches television to "unwind" from those elements of his day and life he finds unpleasant. It's tempting to suppose that TV enables this unwinding simply because it offers an Auschlanderian "distraction," something to divert the mind from quotidian troubles. But would mere distraction ensure continual massive watching? Television offers way more than distraction. In lots of ways, television purveys and enables *dreams,* and most of these dreams involve some sort of transcendence of average daily life. The modes of presentation that work best for TV—stuff like "action," with shoot-outs and car wrecks, or the rapid-fire "collage" of commercials, news, and music videos, or the "hysteria" of prime-time soap and sitcom with broad gestures, high voices, too much laughter—are unsubtle in their whispers that, somewhere, life is quicker, denser, more interesting, more… well, *lively* than contemporary life

as Joe Briefcase knows it. This might seem benign until we consider that what good old average Joe Briefcase does more than almost anything else in contemporary life is watch television, an activity which anyone with an average brain can see does not make for a very dense and lively life. Since television must seek to attract viewers by offering a dreamy promise of escape from daily life, and since stats confirm that so grossly much of ordinary U.S. life is watching TV, TV's whispered promises must somehow undercut television-watching in theory ("Joe, Joe, there's a world where life is lively, where nobody spends six hours a day unwinding before a piece of furniture") while reinforcing television-watching in practice ("Joe, Joe, your best and only access to this world is TV").

Well, average Joe Briefcase has an OK brain, and deep down inside he knows, as we do, that there's some kind of psychic shell-game going on in this system of conflicting whispers. But if it's so bald a delusion, why do he and we keep watching in such high doses? Part of the answer—a part which requires discretion lest it slip into anti-TV paranoia—is that the phenomenon of television somehow trains or conditions our viewership. Television has become able not only to ensure that we watch but somehow to inform our deepest responses to what's watched. Take jaded TV-critics, or our acquaintances who sneer at the numbing sameness of all the television they sit still for. I always want to grab these unhappy guys by the lapels and shake them until their teeth rattle and point to the absence of guns to their heads and ask why the hell they keep watching, then. But the truth is that there's some complex high-dose psychic transaction between TV and Audience whereby Audience gets trained to respond to and then like and then *expect* trite, hackneyed, numbing television shows, and to expect them to such an extent that when networks do occasionally abandon time-tested formulas Audience usually punishes them for it by not watching novel shows in sufficient numbers to let them get off the ground. Hence the networks' bland response to its critics that in the majority of cases—and until the rise of hip metatelevision you could count the exceptions on one hand—"different" or "high-concept" programming simply doesn't get ratings. High-quality television cannot stand up to the gaze of millions, somehow.

Now, it is true that certain PR techniques—e.g. shock, grotesquerie, or irreverence—can ease novel sorts of shows' rise to national demographic viability. Examples here might be the "shocking" *A Current Affair*, the "grotesque" *Real People*, the "irreverent" *Married… with Children*. But these programs, like most of those touted by the industry as "fresh" or "outrageous," turn out to be just tiny transparent variations on old formulas.

It's not fair to blame television's shortage of originality on any lack of creativity among network talent. The truth is that we seldom get a chance to know whether anybody behind any

TV show is creative, or more accurately that they seldom get a chance to show us. Despite the unquestioned assumption on the part of pop-culture critics that television's poor old Audience, deep down, "craves novelty," all available evidence suggests, rather, that the Audience *really* craves sameness but thinks, deep down, that it *ought* to crave novelty. Hence the mixture of devotion and sneer on so many viewerly faces. Hence also the weird viewer complicity behind TV's sham "breakthrough programs": Joe Briefcase needs that PR-patina of "freshness" and "outrageousness" to quiet his conscience while he goes about getting from television what we've all been trained to want from it: some strangely American, profoundly shallow, and eternally temporary *reassurance*.

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" (again, not exactly foreign to addictive cycles) 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.

**guilty fictions**

Not, again, that the cycle's root conflict is new. You can trace the opposition between what persons do and ought to desire at least as far back as Plato's chariot or the Prodigal's return. But the way entertainments appeal to and work within this conflict has been transformed in televisual culture. This culture-of-watching's relation to the cycle of indulgence, guilt, and reassurance has important consequences for U.S. art, and though the parallels are easiest to see w/r/t Warhol's Pop or Elvis's Rock, the most interesting intercourse is between television and American literature.

One of the most recognizable things about this century's postmodern fiction has always been the movement's strategic deployment of pop-cultural references—brand names, celebrities, television programs—in even its loftiest High Art projects. Think of just about any example of avant-garde U.S. fiction in the last twenty-five years, from Slothrop's passion for

Slippery Elm throat lozenges and his weird encounter with Micky Rooney in *Gravity's Rainbow*, to "You" 's fetish for the *New York Post*'s COMA BABY feature in *Bright Lights, Big City*, to Don DeLillo's pop-hip characters saying stuff to each other like "Elvis fulfilled the terms of the contract. Excess, deterioration, self-destructiveness, grotesque behavior, a physical bloating and a series of insults to the brain, self-delivered." [11] The apotheosis of the pop in postwar art marked a whole new marriage between High and Low culture. For the artistic viability of postmodernism was a direct consequence, again, not of any new facts about art, but of facts about the new importance of mass commercial culture. Americans seemed no longer united so much by common beliefs as by common images: what binds us became what we stand witness to. Nobody sees this as a good change. In fact, pop-cultural references have become such potent metaphors in U.S. fiction not only because of how united Americans are in our exposure to mass images but also because of our guilty indulgent psychology with respect to that exposure. Put simply, the pop reference works so well in contemporary fiction because (1) we all recognize such a reference, and (2) we're all a little uneasy about how we all recognize such a reference.

The status of Low-cultural images in postmodern and contemporary fiction is very different from those images' place in postmodernism's artistic ancestors, e.g. the "dirty realism" of a Joyce or the ur-Dadaism of something like Duchamp's toilet sculpture. Duchamp's aesthetic display of that vulgarest of appliances served an exclusively theoretical end: it was making statements like "The Museum is the Mausoleum is the Men's Room," etc. It was an example of what Octavio Paz calls "Meta-irony," [12] an attempt to reveal that categories we divide into superior/arty and inferior/vulgar are in fact so interdependent as to be coextensive. The use of Low references in a lot of today's High literary fiction, on the other hand, serves a less abstract agenda. It is meant (1) to help create a mood of irony and irreverence, (2) to make us uneasy and so "comment" on the vapidity of U.S. culture, and (3) most important, these days, to be just plain realistic.

Pynchon and DeLillo were ahead of their time. Today, the belief that pop images are basically just mimetic devices is one of the attitudes that separates most U.S. fiction writers under c. 40 from the writerly generation that precedes us, reviews us, and designs our grad-school curricula. This generation gap in conceptions of realism is, again, TV-dependent. The U.S. generation born after 1950 is the first for whom television was something to be lived with instead of just looked at. Our elders tend to regard the set rather as the flapper did the automobile: a curiosity turned treat turned seduction. For younger writers, TV's as much a part of reality as Toyotas and gridlock. We literally cannot imagine life without it. We're not

different from our fathers in that television presents and defines our contemporary world. Where we are different is that we have no memory of a world without such electric definition. This is why the derision so many older fictionists heap on a "Brat Pack" generation they see as insufficiently critical of mass culture is at once understandable and misguided. It's true that there's something sad about the fact that David Leavitt's short stories' sole description of some characters is that their T-shirts have certain brand names on them. But the fact is that, for most of Leavitt's educated young readership, members of a generation raised and nourished on messages equating what one consumes with who one is, Leavitt's descriptions really do do the job. In our post-1950s, inseparable-from-TV association pool, brand loyalty really is synecdochic of character; this is simply a fact.

For those U.S. writers whose ganglia were formed pre-TV, those who are big on neither Duchamp nor Paz and who lack the oracular foresight of a DeLillo, the mimetic deployment of pop-culture icons seems at best an annoying tic and at worst a dangerous vapidity that compromises fiction's seriousness by dating it out of the Platonic Always where it ought to reside. In one of the graduate workshops I went through, a certain gray eminence kept trying to convince us that a literary story or novel should always eschew "any feature which serves to date it" [13] because "serious fiction must be Timeless." When we protested that, in his own well-known work, characters moved about electrically lit rooms, drove cars, spoke not Anglo-Saxon but postwar English, and inhabited a North America already separated from Africa by continental drift, he impatiently amended his proscription to those explicit references that would date a story in the "frivolous Now." When pressed for just what stuff evoked this F.N., he said of course he meant the "trendy mass-popular-media" reference. And here, at just this point, transgenerational discourse broke down. We looked at him blankly. We scratched our little heads. We didn't get it. This guy and his students simply did not conceive the "serious" world the same way. His automobiled Timeless and our MTV'd own were different.

