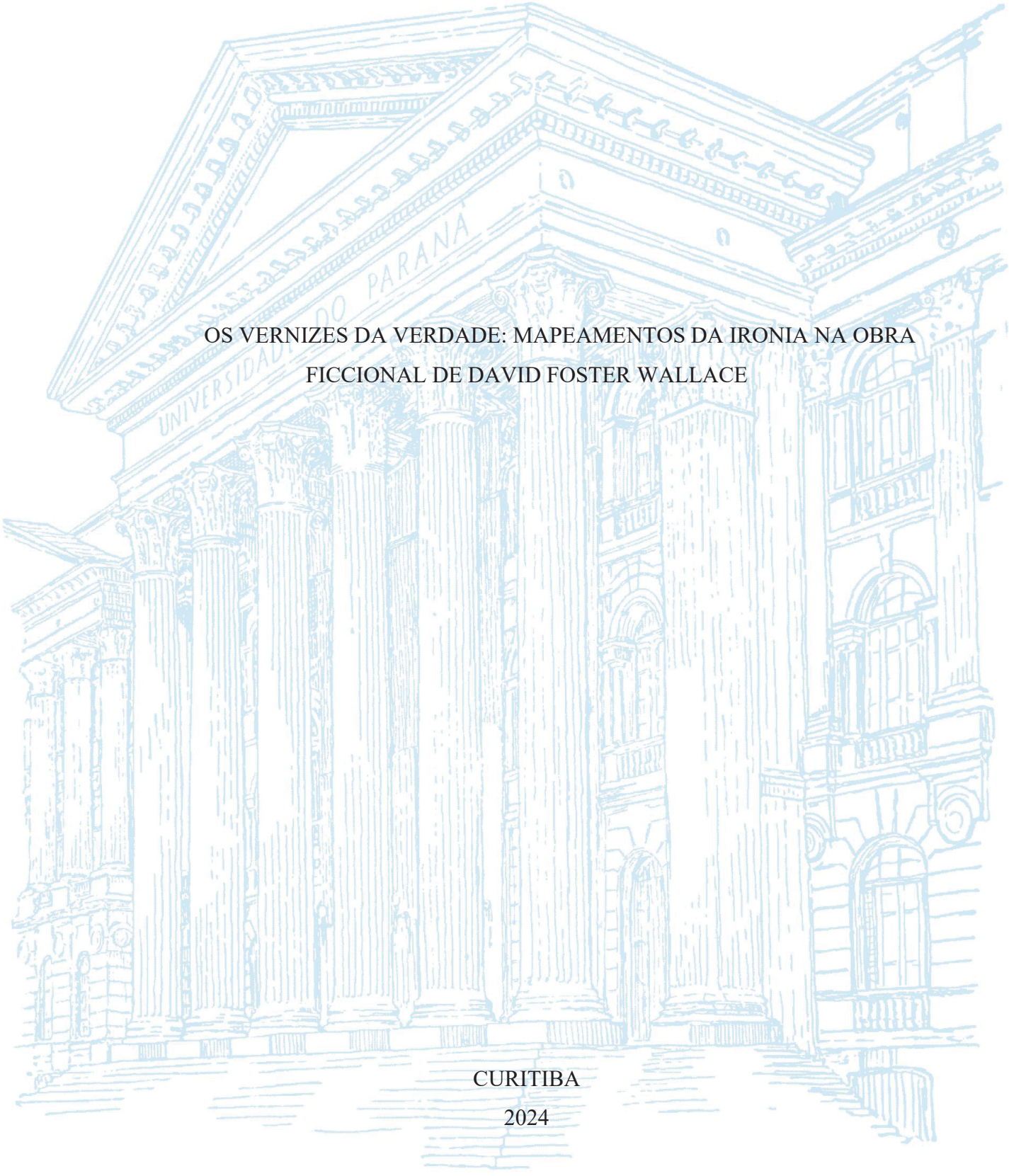
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KLEBER KUROWSKY



OS VERNIZES DA VERDADE: MAPEAMENTOS DA IRONIA NA OBRA FICCIONAL DE DAVID FOSTER WALLACE

CURITIBA

2024

KLEBER KUROWSKY

OS VERNIZES DA VERDADE: MAPEAMENTOS DA IRONIA NA OBRA FICCIONAL DE DAVID FOSTER WALLACE

Tese apresentada à Universidade Federal do Paraná, área de concentração em Estudos Literários, Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Kurowsky, Kleber
Os vernizes da verdade : mapeamentos da ironia na obra ficcional de David Foster Wallace. / Kleber Kurowsky. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo.

1. Wallace, David Foster, 1962-2008. 2. Ironia na Literatura. 3. Literatura americana - Romance. I. Galindo, Caetano Waldrigues, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **KLEBER KUROWSKY** intitulada: **Os vernizes da verdade: mapeamentos da ironia na obra ficcional 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 título de doutor 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, 29 de Fevereiro de 2024.

Assinatura Eletrônica
01/03/2024 15:36:17.0
CAETANO WALDRIGUES GALINDO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
04/03/2024 13:18:54.0
DIEGO GOMES DO VALLE
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL)

Assinatura Eletrônica
04/03/2024 12:38:16.0
SARA GRÜNHAGEN MARTINS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Assinatura Eletrônica
12/03/2024 16:33:39.0
LAWRENCE FLORES PEREIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA)

Assinatura Eletrônica
04/03/2024 13:47:01.0
GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 341562
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 341562

Dedico esta pesquisa a todos os professores que fizeram parte da minha jornada.
Espero um dia poder transformar vidas como vocês transformaram a minha.

AGRADECIMENTOS

À minha companheira, Amanda Thuns Biazzi, por estar do meu lado durante a escrita de cada uma destas páginas e por me ajudar na elaboração do gráfico presente nesta pesquisa. Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori.

Aos meus pais, Arlete Hübl Kurowsky e Mario Kurowsky, pelo apoio sempre presente e por assistir todas as minhas bancas, mesmo sem entender muita coisa.

À minha irmã e vizinha, Gisele Consuelo Sass, por fazer com que eu imediatamente me sentisse em casa em Curitiba.

Ao meu orientador, Caetano Waldrigues Galindo, por confiar que eu seria capaz e por ser o exemplo de profissional de literatura que eu pretendo seguir.

Ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, por me permitir ter acesso ao espaço em que esta pesquisa pudesse acontecer.

Ao programa de disciplinas Transversais da UFPR e à FUNPAR pela vaga de monitoria e concessão de bolsa de estudos.

Ao campus de Paranaguá da Universidade Estadual do Paraná, por me proporcionar minha primeira experiência profissional.

Aos colegas Olívia Scarpari Bressan, João Felipe Gremski e Luis Henrique Garcia Ferreira, pelo suporte constante.

Aos Falidos, por terem continuado do meu lado mesmo depois de todos esses anos. Espero alcançar sucesso na minha carreira como vocês alcançaram nas suas.

“Você quer uma resposta honesta, certo?”

(D. F. W.)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo central retraçar os percursos dos usos da ironia no decorrer de toda a obra ficcional do autor norte-americano David Foster Wallace. Ou seja, um estudo que busque analisar, em ordem cronológica de publicação, todas as obras de caráter ficcional do autor – de seu primeiro romance *The Broom of the System* ao romance póstumo *O Rei Pálido*, portanto –, com ênfase nas manifestações da ironia, criando assim um panorama amplo e minucioso de como, de fato, esse elemento linguístico é empregado na ficção de Wallace. Trata-se de uma pesquisa que surge para atender uma demanda constante na crítica literária sobre o autor: compreender quais são as formas que a relação entre Wallace e a ironia assumiu no decorrer de sua obra. Para isso, esta tese se divide em três momentos principais: no primeiro, tentaremos demonstrar o que, de fato, o próprio Wallace disse sobre a ironia, para em seguida compreendemos como isso foi lido pela crítica no decorrer das décadas, qual o discurso que se formou ao redor da ironia e quais os problemas que acabaram surgindo da repercussão desse discurso; no segundo momento, apresentaremos os autores que servirão como fundamentação teórica, ou seja, com quais teorias dialogaremos no decorrer de nossa análise, entre as que se classificam como teorias acerca da ironia, da teoria literária e da filosofia da linguagem; o último momento, e o mais extenso, é quando realizaremos o estudo em si, indo de obra a obra e levantando dados que nos permitam demonstrar as diferentes funções que a ironia assumiu. Esses dados serão estudados à luz dos autores contextualizados em nossa fundamentação e contrapostos ao discurso pré-existente sobre a ironia na obra de Wallace, verificando assim quão sustentável ele realmente é atualmente e quais novas leituras são possíveis.