If you read the big literary supplements, you've doubtless seen the intergenerational squabble this sort of scene typifies. [14] The plain fact is that certain things having to do with fiction production are different for young U.S. writers now. And television is at the vortex of most of the flux. Because younger writers are not only Artists probing for the nobler interstices in what Stanley Cavell calls the reader's "willingness to be pleased"; we are also, now, self-defined parts of the great U.S. Audience, and have our own aesthetic pleasure-centers; and television has formed and trained us. It won't do, then, for the literary establishment simply to complain that, for instance, young-written characters don't have very interesting dialogues with each other, that young writers' ears seem "tinny." Tinny they may be, but the truth is that, in

younger Americans' experience, people in the same room don't do all that much direct conversing with each other. What most of the people I know do is they all sit and face the same direction and stare at the same thing and then structure commercial-length conversations around the sorts of questions that myopic car-crash witnesses might ask each other—"Did you just see what I just saw?" Plus, if we're going to talk about the virtues of "realism," the paucity of profound conversation in younger fiction seems accurately to reflect more than just our own generation—I mean six hours a day, in average households young and old, just how much conversation can really be going on? So now whose literary aesthetic seems "dated"?

In terms of literary history, it's important to recognize the distinction between pop and televisual references, on the one hand, and the mere use of TV-like techniques, on the other. The latter have been around in fiction forever. The Voltaire of *Candide*, for instance, uses a bisensuous irony that would do Ed Rabel proud, having Candide and Pangloss run around smiling and saying "All for the best, the best of all worlds" amid war-dead, pogroms, rampant nastiness, etc. Even the stream-of-consciousness guys who fathered Modernism were, on a very high level, constructing the same sorts of illusions about privacy-puncturing and espial on the forbidden that television has found so effective. And let's not even talk about Balzac.

It was in post-atomic America that pop influences on literature became something more than technical. About the time television first gasped and sucked air, mass popular U.S. culture seemed to become High-Art-viable as a collection of symbols and myth. The episcopate of this pop-reference movement were the post-Nabokovian Black Humorists, the Metafictionists and assorted franc-and latinophiles only later comprised by "postmodern." The erudite, sardonic fictions of the Black Humorists introduced a generation of new fiction writers who saw themselves as sort of avant-avant-garde, not only cosmopolitan and polyglot but also technologically literate, products of more than just one region, heritage, and theory, and citizens of a culture that said its most important stuff about itself via mass media. In this regard one thinks particularly of the Gaddis of *The Recognitions* and *JR*, the Barth of *The End of the Road* and *The Sot-Weed Factor*, and the Pynchon of *The Crying of Lot 49*. But the movement toward treating of the pop as its own reservoir of mythopeia gathered momentum and quickly transcended both school and genre. Plucking from my shelves almost at random, I find poet James Cummins's 1986 *The Whole Truth*, a cycle of sestinas deconstructing Perry Mason. Here's Robert Coover's 1977 *A Public Burning*, in which Eisenhower buggers Nixon on-air, and his 1968 *A Political Fable*, in which the Cat in the Hat runs for president. I find Max Apple's 1986 *The Propheteers*, a novel-length imagining of Walt Disney's travails. Or here's part of poet Bill Knott's 1974 "And Other Travels":

> … in my hand a cat o nine tails on every tip of which was Clearasil
> I was worried because Dick Clark had told the cameraman
> not to put the camera on me during the dance parts of the show because my skirts were too tight [15]

which serves as a great example because, even though this stanza appears in the poem without anything you d normally call context or support, it is in fact *self*-supported by a reference we all, each of us, immediately get, conjuring as it does with *Bandstand* ritualized vanity, teenage insecurity, the management of spontaneous moments. It is the perfect pop image, at once slight and universal, soothing and discomfiting.

Recall that the phenomena of watching and consciousness of watching are by nature expansive. What distinguishes another, later wave of postmodern literature is a further shift from television-images as valid objects of literary allusion to television and metawatching as themselves valid *subjects*. By this I mean certain literature beginning to locate its raison in its commentary on/response to a U.S. culture more and more of and for watching, illusion, and the video image. This involution of attention was first observable in academic poetry. See for instance Stephen Dobyns's 1980 "Arrested Saturday Night":

> This is how it happened: Peg and Bob had invited Jack and Roxanne over to their house to watch the TV, and on the big screen they saw Peg and Bob, Jack and Roxanne watching themselves watch themselves on progressively smaller TVs…[16]

or Knott's 1983 "Crash Course":

> I strap a TV monitor on my chest so that all who approach can see themselves and respond appropriately. [17]

The true prophet of this shift in U.S. fiction, though, was the aforementioned Don DeLillo, a long-underrated conceptual novelist who has made signal and image his unifying topoi the same way Barth and Pynchon had sculpted in paralysis and paranoia a decade earlier. DeLillo's 1985 *White Noise* sounded, to fledgling fictionists, a kind of televisual clarion-call. Scenelets like the following seemed especially important:

Several days later Murray asked me about a tourist attraction known as the most photographed barn in America. We drove twenty-two miles into the country around. Farmington. There were meadows and apple orchards. White fences trailed through the rolling fields. Soon the signs started appearing. THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA. We counted five signs before we reached the site.... We walked along a cowpath to the slightly elevated spot set aside for viewing and photographing. All the people had cameras; some had tripods, telephoto lenses, filter kits. A man in a booth sold postcards and slides—pictures of the barn taken from the elevated spot. We stood near a grove of trees and watched the photographers. Murray maintained a prolonged silence, occasionally scrawling some notes in a little book.

"No one sees the barn," he said finally.

A long silence followed.

"Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn."

He fell silent once more. People with cameras left the elevated site, replaced at once by others.

"We're not here to capture an image. We're here to maintain one. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies."

There was an extended silence. The man in the booth sold postcards and slides.

"Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We've agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism."

Another silence ensued.

"They are taking pictures of taking pictures," he said.[18]

I quote this at such length not only because it's too good to edit but also to draw your attention to two relevant features. One is the Dobyns-esque message here about the metastasis of watching. For not only are people watching a barn whose only claim to fame is being an object of watching, but the pop-culture scholar Murray is watching people watch a barn, and his friend Jack is watching Murray watch the watching, and we readers are pretty obviously watching Jack the narrator watch Murray watching, etc. If you leave out the reader, there's a similar regress of recordings of barn and barn-watching.

But more important are the complicated ironies at work in the scene. The scene itself is obviously absurd and absurdist. But most of the writing's parodic force is directed at Murray, the would-be transcender of spectation. Murray, by watching and analyzing, would try to figure out the how and whys of giving in to collective visions of mass images that have themselves become mass images only because they've been made the objects of collective vision. The narrator's "extended silence" in response to Murray's blather speaks volumes. But it's not to be taken as implying sympathy with the sheeplike photograph-hungry crowd. These poor Joe Briefcases are no less objects of ridicule for the fact that their "scientific" critic is himself being ridiculed. The narrative tone throughout is a kind of deadpan sneer, irony's special straight face, w/ Jack himself mute during Murray's dialogue—since to speak out loud in the scene would render the narrator a part of the farce (instead of a detached, transcendent "observer and recorder") and so himself vulnerable to ridicule. With his silence, DeLillo's alter ego Jack eloquently diagnoses the very disease from which he, Murray, barn-watchers, and readers all suffer.

**i do have a thesis**

I want to persuade you that irony, poker-faced silence, and fear of ridicule are distinctive of those features of contemporary U.S. culture (of which cutting-edge fiction is a part) that enjoy any significant relation to the television whose weird pretty hand has my generation by the throat. I'm going to argue that irony and ridicule are entertaining and effective, and that at the same time they are agents of a great despair and stasis in U.S. culture, and that for aspiring fiction writers they pose especially terrible problems.

My two big premises are that, on the one hand, a certain subgenre of pop-conscious postmodern fiction, written mostly by young Americans, has lately arisen and made a real attempt to transfigure a world of and for appearance, mass appeal, and television; and that, on the other hand, televisual culture has somehow evolved to a point where it seems invulnerable to any such transfiguring assault. Television, in other words, has become able to capture and neutralize any attempt to change or even protest the attitudes of passive unease and cynicism that television requires of Audience in order to be commercially and psychologically viable at doses of several hours per day.

**image-fiction**

The particular fictional subgenre I have in mind has been called by some editors post-postmodernism and by some critics Hyperrealism. Some of the younger readers and writers I know call it Image-Fiction. Image-Fiction is basically a further involution of the relations between lit and pop that blossomed with the '60s' postmodernists. If the postmodern church fathers found pop images valid *referents* and *symbols* in fiction, and if in the '70s and early '80s this appeal to the features of mass culture shifted from use to mention—i.e. certain avant-gardists starting to treat of pop and TV-watching as themselves fertile *subjects*—the new Fiction of Image uses the transient received myths of popular culture as a *world* in which to imagine fictions about "real," albeit pop-mediated, characters. Early uses of Imagist tactics can be seen in the DeLillo of *Great Jones Street*, the Coover of *Burning*, and in Max Apple, whose '70s short story "The Oranging of America" projects an interior life onto the figure of Howard Johnson.

But in the late '80s, despite publisher unease over the legalities of imagining private lives for public figures, a real bumper crop of this behind-the-glass stuff started appearing, authored largely by writers who didn't know or cross-fertilize one another. Apple's *Propheteers*, Jay Cantor's *Krazy Kat*, Coover's *A Night at the Movies, or You Must Remember This*, William T. Vollmann's *You Bright and Risen Angels*, Stephen Dixon's *Movies: Seventeen Stories*, and DeLillo's own fictional hologram of Oswald in *Libra* are all notable post-'85 instances. (Observe too that, in another '80s medium, the arty *Zelig, Purple Rose of Cairo*, and *sex, lies, and videotape*, plus the low-budget *Scanners* and *Videodrome* and *Shockers*, all began to treat of mass-entertainment screens as permeable.)

It's in the last year that the Image-Fiction scene has really taken off. A. M. Homes's 1990 *The Safety of Objects* features a stormy love affair between a boy and a Barbie doll. Vollmann's 1989 *The Rainbow Stories* has Sonys as characters in Heideggerian parables. Michael Martone's 1990 *Fort Wayne Is Seventh on Hitler's List* is a tight cycle of stories about the Midwest's pop-culture giants—James Dean, Colonel Sanders, Dillinger—the whole project of which, spelled out in a preface about Image-Fiction's legal woes, involves "questioning the border between fact and fiction when in the presence of fame." [19] And Mark Leyner's 1990 campus smash *My Cousin, My Gastroenterologist*, less a novel than what the book's jacket copy describes as "a fiction analogue of the best drug you ever took," features everything from meditations on the color of Carefree Panty Shield wrappers to "Big Squirrel, the TV kiddie-show host and kung fu mercenary" to NFL instant replays in an "X-ray vision which shows leaping skeletons in a bluish void surrounded by 75,000 roaring skulls." [20]

One thing I have to insist you realize about this new subgenre is that it's distinguishable not just by a certain neo-postmodern technique but by a genuine socio-artistic agenda. The Fiction of Image is not just a use or mention of televisual culture but an actual *response* to it, an effort to impose some sort of accountability on a state of affairs in which more Americans get their news from television than from newspapers and in which more Americans every evening watch *Wheel of Fortune* than all three network news programs combined.

And please see that Image-Fiction, far from being a trendy avant-garde novelty, is almost atavistic. It is a natural adaptation of the hoary techniques of literary Realism to a '90s world whose defining boundaries have been deformed by electric signal. For one of realistic fiction's big jobs used to be to afford easements across borders, to help readers leap over the walls of self and locale and show us unseen or -dreamed-of people and cultures and ways to be. Realism made the strange familiar. Today, when we can eat Tex-Mex with chopsticks while listening to reggae and watching a Soviet-satellite newscast of the Berlin Walls fall—i.e., when damn near *everything* presents itself as familiar—it's not a surprise that some of today's most ambitious Realist fiction is going about trying to *make the familiar strange*. In so doing, in demanding fictional access behind lenses and screens and headlines and reimagining what human life might truly be like over there across the chasms of illusion, mediation, demographics, marketing, imago, and appearance, Image-Fiction is paradoxically trying to restore what's taken for "real" to three whole dimensions, to reconstruct a univocally round world out of disparate streams of flat sights.

That's the good news.

The bad news is that, almost without exception, Image-Fiction doesn't satisfy its own agenda. Instead, it most often degenerates into a kind of jeering, surfacey look "behind the scenes" of the very televisual front people already jeer at, a front they can already get behind the scenes of via *Entertainment Tonight* and *Remote Control*.

The reason why today's Image-Fiction isn't the rescue from a passive, addictive TV-psychology that it tries so hard to be is that most Image-Fiction writers render their material with the same tone of irony and self-consciousness that their ancestors, the literary insurgents of Beat and postmodernism, used so effectively to rebel against their own world and context. And the reason why this irreverent postmodern approach fails to help the new Imagists transfigure TV is simply that TV has beaten the new Imagists to the punch. The fact is that for at least ten years now, television has been ingeniously absorbing, homogenizing, and re-presenting the very same cynical postmodern aesthetic that was once the best alternative to the

appeal of Low, over-easy, mass-marketed narrative. How TV's done this is blackly fascinating to see.

A quick intermission contra paranoia. By saying that Image-Fiction aims to "rescue" us from TV, I again am not suggesting that television has diabolic designs, or wants souls, or brainwashes people. I'm just referring again to the kind of natural Audience-conditioning consequent to high daily doses, a conditioning so subtle it can be observed best obliquely, through examples. And so if a term like "conditioning" still seems hyperbolic or hysterical to you, I'll ask you to consider for a moment the exemplary issue of prettiness. One of the things that makes the people on television fit to stand the Megagaze is that they are, by ordinary human standards, extremely pretty. I suspect that this, like most television conventions, is set up with no motive more sinister than to appeal to the largest possible Audience—pretty people tend to be more appealing to look at than non-pretty people. But when we're talking about television, the combination of sheer Audience size and quiet psychic intercourse between images and oglers starts a cycle that both enhances pretty people's appeal and erodes us viewers' own security in the face of gazes. Because of the way human beings relate to narrative, we tend to identify with those characters we find appealing. We try to see ourselves in them. The same I.D.-relation, however, also means that we try to see them in ourselves. When everybody we seek to identify with for six hours a day is pretty, it naturally becomes more important to us to be pretty, to be viewed as pretty. Because prettiness becomes a priority for us, the pretty people on TV become all the more attractive, a cycle which is obviously great for TV. But it's less great for us civilians, who tend to own mirrors, and who also tend not to be anywhere near as pretty as the TV-images we want to identify with. Not only does this cause some angst personally, but the angst increases because, nationally, everybody else is absorbing six-hour doses and identifying with pretty people and valuing prettiness more, too. This very personal anxiety about our prettiness has become a national phenomenon with national consequences. The whole U.S.A. gets different about things it values and fears. The boom in diet aids, health and fitness clubs, neighborhood tanning parlors, cosmetic surgery, anorexia, bulimia, steroid-use among boys, girls throwing acid at each other because one girl's hair looks more like Farrah Fawcett's than another… are these supposed to be unrelated to each other? to the apotheosis of prettiness in a televisual culture?

It's not paranoid or hysterical to acknowledge that television in enormous doses affects people's values and self-perception in deep ways. Nor that televisual conditioning influences the whole psychology of one's relation to himself, his mirror, his loved ones, and a world of real people and real gazes. No one's going to claim that a culture all about watching and

appearing is fatally compromised by unreal standards of beauty and fitness. But other facets of TV-training reveal themselves as more rapacious, more serious, than any irreverent fiction writer would want to take seriously.

**irony's aura**

It's widely recognized that television, with its horn-rimmed battery of statisticians and pollsters, is awfully good at discerning patterns in the flux of popular ideologies, absorbing those patterns, processing them, and then re-presenting them as persuasions to watch and to buy. Commercials targeted at the '80s' upscale Boomers, for example, are notorious for using processed versions of tunes from the rock culture of the '60s and '70s both to elicit the yearning that accompanies nostalgia and to yoke purchase of products with what for yuppies is a lost era of genuine conviction. Ford sport-vans are advertised with "This is the dawning of the age of the Aerostar"; Ford recently litigates with Bette Midler over the theft of her old vocals on "Do You Wanna Dance"; the CA Raisin Board's claymation raisins dance to "Heard It Through the Grapevine"; etc. If the cynical re-use of songs and the ideals they used to symbolize seems distasteful, it's not like pop musicians are paragons of noncommercialism themselves, and anyway nobody ever said selling was pretty. The effects of any one instance of TV absorbing and pablumizing cultural tokens seem innocuous enough. The recycling of whole cultural trends, and the ideologies that inform them, is a different story.

U.S. pop culture is just like U.S. serious culture in that its central tension has always set the nobility of individualism against the warmth of communal belonging. For its first twenty or so years, it seemed as though television sought to appeal mostly to the Group-Belonging side of the equation. Communities and bonding were extolled on early TV, even though TV itself, and especially its advertising, has from the outset projected itself at the lone viewer, Joe Briefcase, alone. (Television commercials always make their appeals to individuals, not groups, a fact that seems curious in light of the unprecedented size of TV's Audience, until one hears gifted salesmen explain how people are always most vulnerable, hence frightened, hence persuadable, when they are approached solo.)

Classic television commercials were all about the Group. They took the vulnerability of Joe Briefcase—sitting there, watching his furniture, lonely—and capitalized on it by linking purchase of a given product with Joe B.'s inclusion in some attractive community. This is why those of us over 21 can remember all those interchangeable old commercials featuring groups

of pretty people in some ecstatic context, all having just way more fun than anybody has a license to have, and all united as Happy Group by the conspicuous fact that they're holding a certain bottle of pop or brand of snack—the blatant appeal here is that the relevant product can help Joe Briefcase belong:…"We're the Pepsi Generation…."