Palavras-chave: David Foster Wallace; Ironia; Literatura de Língua Inglesa; Mapeamentos.

ABSTRACT

This thesis has as its main objective to retrace the routes of irony through the fictional works of the North American author David Foster Wallace. By that we mean a study that aims to analyze, in chronological order of publishing, all the author's works of a fictional nature – from his first novel *The Broom of the System* to his posthumous novel *The Pale King* –, with an emphasis on the manifestations of irony, creating an ample and detailed view of how, actually, this linguistic element is used in Wallace's fiction. It is a research that arises to fulfill a constant demand in the critical reception of the author: to understand what are the ways in which the relation between Wallace and irony manifested through his body of work. To this effect, this thesis is divided in three different moments: in the first one, we'll try to demonstrate what, in fact, Wallace actually said about irony, to then show how this was read by the critics in the decades following the publication of his first novel, how a discourse surrounding irony took shape and what are the problems that ended up being born of this repercussion; in the second moment, we'll present the authors that will serve as theorical foundation, basically what are the theories that will converse with our analysis, being divided between theories about irony, literary theory and language philosophy; the last, and largest, moment is when we'll execute the study itself, going from work to work and collecting data that will allow us to demonstrate the different functions assumed by irony. This data will be studied considering the authors contextualized in the second chapter, and will also be put up against the pre-existing discourse about irony in Wallace's works to verify how sustainable it actually is and what are the new readings that become possible.

Keywords: David Foster Wallace; Irony; English Language Literature; Chartings.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Triângulo de Sierpinski.....312

LISTA DE TABELAS

GRÁFICOS

Gráfico 1 – Posições da palavra “Ironia” em *Graça infinita*.....328

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O PERSISTENTE PROBLEMA DA IRONIA 10

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÕES DA OBRA DE DAVID FOSTER WALLACE 16

1.1 ATRAVÉS DO ESPELHO WALLACEANO: A REALIDADE NORTE-AMERICANA DO FINAL DO SÉCULO XX 16

1.2 A SINCERIDADE COMO LABIRINTO: A IRONIA SEGUNDO O PRÓPRIO WALLACE 27

1.2.1 O primeiro Wallace (1987 – 1993) 28

1.2.2 O segundo Wallace (1994 – 2000) 42

1.2.3 O terceiro Wallace (2001 – 2008) 52

1.3 LENDO IRONICAMENTE: A POSIÇÃO DA IRONIA DENTRO DA RECEPÇÃO CRÍTICA DE WALLACE 59

1.3.1 A gênese de uma conceitualização 60

1.3.2 Monumentos, monolitos e a Nova Sinceridade 69

1.3.3 Ironia e inércia teórica 81

CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA 90

2.1 IRONIA: CONCEITUALIZAÇÕES E ONDULAÇÕES 91

2.1.1 Ironia como recurso linguístico 92

2.1.2 Ironia como postura filosófica 104

2.2 HETERODISCURSOS TENSIONADOS: A TEORIA DE MIKHAIL BAKHTIN NA CONTEMPORANEIDADE 115

2.2.1 Recapitulando princípios básicos 115

2.2.2 Diálogos possíveis entre Bakhtin e Wallace 126

2.3 O MUNDO MODERNO A PARTIR DA FILOSOFIA DA LINGUAGEM 136

2.3.1 A filosofia de Ludwig Wittgenstein 138

2.3.2 A filosofia de Richard Rorty 147

2.3.3 O olhar filosófico de Wallace 155

CAPÍTULO 3 – MAPEAMENTOS DA IRONIA NAS OBRAS DE DAVID FOSTER WALLACE 161

3.1 *THE BROOM OF THE SYSTEM* 163
3.1.1 Ataque e defesa: a relação entre ironia e intimidade nas sessões de terapia de Lenore 169
3.1.2 Percepções de si: autoconsciência e autoimagem através da ironia 184
3.1.3 Necessidade de narrativa: a ironia dentro de histórias dentro de histórias 203
3.1.4 O contexto crítico frente aos dados levantados 228
3.2 *GIRL WITH CURIOUS HAIR* 238
3.2.1 As turvas fronteiras entre realidade e ficção: choques entre discurso literário e discurso televisivo 240
3.2.2 Lugares apertados e espelhados: consciências e autoconsciências 269
3.2.3 A ironia enquanto transição 303
3.3 *GRAÇA INFINITA* 308
3.3.1 Triangulando ironias: a estrutura do romance enquanto fórmula de condensação da ironia 312
3.3.2 Própriocepção: ironia e antecipação de ironia enquanto conceitos 326
3.3.3 Do que falamos quando falamos de ironia? 341
3.4 *BREVES ENTREVISTAS COM HOMENS HEDIONDOS* 346
3.4.1 A consciência como forma de redenção: um exame da ironia no discurso das personagens 349
3.4.2 A consciência ficcional como elemento estruturante: aproximações entre ironia e metaficção 372
3.4.3 Além das fronteiras da ironia: o rompimento de certa arquitetura literária e o surgimento de outra 380
3.5 *O REI PÁLIDO* 383
3.5.1 Tédios e tornados: a maturação interrompida de um projeto literário 385
3.5.2 Ruas sem fim: zen budismo e o potencial inalcançado de novas formas de se pensar a consciência e a ironia 399
3.6 *OBLIVION* 404
3.6.1 *Oblivious*: esquecimento e apagamento como formas de asserção narrativa 408
3.6.2 Arte, consciência e sofrimento: a última fronteira da ficção de Wallace 453
3.6.3 Espelhos quebrados: a esperança que resta nas ruínas da consciência 467

CONSIDERAÇÕES FINAIS – ANTIPARANOIA E O FUTURO DA IRONIA 471

REFERÊNCIAS 481

INTRODUÇÃO – O PERSISTENTE PROBLEMA DA IRONIA

David Foster Wallace, autor norte-americano que teve sua obra publicada entre o fim do século XX e início do XXI e cuja estética acabou por definir os próximos passos da ficção de língua inglesa, foi, pura e totalmente, um homem de seu tempo, formado e definido pelo seu contexto. Claro, o mesmo poderia ser dito de qualquer artista que já tenha existido, ou mesmo de qualquer pessoa em geral, mas a diferença central em Wallace, e que operou como condutor de seu olhar sobre o mundo, foi a consciência, por vezes claustrofóbica e angustiada, de ter sido isso: um homem branco norte-americano nascido na segunda metade do século XX, formado em meio a uma cultura que deifica a publicidade e o entretenimento. Isso se traduziu, no decorrer de sua obra, tanto ficcional quanto ensaística, num impulso de genuinamente conhecer o outro, de entender como diferentes experiências se traduzem na formação de diferentes perspectivas de vida. Entretanto, essa compreensão, esse impulso empático é sempre incompleto, afinal, Wallace, assim como qualquer pessoa, é incapaz de se desvincular completamente de quem ele é. Para o autor, a literatura seria uma espécie de ferramenta de mediação entre as pessoas, uma maneira de, nem que por um instante, esticar a mão e arranhar a superfície que constitui a vida alheia, um "antídoto contra a solidão" (WALLACE, 2021, p. 59) nas palavras do próprio Wallace. Esse gesto em direção ao externo, sempre ancorado pelo ato de ser quem se é, de se estar onde está, de não poder escapar de sua realidade e contexto, portanto, orientou a relação entre Wallace e a arte – ou, mais especificamente, entre Wallace e o ato de escrita –, servindo como uma das principais bases de sua estética e de como ele se inseriria em uma certa tradição literária. A isso se somava um olhar que pode ser resumido pela seguinte frase de seu romance póstumo *O rei pálido*: "praticamente tudo que você observar de perto, com bastante atenção, acaba ficando interessante." (WALLACE, 2021, p. 478). Wallace prezou pela complexidade, não como forma de tornar a realidade opaca e complicada, mas como uma maneira de demonstrar que tudo vale a pena ser olhado. E é através da soma desses fatores – a literatura como instrumento de aproximação e a tendência a ver a complexidade em tudo – que ele chegou a um problema sobre o qual falaria abertamente uma série de vezes e que nortearia parte de sua produção artística: a ironia e seus efeitos na literatura.