But since at least the '80s, the Individualist side of the great U.S. conversation has held sway in TV advertising. I'm not sure just why or how this happened. There are probably great connections to be traced—with Vietnam, youth culture, Watergate and recession and the New Right's rise—but the point is that a lot of the most effective TV commercials now make their appeal to the lone viewer in a terribly different way. Products are now most often pitched as helping the viewer "express himself," assert his individuality, "stand out from the crowd." The first instance I ever saw was a perfume vividly billed in the early '80s as reacting specially with each woman's "unique body chemistry" and creating "her own individual scent," the ad depicting a cattle-line of languid models waiting cramped and expressionless to get their wrists squirted one at a time, each smelling her moist individual wrist with a kind of biochemical revelation, then moving off in what a back-pan reveals to be different directions from the squirter. (We can ignore the obvious sexual connotations, squirting and all that; some tactics are changeless.) Or think of that recent series of over-dreary black-and-white Cherry 7-Up ads where the only characters who get to have color and stand out from their surroundings are the pink people who become pink at the exact moment they imbibe good old Cherry 7-Up. Examples of stand-apart ads are pretty much ubiquitous now.

Except for being sillier (e.g. products billed as distinguishing individuals from crowds sell to huge crowds of individuals), these ads aren't really any more complicated or subtle than the old Join-the-Fulfilling-Group ads that now seem so quaint. But the new Stand-Out-From-the-Pack ads' relation to their mass of lone viewers is both complex and ingenious. Today's best ads are still about the Group, but they now present the Group as something fearsome, something that can swallow you up, erase you, keep you from "being noticed." But noticed by whom? Crowds are still vitally important in the stand-apart ads' thesis on identity, but now a given ad's crowd, far from being more appealing, secure, and alive than the individual, functions as a mass of identical featureless eyes. The crowd is now, paradoxically, both (1) the "herd" in contrast to which the viewer's distinctive identity is to be defined and (2) the witnesses whose sight alone can confer distinctive identity. The lone viewer's isolation in front of his furniture is implicitly applauded—it's better, realer, these solipsistic ads imply, to fly solo—and yet it's also implicated as threatening, confusing, since after all Joe Briefcase is not an idiot, sitting here, and knows himself as a viewer to be guilty of the two big sins the ads decry: being a

passive watcher (of TV) and being part of a great herd (of TV-watchers and Stand- Apart-product-buyers). How odd.

The surface of Stand-Out ads still presents a relatively unalloyed Buy This Thing, but the deep message of television w/r/t these ads looks to be that Joe Briefcase's ontological status as just one in a reactive watching mass is at some basic level shaky, contingent, and that true actualization of self would ultimately consist in Joe's becoming one of the images that are the *objects* of this great herd-like watching. That is, television's real pitch in these commercials is that it's better to be inside the TV than to be outside, watching.

The lonely grandeur of Stand-Apart advertising not only sells companies' products, then. It manages brilliantly to ensure—even in commercials that television gets paid to run—that ultimately it's TV, and not any specific product or service, that will be regarded by Joe B. as the ultimate arbiter of human worth. An oracle, to be consulted *a lot*. Advertising scholar Mark C. Miller puts it succinctly: "TV has gone beyond the explicit celebration of commodities to the implicit reinforcement of that spectatorial posture which TV requires of us." [21] Solipsistic ads are another way television ends up pointing at itself, keeping the viewer's relation to his furniture at once alienated and anaclitic.

Maybe, though, the relation of contemporary viewer to contemporary television is less a paradigm of infantilism and addiction than it is of the U.S.A.'s familiar relation to all the technology we equate at once with freedom and power and slavery and chaos. For, as with television, whether we happen personally to love technology, hate it, fear it, or all three, we still look relentlessly to technology for solutions to the very problems technology seems to cause—see e.g. catalysis for smog, S.D.I. for nuclear missiles, transplants for assorted rot.

And as with tech, so the gestalt of television expands to absorb all problems associated with it. The pseudo-communities of prime-time soaps like *Knots Landing* and *thirtysomething* are viewer-soothing products of the very medium whose ambivalence about the Group helps erode people's sense of connection. The staccato editing, sound bites, and summary treatment of knotty issues is network news' accommodation of an Audience whose attention span and appetite for complexity have naturally withered a bit after years of high-dose spectation. Etc.

But TV has technology-bred problems of its own. The advent of consumer cable, often with packages of over 40 channels, threatens networks and local affiliates alike. This is particularly true when the viewer is armed with a remote-control gizmo: Joe B. is still getting his six total hours of daily TV, but the amount of his retinal time devoted to any one option shrinks as he remote-scans a much wider band. Worse, the VCR, with its dreaded fast-forward and zap functions, threatens the very viability of commercials. Television advertisers' entirely

sensible solution? Make the ads as appealing as the programs. Or at any rate try to keep Joe B. from disliking the commercials enough that he's willing to move his thumb to check out 2½ minutes of *Hazel* on the Superstation while NBC sells lip balm. Make the ads prettier, livelier, full of enough rapidly juxtaposed visual quanta so that Joe's attention just doesn't get to wander, even if he remote-kills the volume. As one ad executive underputs it, "Commercials are becoming more like entertaining films." [22]

There's an obverse way, of course, to make commercials resemble programs. Have programs start to resemble commercials. That way the ads seem less like interruptions than like pace-setters, metronomes, commentaries on the shows' theory. Invent a *Miami Vice*, where there's little annoying plot to interrupt but an unprecedented emphasis on appearances, visuals, attitude, a certain "look." [23] Make music videos with the same amphetaminic pace and dreamy archetypal associations as ads—it doesn't hurt that videos are basically long music-commercials anyway. Or introduce the sponsor-supplied Infomercial that poses, in a lighthearted way, as a soft-news show, like *Amazing Discoveries* or those Robert Vaughn-hosted Hair-Loss Reports that haunt TV's wee cheap hours. Blur—just as postmodern lit did—the lines between genres, agendas, commercial art and arty commercials.

Still, television and its sponsors had a bigger long-term worry, and that was their shaky détente with the individual viewer's psyche. Given that television must revolve off basic antinomies about being and watching, about escape from daily life, the averagely intelligent viewer can't be all that happy about his daily life of high-dose watching. Joe Briefcase might have been happy enough *when* watching, but it was hard to think he could be too terribly happy *about* watching so much. Surely, deep down, Joe was uncomfortable with being one part of the biggest crowd in human history watching images that suggest that life's meaning consists in standing visibly apart from the crowd. TV's guilt/indulgence/reassurance cycle addresses these concerns on one level. But might there not be some deeper way to keep Joe Briefcase firmly in the crowd of watchers, by somehow associating his very viewership with transcendence of watching crowds? But that would be absurd. Enter irony.

I've claimed—so far sort of vaguely—that what makes television s hegemony so resistant to critique by the new Fiction of Image is that TV has coopted the distinctive forms of the same cynical, irreverent, ironic, absurdist post-WWII literature that the new Imagists use as touchstones. The fact is that TV's re-use of postmodern cool has actually evolved as an inspired solution to the keep-Joe-at-once-alienated-from-and-part-of-the-million-eyed-crowd problem. The solution entailed a gradual shift from oversincerity to a kind of bad-boy irreverence in the Big Face that TV shows us. This in turn reflected a wider shift in U.S. perceptions of how art

was supposed to work, a transition from art's being a creative instantiation of real values to art's being a creative rejection of bogus values. And this wider shift, in its turn, paralleled both the development of the postmodern aesthetic and some deep and serious changes in how Americans chose to view concepts like authority, sincerity, and passion in terms of our willingness to be pleased. Not only are sincerity and passion now "out," TV-wise, but the very idea of pleasure has been undercut. As Mark C. Miller puts it, contemporary television "no longer solicits our rapt absorption or hearty agreement, but—like the ads that subsidize it—actually flatters us for the very boredom and distrust it inspires in us." [24]

Miller's 1986 "Deride and Conquer," far and away the best essay ever published about network advertising, details vividly an example of how TV's contemporary kind of appeal to the lone viewer works. It concerns a 1985-86 ad that won Clio Awards and still occasionally runs. It's that Pepsi commercial where a special Pepsi sound-van pulls up to a packed sweltering beach and the impish young guy in the van activates a lavish PA system and opens up a Pepsi and pours it into a cup up next to the microphone. And the dense glittered sound of much carbonation goes out over the beach's heat-wrinkled air, and heads turn vanward as if pulled with strings as his gulp and refreshed-sounding spirants and gasps are broadcast. And the final shot reveals that the sound-van is also a concession truck, and the whole beach's pretty population has now collapsed to a clamoring mass around the truck, everybody hopping up and down and pleading to be served first, as the cameras view retreats to an overhead crowd-shot and the slogan is flatly intoned: "Pepsi: the Choice of a New Generation." Truly a stunning commercial. But need one point out—as Miller's essay does in some detail—that the final slogan is here tongue-in-cheek? There's about as much "choice" at work in this commercial as there was in Pavlov's bell-kennel. The use of the word "choice" here is a dark joke. In fact the whole 30-second spot is tongue-in-cheek, ironic, self-mocking. As Miller argues, it's not really *choice* that the commercial is selling Joe Briefcase on, "but the total negation of choices. Indeed, the product itself is finally incidental to the pitch. The ad does not so much extol Pepsi per se as recommend it by implying that a lot of people have been fooled into buying it. In other words, the point of this successful bit of advertising is that Pepsi has been advertised successfully." [25]

There are important things to realize here. First, this Pepsi ad is deeply informed by a fear of remote gizmos, zapping, and viewer disdain. An ad about ads, it uses self-reference to seem too hip to hate. It protects itself from the scorn today's TV-cognoscente feels for both the fast-talking hard-sell ads Dan Aykroyd parodied into oblivion on *Saturday Night Live* and the quixotic associative ads that linked soda-drinking with romance, prettiness, and Group-

inclusion, ads that today's hip viewer finds old-fashioned and "manipulative." In contrast to a blatant Buy This Thing, the Pepsi commercial pitches parody. The ad is utterly up-front about what TV ads are popularly despised for doing, viz. using primal, flim-flam appeals to sell sugary crud to people whose identity is nothing but mass consumption. This ad manages simultaneously to make fun of itself, Pepsi, advertising, advertisers, and the great U.S. watching consuming crowd. In fact the ad is unctuous in its flattery of only one person: the lone viewer, Joe B., who even with an average brain can't help but discern the ironic contradiction between the "Choice" slogan (sound) and the Pavlovian orgy around the van (sight). The commercial invites Joe to "see through" the manipulation the beach's horde is rabidly buying. The commercial invites a complicity between its own witty irony and veteran viewer Joe's cynical, nobody's- fool appreciation of that irony. It invites Joe into an in-joke the Audience is the butt of. It congratulates Joe Briefcase, in other words, on transcending the very crowd that defines him. And entire crowds of Joe B.'s responded: the ad boosted Pepsi's market share through three sales quarters.

Pepsi's campaign is not unique. Isuzu Inc. hit pay dirt in the late '80s with its series of "Joe Isuzu" spots, featuring an oily, Satanic-looking salesman who told whoppers about Isuzu's genuine llama-skin upholstery and ability to run on tapwater. Though the ads never said much of anything about why Isuzus are in fact good cars, sales and awards accrued. The ads succeeded as parodies of how oily and Satanic car commercials are. They invited viewers to congratulate Isuzu's ads for being ironic, to congratulate themselves for getting the joke, and to congratulate Isuzu Inc. for being "fearless" and "irreverent" enough to acknowledge that car ads are ridiculous and that Audience is dumb to believe them. The ads invite the lone viewer to drive an Isuzu as some sort of anti-advertising statement. The ads successfully associate Isuzu-purchase with fearlessness and irreverence and the capacity to see through deception. You can now find successful television ads that mock TV-ad conventions almost anywhere you look, from Settlemeyer's Federal Express and Wendy's spots with their wizened, sped-up burlesques of commercial characters, to those hip Doritos splices of commercial spokesmen and campy old clips of *Beaver* and *Mr. Ed.*

Plus you can see this tactic of heaping scorn on pretentions to those old commercial virtues of authority and sincerity—thus (1) shielding the heaper of scorn from scorn and (2) congratulating the patron of scorn for rising above the mass of people who still fall for outmoded pretensions—employed to serious advantage on many of the television programs the commercials support. Show after show, for years now, has been either a self-acknowledged blank, visual, postmodern allusion- and attitude-fest, or, even more common, an uneven battle

of wits between some ineffectual spokesman for hollow authority and his precocious children, mordant spouse, or sardonic colleagues. Compare television's treatment of earnest authority figures on pre-ironic shows—*The FBI*'s Erskine, *Star Trek*'s Kirk, *Beavers* Ward, *The Partridge Family*'s Shirley, *Hawaii Five-0*'s McGarrett—to TV's depiction of Al Bundy on *Married… with Children*, Mr. Owens on *Mr. Belvedere*, Homer on *The Simpsons*, Daniels and Hunter on *Hill Street Blues*, Jason Seaver on *Growing Pains*, Dr. Craig on *St Elsewhere*.

The modern sitcom, [26] in particular, is almost wholly dependent for laughs and tone on the *M*A*S*H*-inspired savaging of some buffoonish spokesman for hypocritical, pre-hip values at the hands of bitingly witty insurgents. As Hawkeye savaged Frank and later Charles, so Herb is savaged by Jennifer and Carlson by J. Fever on *WKRP*, Mr. Keaton by Alex on *Family Ties*, boss by typing pool on *Nine to Five*, Seaver by whole family on *Pains*, Bundy by entire planet on *Married... w/* (the ultimate sitcom-parody of sitcoms). In fact, just about the only authority figures who retain any credibility on post-'80 shows (besides those like *Hill Street*'s Furillo and *Elsewhere*'s Westphal, who are beset by such relentless squalor and stress that simply hanging in there week after week renders them heroic) are those upholders of values who can communicate some irony about themselves, make fun of themselves before any merciless Group around them can move in for the kill—see Huxtable on *Cosby*, Belvedere on *Belvedere, Twin Peaks*'s Special Agent Cooper, Fox TV's Gary Shandling (the theme to whose show goes "This is the theme to Ga-ry's show"), and the ironic '80s' true Angel of Death, Mr. D. Letterman.

Its promulgation of cynicism about authority works to the general advantage of television on a number of levels. First, to the extent that TV can ridicule old-fashioned conventions right off the map, it can create an authority vacuum. And then guess what fills it. The real authority on a world we now view as constructed and not depicted becomes the medium that constructs our world-view. Second, to the extent that TV can refer exclusively to itself and debunk conventional standards as hollow, it is invulnerable to critics' charges that what's on is shallow or crass or bad, since any such judgments appeal to conventional, extra-televisual standards about depth, taste, quality. Too, the ironic tone of TV's self-reference means that no one can accuse TV of trying to put anything over on anybody. As essayist Lewis Hyde points out, self-mocking irony is always "Sincerity, with a motive." [27]

And, more to the original point, if television can invite Joe Briefcase into itself via in-gags and irony, it can ease that painful tension between Joe's need to transcend the crowd and his inescapable status as Audience-member. For to the extent that TV can flatter Joe about "seeing through" the pretentiousness and hypocrisy of outdated values, it can induce in him precisely

the feeling of canny superiority it's taught him to crave, and can keep him dependent on the cynical TV-watching that alone affords this feeling.

And to the extent that it can train viewers to laugh at characters' unending put-downs of one another, to view ridicule as both the mode of social intercourse and the ultimate art-form, television can reinforce its own queer ontology of appearance: the most frightening prospect, for the well-conditioned viewer, becomes leaving oneself open to others' ridicule by betraying passé expressions of value, emotion, or vulnerability. Other people become judges; the crime is naïveté. The well-trained viewer becomes even more allergic to people. Lonelier. Joe B.'s exhaustive TV-training in how to worry about how he might come across, seem to watching eyes, makes genuine human encounters even scarier. But televisual irony has the solution: further viewing begins to seem almost like required research, lessons in the blank, bored, too-wise expression that Joe must learn how to wear for tomorrow's excruciating ride on the brightly lit subway, where crowds of blank, bored-looking people have little to look at but each other.

What does TV's institutionalization of hip irony have to do with U.S. fiction? Well, for one thing, American literary fiction tends to be about U.S. culture and the people who inhabit it. Culture-wise, shall I spend much of your time pointing out the degree to which televisual values influence the contemporary mood of jaded weltschmerz, self-mocking materialism, blank indifference, and the delusion that cynicism and naïveté are mutually exclusive? Can we deny connections between an unprecedentedly powerful consensual medium that suggests no real difference between image and substance, on one hand, and stuff like the rise of Teflon presidencies, the establishment of nationwide tanning and liposuction industries, the popularity of "Vogueing" to a cynical synthesized command to "Strike a Pose"? Or, in contemporary art, that televisual disdain for "hypocritical" retrovalues like originality, depth, and integrity has no truck with those recombinant "appropriation" styles of art and architecture in which "past becomes pastiche," or with the repetitive solmizations of a Glass or a Reich, or with the self-conscious catatonia of a platoon of Raymond Carver wannabes?

In fact, the numb blank bored demeanor—what one friend calls the "girl-who's-dancing-with-you-but-would-obviously-rather-be-dancing-with-somebody-else" expression—that has become my generation's version of cool is all about TV. "Television," after all, literally means "seeing far"; and our six hours daily not only helps us feel up-close and personal at like the Pan-Am Games or Operation Desert Shield but also, inversely, trains us to relate to real live personal up-close stuff the same way we relate to the distant and exotic, as if separated from us by physics and glass, extant only as performance, awaiting our cool review. Indifference is

actually just the '90s' version of frugality for U.S. young people: wooed several gorgeous hours a day for nothing but our attention, we regard that attention as our chief commodity, our social capital, and we are loath to fritter it. In the same regard, see that in 1990, flatness, numbness, and cynicism in one's demeanor are clear ways to transmit the televisual attitude of stand-out-transcendence—flatness and numbness transcend sentimentality, and cynicism announces that one knows the score, was last naïve about something at maybe like age four.

Whether or not 1990's youth culture seems as grim to you as it does to me, surely we can agree that the culture's TV-defined pop ethic has pulled a marvelous touché on the postmodern aesthetic that originally sought to co-opt and redeem the pop. Television has pulled the old dynamic of reference and redemption inside-out: it is now *television* that takes elements of the *postmodern*—the involution, the absurdity, the sardonic fatigue, the iconoclasm and rebellion—and bends them to the ends of spectation and consumption. This has been going on for a while. As early as '84, critics of capitalism were warning that "What began as a mood of the avant-garde has surged into mass culture." [28]

But postmodernism didn't just all of a sudden "surge" into television in 1984. Nor have the vectors of influence between the postmodern and the televisual been one-way. The chief connection between today's television and today's fiction is historical. The two share roots. For postmodern fiction—authored almost exclusively by young white overeducated males—clearly evolved as an intellectual expression of the "rebellious youth culture" of the '60s and '70s. And since the whole gestalt of youthful U.S. rebellion was made possible by a national medium that erased communicative boundaries between regions and replaced a society segmented by location and ethnicity with what rock music critics have called "a national self-consciousness stratified by generation," [29] the phenomenon of TV had as much to do with postmodernism's rebellious irony as it did with Peaceniks' protest rallies.

In fact, by offering young, overeducated fiction writers a comprehensive view of how hypocritically the U.S.A. saw itself circa 1960, early television helped legitimize absurdism and irony as not just literary devices but sensible responses to a ridiculous world. For irony—exploiting gaps between what's said and what's meant, between how things try to appear and how they really are—is the time-honored way artists seek to illuminate and explode hypocrisy. And the television of lone-gunman westerns, paternalistic sitcoms, and jut-jawed law enforcement circa 1960 celebrated what by then was a deeply hypocritical American self-image. Miller describes nicely how the 1960s sitcom, like the westerns that preceded them,

> negated the increasing powerlessness of white-collar males with images of paternal strength and manly individualism. Yet by the time these sit-coms were produced, the world

of small business [whose virtues were the Hugh Beaumontish ones of "self- possession, probity, and sound judgment"] had been… superseded by what C. Wright Mills called "the managerial demi-urge," and the virtues personified by… Dad were in fact passé. [30]

In other words, early U.S. TV was a hypocritical apologist for values whose reality had become attenuated in a period of corporate ascendancy, bureaucratic entrenchment, foreign adventurism, racial conflict, secret bombing, assassination, wiretaps, etc. It's not one bit accidental that postmodern fiction aimed its ironic crosshairs at the banal, the naïve, the sentimental and simplistic and conservative, for these qualities were just what '60s TV seemed to celebrate as distinctively American.

And the rebellious irony in the best postmodern fiction wasn't just credible as art; it seemed downright socially useful in its capacity for what counterculture critics called "a *critical negation* that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems." [31] Kesey's black parody of asylums suggested that our arbiters of sanity were often crazier than their patients; Pynchon reoriented our view of paranoia from deviant psychic fringe to central thread in the corporo-bureaucratic weave; DeLillo exposed image, signal, data and tech as agents of spiritual chaos and not social order. Burroughs's icky explorations of American narcosis exploded hypocrisy; Gaddis's exposure of abstract capital as deforming exploded hypocrisy; Coover's repulsive political farces exploded hypocrisy.

Irony in postwar art and culture started out the same way youthful rebellion did. It was difficult and painful, and productive—a grim diagnosis of a long-denied disease. The assumptions *behind* early postmodern irony, on the other hand, were still frankly idealistic: it was assumed that etiology and diagnosis pointed toward cure, that a revelation of imprisonment led to freedom.

So then how have irony, irreverence, and rebellion come to be not liberating but enfeebling in the culture today's avant-garde tries to write about? One clue's to be found in the fact that irony is *still around*, bigger than ever after 30 long years as the dominant mode of hip expression. It's not a rhetorical mode that wears well. As Hyde (whom I pretty obviously like) puts it, "Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage." [32] This is because irony, entertaining as it is, serves an almost exclusively negative function. It's critical and destructive, a ground-clearing. Surely this is the way our postmodern fathers saw it. But irony's singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks. This is why Hyde seems right about persistent irony being tiresome. It is unmeaty. Even gifted ironists work best in sound bites. I find gifted ironists sort of wickedly fun to listen to at parties, but I always walk away feeling like I've had several radical surgical procedures. And as for actually driving cross-country with a gifted ironist, or sitting through a 300 page novel full of nothing but trendy sardonic exhaustion, one ends up feeling not only empty but somehow… oppressed.

Think, for a moment, of Third World rebels and coups. Third World rebels are great at exposing and overthrowing corrupt hypocritical regimes, but they seem noticeably less great at the mundane, non-negative task of then establishing a superior governing alternative. Victorious rebels, in fact, seem best at using their tough, cynical rebel-skills to avoid being rebelled against themselves—in other words, they just become better tyrants.

And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is *impossible to pin down*. All U.S. irony is based on an implicit "I don't really mean what I'm saying." So what *does* irony as a cultural norm mean to say? That it's impossible to mean what you say? That maybe it's too bad it's impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today's irony ends up saying: "How totally *banal* of you to ask what I really mean." Anyone with the heretical gall to ask an ironist what he actually stands for ends up looking like an hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the *question* without attending to its *subject* is, when exercised, tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself.

This is why our educated teleholic friends' use of weary cynicism to try to seem superior to TV is so pathetic. And this is why the fiction-writing citizen of our televisual culture is in such very deep shit. What do you do when postmodern rebellion becomes a pop-cultural institution? For this of course is the second answer to why avant-garde irony and rebellion have become dilute and malign. They have been absorbed, emptied, and redeployed by the very televisual establishment they had originally set themselves athwart.

Not that television is culpable for any evil here. Just for immoderate success. This is, after all, what TV *does:* it discerns, decocts, and re-presents what it thinks U.S. culture wants to see and hear about itself. No one and everyone is at fault for the fact that television started gleaning rebellion and cynicism as the hip upscale Baby-Boomer *imago populi*. But the harvest has been dark: the forms of our best rebellious art have become mere gestures, schticks, not only sterile but perversely enslaving. How can even the idea of rebellion against corporate culture stay meaningful when Chrysler Inc. advertises trucks by invoking "The Dodge Rebellion"? How is one to be a bona fide iconoclast when Burger King sells onion rings with "Sometimes You Gotta Break the Rules"? How can an Image-Fiction writer hope to make people more critical of televisual culture by parodying television as a self-serving commercial enterprise when Pepsi and Subaru and FedEx parodies of self-serving commercials are already doing big business? It's almost a history lesson: I'm starting to see just why turn-of-the-last-century Americans' biggest fear was of anarchists and anarchy. For if anarchy actually *wins*, if rulelessness become

the *rule*, then protest and change become not just impossible but incoherent. It'd be like casting a ballot for Stalin: you are voting for an end to all voting.

So here's the stumper for the U.S. writer who both breathes our cultural atmosphere and sees himself heir to whatever was neat and valuable in avant-garde literature: how to rebel against TV's aesthetic of rebellion, how to snap readers awake to the fact that our televisual culture has become a cynical, narcissistic, essentially empty phenomenon, when television regularly *celebrates just* these features in itself and its viewers? These are the very questions DeLillo's poor schmuck of a popologist was asking back in '85 about America, that most photographed of barns:

> "What was the barn like before it was photographed?" he said. "What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can't answer these questions because we've read the signs, seen the people snapping the pictures. We can t get outside the aura. We're part of the aura. We're here, we're now."
>
> He seemed immensely pleased by this. [33]

**end of the end of the line**

What responses to television's commercialization of the modes of literary protest seem possible, then, today? One obvious option is for the fiction writer to become reactionary, fundamentalist. Declare contemporary television evil and contemporary culture evil and turn one's back on the whole spandexed mess and invoke instead good old pre1960s Hugh Beaumontish virtues and literal readings of the Testaments and be pro-Life, anti-Fluoride, antediluvian. The problem with this is that Americans who've opted for this tack seem to have one eyebrow straight across their forehead and knuckles that drag on the ground and really tall hair and in general just seem like an *excellent* crowd to want to transcend. Besides, the rise of Reagan/Bush/Gingrich showed that hypocritical nostalgia for a kinder, gentler, more Christian pseudo-past is no less susceptible to manipulation in the interests of corporate commercialism and PR image. Most of us will still take nihilism over neanderthalism.

Another option would be to adopt a somewhat more enlightened political conservatism that exempts viewer and networks alike from any complicity in the bitter stasis of televisual culture and which instead blames all TV-related problems on certain correctable defects in technology. Enter media futurologist George Gilder, a Hudson Institute senior fellow and

author of *Life After Television: The Coming Transformation of Media and American Life*. The single most fascinating thing about *Life After Television* is that it's a book with *commercials*. Published in something called The Larger Agenda Series by one "Whittle Direct Books" in Federal Express Inc.'s Knoxville headquarters, the book sells for only $11.00 hard including postage, is big and thin enough to look great on executive coffee tables, and has very pretty full-page ads for Federal Express on every fifth page. The book's also largely a work of fiction, plus it's a heartrending dramatization of why anti-TV conservatives, motivated by simple convictions like "Television is at heart a totalitarian medium" whose "system is an alien and corrosive force in democratic capitalism," are going to be of little help with our ultraradical-TV problems, attached as conservative intellectuals are to their twin tired remedies for all U.S. ills, viz. the beliefs that (1) the discerning consumer-instincts of the Little Guy will correct all imbalances if only Big Systems will quit stifling his Freedom to Choose, and that (2) technology-bred problems can be resolved technologically.

Gilder's basic diagnosis runs thus. Television as we know and suffer it is "a technology with supreme powers but deadly flaws." The really fatal flaw is that the whole structure of television programming, broadcasting, and reception is still informed by the technological limitations of the old vacuum tubes that first enabled TV. The

> expense and complexity of these tubes used in television sets meant that most of the processing of signals would have to be done at the [networks],

a state of affairs which

> dictated that television would be a top-down system—in electronic terms, a "master-slave" architecture. A few broad-casting centers would originate programs for millions of passive receivers, or "dumb terminals."

By the time the transistor (which does essentially what vacuum tubes do but in less space at lower cost) found commercial applications, the top-down TV system was already entrenched and petrified, dooming viewers to docile reception of programs they were dependent on a very few networks to provide, and creating a "psychology of the masses" in which a trio of programming alternatives aimed to appeal to millions and millions of Joe B.'s. The TV signals are analog waves. Analogs are the required medium, since "With little storage or processing available at the set, the signals… would have to be directly displayable waves," and "analog waves directly simulate sound, brightness, and color." But analog waves can't be saved or edited by their recipient. They're too much like life: there in gorgeous toto one instant and then gone. What the poor TV viewer gets is only what he sees. This state of affairs has cultural

consequences Gilder describes in apocalyptic detail. Even "High Definition Television" (HDTV), touted by the industry as the next big advance in entertainment, will, according to Gilder, be just the same vacuous emperor in a snazzier suit.

But for Gilder, TV, still clinging to the crowd-binding and hierarchical technologies of yesterdecade, is now doomed by the advances in microchip and fiber-optic technology of the last few years. The user-friendly microchip, which consolidates the activities of millions of transistors on one 49¢ wafer, and whose capacities will get even more attractive as controlled electron-conduction approaches the geodesic paradigm of efficiency, will allow receivers—TV sets—to do much of the image-processing that has hitherto been done "for" the viewer by the broadcaster. In another happy development, transporting images through glass fibers rather than via the EM spectrum will allow people's TV sets to be hooked up with each other in a kind of interactive net instead of all feeding passively at the transmitting teat of a single broadcaster. And fiber-optic transmissions have the further advantage that they conduct characters of information digitally. Since, as Gilder explains, "digital signals have an advantage over analog signals in that they can be stored and manipulated without deterioration" as well as being crisp and interferenceless as quality CDs, they'll allow the microchipped television receiver (and thus the viewer) to enjoy much of the discretion over selection, manipulation, and recombination of video images that is today restricted to the director's booth.

For Gilder, the new piece of furniture that will free Joe Briefcase from passive dependence on his furniture will be "the telecomputer, a personal computer adapted for video processing and connected by fiber-optic threads to other telecomputers around the world." The fibrous TC "will forever break the broadcast bottleneck" of television's One Over Many structure of image-dissemination. Now everybody'll get to be his own harried guy with earphones and clipboard. In the new millennium, U.S. television will finally become ideally, GOPishly democratic: egalitarian, interactive, and "profitable" without being "exploitative."

Boy does Gilder know his "Larger Agenda" audience. You can just see saliva overflowing lower lips in boardrooms as Gilder forecasts that the consumer's whole complicated fuzzy inconveniently transient world will become storable, manipulable, broadcastable, and viewable in the comfort of his own condo. "With artful programming of telecomputers, you could spend a day interacting on the screen with Henry Kissinger, Kim Basinger, or Billy Graham." Rather ghastly interactions to contemplate, perhaps, but then in Gilderland *each to his own:*

> Celebrities could produce and sell their own software. You could view the Super Bowl from any point in the stadium you choose, or soar above the basket with Michael Jordan. Visit your family on the other side of the world with moving pictures hardly

> distinguishable from real-life images. Give a birthday party for Grandma in her nursing home in Florida, bringing her descendents from all over the country to the foot of her bed in living color.

And not just warm 2-D images of family: *any* experience will be transferrable to image and marketable, manipulable, consumable. People will be able to

> go comfortably sight-seeing from their living room through high-resolution screens, visiting Third-World countries without having to worry about air fares or exchange rates…, you could fly an airplane over the Alps or climb Mount Everest—all on a powerful high-resolution display.

We will, in short, be able to engineer our own dreams.

So, in sum, a conservative tech writer offers a really attractive way of looking at viewer passivity, at TV's institutionalization of irony, narcissism, nihilism, stasis, loneliness. It's not our fault! It's outmoded technology's fault! If TV-dissemination were up to date, it would be impossible for it to "institutionalize" anything through its demonic "mass-psychology." Let's let Joe B., the little lonely average guy, be his own manipulator of video-bits. Once all experience is finally reduced to marketable image, once the receiving user of user-friendly receivers can break from the coffle and choose freely, Americanly, from an Americanly infinite variety of moving images *hardly distinguishable from real-life images*, and can then choose further just how he wishes to store, enhance, edit, recombine, and present those images to himself in the privacy of his very own home and skull, then TV's ironic, totalitarian grip on the American psychic cojones will be broken.!!!

Note that Gilder's semiconducted vision of a free, orderly video future is way more upbeat than postmodernism's old view of image and data. The novels of Pynchon and DeLillo revolve metaphorically off the concept of interference: the more connections, the more chaos, and the harder it is to cull any meaning from the seas of signal. Gilder would call their gloom outmoded, their metaphor infected with the deficiencies of the transistor:

> In all networks of wires and switches, except for those on the microchip, complexity tends to grow exponentially as the number of interconnections rises, [but] in the silicon maze of microchip technology… efficiency, not complexity, grows as the square of the number of inter- connections to be organized.

Rather than a vacuous TV-culture drowning in cruddy images, Gilder foresees a TC-culture redeemed by a whole lot more to choose from and a whole lot more control over what you choose to… umm… see? pseudo-experience? dream?

It's wildly unrealistic to think that expanded choices alone will resolve our televisual bind. The advent of cable upped choices from 4 or 5 to 40+ synchronie alternatives, with little apparent loosening of television's grip on mass attitudes. It seems, rather, that Gilder sees the '90s' impending breakthrough as U.S. viewers' graduation from passive reception of facsimiles of experience to active manipulation of facsimiles of experience. It's worth questioning Gilder's definition of televisual "passivity." His new tech would indeed end "the passivity of mere reception." But the passivity of Audience, the acquiescence inherent in a whole culture of and about watching, looks unaffected by TCs.

The appeal of watching television has always involved fantasy. And contemporary TV has gotten vastly better at enabling the viewer's fantasy that he can transcend the limitations of individual human experience, that he can be inside the set, imago'd, "anyone, anywhere." [34] Since the limitations of being one human being involve certain restrictions on the number of different experiences possible to us in a given period of time, it's arguable that the biggest TV-tech "advances" of recent years have done little but abet this fantasy of escape from the defining limits of being human. Cable expanded our choices of evening realities; handheld gizmos let us leap instantly from one reality to another; VCRs let us commit experiences to an eidetic memory that permits re-experience at any time without loss or alteration. These advances sold briskly and upped average viewing-doses, but they sure haven't made U.S. televisual culture any less passive or cynical.

Of course, the downside of TV's big fantasy is that it's just a fantasy. As a Treat, my escape from the limits of genuine experience is neato. As a steady diet, though, it can't help but render my own reality less attractive (because in it I'm just one Dave, with limits and restrictions all over the place), render me less fit to make the most of it (because I spend all my time pretending I'm not in it), and render me ever more dependent on the device that affords escape from just what my escapism makes unpleasant.

It's tough to see how Gilder's soteriol vision of having more "control" over the arrangement of high-quality fantasy-bits is going to ease either the dependency that is part of my relation to TV or the impotent irony I must use to pretend I'm not dependent. Whether I'm "passive" or "active" as a viewer, I still must cynically pretend, because I'm still dependent, because my real dependency here is not on a single show or a few networks any more than the hophead's is on the Turkish florist or the Marseilles refiner. My real dependence is on the

fantasies and the images that enable them, and thus on any technology that can make images both available and fantastic. Make no mistake: we *are* dependent on image-technology; and the better the tech, the harder we're hooked.

The paradox in Gilder's rosy forecast is the same as in all forms of artificial enhancement. The more enhancing the mediation—see for instance binoculars, amplifiers, graphic equalizers, or "moving pictures hardly distinguishable from real-life images"—the more direct, vivid, and real the experience *seems*, which is to say the more direct, vivid, and real the fantasy and dependence *are*. An exponential surge in the mass of televisual images, and a commensurate increase in my ability to cut, paste, magnify, and combine them to suit my own fancy, can do nothing but render my interactive TC a more powerful enhancer and enabler of fantasy, my attraction to that fantasy stronger, the real experiences of which my TC offers more engaging and controllable simulacra paler and more frustrating to deal with, and me just a *whole* lot more dependent on my furniture. Jacking the number of choices and options up with better tech will remedy exactly nothing so long as no sources of insight on comparative worth, no guides to *why and how* to choose among experiences, fantasies, beliefs, and predilections, are permitted serious consideration in U.S. culture. Umm, insights and guides to value used to be among literature's jobs, didn't they? But then who's going to want to take such stuff seriously in ecstatic post-TV life, with Kim Basinger waiting to be interacted with?

Oh God, I've just reread my criticisms of Gilder. That he is naïve. That he is an ill-disguised apologist for corporate self-interest. That his book has commercials. That beneath its futuristic novelty it's just the same old American same-old that got us into this televisual mess. That Gilder vastly underestimates the intractability of the mess. Its hopelessness. Our gullibility, fatigue, disgust. My attitude, reading Gilder, has been sardonic, aloof, depressed. I have tried to make his book look ridiculous (which it is, but still). My reading of Gilder is televisual. I am in the aura.

Well, but at least good old Gilder is unironic. In this respect he's like a cool summer breeze compared to Mark Leyner, the young New Jersey medical-ad copywriter whose *My Cousin, My Gastroenterologist* is the biggest thing for campus hipsters since *The Fountainhead*. Leyner's novel exemplifies a third kind of literary response to our problem. For of course young U.S. writers can "resolve" the problem of being trapped in the televisual aura the same way French poststructuralists "resolve" their hopeless enmeshment in the logos. We can resolve the problem by celebrating it. Transcend feelings of mass-defined angst by genuflecting to them. We can be *reverently ironic*.

*My Cousin, My Gastroenterologist* is new not so much in kind as in degree. It is a methedrine compound of pop pastiche, offhand high tech, and dazzling televisual parody, formed with surreal juxtapositions and grammarless monologues and flash-cut editing, and framed with a relentless irony designed to make its frantic tone seem irreverent instead of repellent. You want sendups of commercial culture?

> I had just been fired from McDonald's for refusing to wear a kilt during production launch week for their new McHaggis sandwich.
>
> he picks up a copy of *das plumpe denken* new england's most disreputable german-language newsmagazine blast in egg cream factory kills philatelist he turns the page radioactive glow-in-the-dark semen found in canada he turns the page modern-day hottentots carry young in resealable sandwich bags he turns the page wayne newton calls mother's womb single-occupancy garden of eden morgan fairchild calls sally struthers loni anderson
>
> what color is your mozzarella? i asked the waitress it's pink—it's the same color as the top of a mennen lady speed stick dispenser, y'know that color? no, maam I said it's the same color they use for the gillette daisy disposable razors for women… y'know that color? nope well, it's the same pink as pepto-bismol, y'know that color? oh yeah, I said, well do you have spaghetti?

You want mordant sendups of television?

> Muriel got the *TV Guide*, flipped to Tuesday 8 P.M., and read aloud:… There's a show called "A Tumult of Pubic Hair and Bobbing Flaccid Penises as Sweaty Naked Chubby Men Run From the Sauna Screaming Snake! Snake!"… It also stars Brian Keith, Buddy Ebsen, Nipsey Russell, and Lesley Ann Warren

You like mocking self-reference? The novel's whole last chapter is a parody of its own "About the Author" page. Or maybe you're into hip identitylessness?

> Grandma rolled up a magazine and hit Buzz on the side of the head…. Buzz's mask was knocked loose. There was no skin beneath that mask. There were two white eyeballs protruding on stems from a mass of oozing blood-red musculature.
>
> I can't tell if she's human or a fifth-generation gynemorphic android and I don't care

Parodic meditations on the boundaryless flux of televisual monoculture?

> I'm stirring a pitcher of Tanqueray martinis with one hand and sliding a tray of frozen clams *oreganata* into the oven with my foot. God, these methedrine suppositories that

> Yogi Vithaldas gave me are good! As I iron a pair of tennis shorts I dictate a haiku into the tape recorder and then… do three minutes on the speedbag before making an origami praying mantis and then reading an article in *High Fidelity* magazine as I stir the coq au vin.

The decay of both the limits and the integrity of the single human self?

> There was a woman with the shrunken, wrinkled face of an eighty- or ninety-year-old. And this withered hag, this apparent octogenarian, had the body of a male Olympic swimmer. The long lean sinewy arms, the powerful V-shaped upper torso, without a single ounce of fat….
>
> to install your replacement head place the head assembly on neck housing and insert guide pins through mounting holes… if, after installing new head, you are unable to discern the contradictions in capitalist modes of production, you have either installed your head improperly or head is defective

In fact, one *of My Cousin, My Gastroenterologist*'s unifying obsessions is this latter juxtaposition of parts of selves, people and machines, human subjects and discrete objects. Leyner's fiction is, in this regard, an eloquent reply to Gilder's prediction that our TV-culture problems can be resolved by the dismantling of images into discrete chunks we can recombine however we wish. Leyner's world is a Gilderesque dystopia. The passivity and schizoid decay still endure for Leyner in his characters' reception of images and waves of data. The ability to *combine* them only adds a layer of disorientation: when all experience can be deconstructed and reconfigured, there become simply too many choices. And in the absence of any credible, noncommercial guides for living, the freedom to choose is about as "liberating" as a bad acid trip: each quantum is as good as the next, and the only standard of a particular construct's quality is its weirdness, incongruity, its ability to stand out from a crowd of other image-constructs and wow some Audience.

Leyner's own novel, in its amphetaminic eagerness to wow the reader, marks the far dark frontier of the Fiction of Image—literature's absorption of not just the icons, techniques, and phenomena of television, but of television's whole objective. *My Cousin, My Gastroenterologist*'s sole aim is, finally, to *wow*, to ensure that the reader is pleased and continues to read. The book does this by (1) flattering the reader with appeals to his erudite postmodern weltschmerz and (2) relentlessly reminding the reader that the author is smart and funny. The book itself is extremely funny, but it's not funny the way funny stories are funny. It's not that funny things happen here; it's that funny things are self-consciously imagined and

pointed out, like a comedian's stock "You ever notice how…?" and "You ever wonder what would happen if…?"

Actually, Leyner's whole high-Imagist style most often resembles a kind of lapidary stand-up comedy:

> Suddenly Bob couldn't speak properly. He had suffered some form of spontaneous aphasia. But it wasn't total aphasia. He could speak, but only in a staccato telegraphic style. Here's how he described driving through the Midwest on Interstate 80: "Corn corn corn corn Stuckeys. Corn corn corn corn Stuckeys."
>
> there's a bar on the highway which caters almost exclusively to authority figures and the only drink it serves is lite beer and the only food it serves is surf and turf and the place is filled with cops and state troopers and gym teachers and green berets and toll attendants and game wardens and crossing guards and umpires

Leyner's fictional response to television is less a novel than a piece of witty, erudite, extremely high-quality prose television. Velocity and vividness replace development. People flicker in and out; events are garishly there and then gone and never referred to. There's a brashly irreverent rejection of "outmoded" concepts like integrated plot or enduring character. Instead there's a series of dazzlingly creative parodic vignettes, designed to appeal to the 45 seconds of near-Zen concentration we call the TV attention span. In the absence of a plot, unifying the vignettes are moods—antic anxiety, the overstimulated stasis of too many choices and no chooser's manual, irreverent brashness toward televisual reality. And, after the manner of films, music videos, dreams, and television programs, there are recurring "Key Images," here exotic drugs, exotic technologies, exotic foods, exotic bowel dysfunctions. And it is no accident that *My Cousin, My Gastroenterologist*'s central preoccupation is with digestion and elimination. Its mocking challenge to the reader is the same one presented by television's flood of realities and choices: ABSORB ME—PROVE YOU'RE CONSUMER ENOUGH.

Leyner's work, the best Image-Fiction yet, is both amazing and forgettable, wonderful and oddly hollow. I'm concluding by talking about it at length because, in its masterful reabsorption of the very features TV has itself absorbed from postmodern art, Leyner's book seems like the ultimate union of U.S. television and fiction. It seems also to cast the predicament of Image-Fiction itself into stark relief: the best stuff the subgenre's produced to date is hilarious, upsetting, sophisticated, and extremely shallow—doomed to shallowness by its desire to ridicule a TV-culture whose mockery of itself and all value already absorbs all ridicule.

Leyner's attempt to "respond" to television via ironic genuflection is all too easily subsumed into the tired televisual ritual of mock-worship. It is dead on the page.

It's entirely possible that my plangent noises about the impossibility of rebelling against an aura that promotes and vitiates all rebellion say more about my residency inside that aura, my own lack of vision, than they do about any exhaustion of U.S. fiction's possibilities. The next real literary "rebels" in this country might well emerge as some weird bunch of *anti*-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that'll be the point. Maybe that's why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk disapproval. 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*." To risk accusations of sentimentality, melodrama. Of overcredulity. Of softness. Of willingness to be suckered by a world of lurkers and starers who fear gaze and ridicule above imprisonment without law. Who knows. Today's most engaged young fiction does seem like some kind of line's end's end. I guess that means we all get to draw our own conclusions. Have to. Are you immensely pleased.

*1990*