A ironia ocupa um papel singular no discurso que, no decorrer de três décadas, se formou ao redor de Wallace. Ela é, simultaneamente, o elemento articulador das bases de seu projeto literário e um clichê que permeia quase todo estudo crítico sobre o autor. De fato, encontrar pesquisas sobre a ficção de Wallace que não mencionem, nem que de maneira breve, a ironia e seu – suposto – papel na obra do autor é um desafio. Mesmo fora da academia, em

mídias populares, é comum encontrar argumentações que tratem de como Wallace refletiu sobre a ironia e como construiu sua ficção a partir disso. Um exemplo emblemático disso é o vídeo do YouTube intitulado *David Foster Wallace – The Problem with Irony*, publicado no canal Will Schoeder em 2016 e que, em 2023, já acumulou mais de 1.700.000 visualizações. Nele, o narrador busca uma argumentação descontraída e que se afasta dos moldes acadêmicos, tentando aproximar as reflexões de Wallace sobre a ironia da influência que o autor teve não apenas na literatura, mas até mesmo em *sitcoms* e desenhos animados. Não cabe aqui avaliarmos os méritos dos argumentos fornecidos, mas é um exemplo pertinente de como esse assunto, de alguma forma, entrou até mesmo nas camadas mais populares em o que discurso sobre Wallace se manifesta.

Nesse sentido, a ironia se tornou um elemento incontornável. Esse apego à ironia, ao que ela significa no contexto ficcional das narrativas do autor, surge de dois momentos pivotais para a formulação da recepção crítica do autor: o famoso ensaio sobre TV e entretenimento intitulado "E Unibus Pluram" e a entrevista concedida em 1993 a Larry McCaffery como acompanhamento ao ensaio. Em ambos, Wallace manifesta preocupação quanto aos usos da ironia na ficção norte-americana do final do século XX, declarando-a nociva não apenas à arte, mas à própria comunicação humana. Resumindo a argumentação central do autor de maneira muito breve, a tese defendida é de que o uso da ironia na modernidade se manifesta como ferramenta de questionamento do *status quo*, que no entanto acabou sendo engolida pelo próprio *status quo*. A ironia da ficção literária do início do século XX, torna-se, com o passar das décadas, a ironia de comerciais de carros. Esse tipo de ironia monetizada seria, com o tempo, absorvido novamente pela literatura, criando uma espécie de ciclo vicioso que em muito se assemelha a uma casa de espelhos, em que a literatura passa a refletir continuamente versões cada vez mais distorcidas de si mesma, incapaz de ir além disso. Se a literatura é um antídoto contra a solidão, então a ironia estaria diluindo a potência desse antídoto, e, para um autor tão preocupado em justamente compreender a experiência alheia, a ironia serviria apenas para que as pessoas se fechassem, cada vez mais, em si mesmas. Essa, entretanto, é a leitura mais evidente daquilo que é proposto no ensaio e, como veremos adiante, mesmo nesse estágio inicial da obra de Wallace, as posições do autor sobre a ironia eram mais complexas do que simplesmente afirmar que a ironia era ruim e que a adoção de uma postura sincera resolveria essa questão de maneira permanente.

Essas reflexões do autor sobre o uso da ironia acabaram por criar um molde inicial a partir do qual foi possível realizar as primeiras leituras e estudos críticos da ficção de Wallace. A postura de Wallace na entrevista e em "E Unibus Pluram" encontra ecos diretos em suas duas

primeiras obras, o romance *The Broom of the System* e a coletânea de contos *Girl With Curious Hair*, mas é em *Graça Infinita*, seu segundo romance e sua obra mais conhecida, que esse discurso encontrou terreno mais fértil: a ironia, ao se manifestar de maneiras muito mais diretas e complexas do que em obras anteriores – sendo nomeada e tematizada no decorrer da obra –, permitiu a sedimentação da ideia de que a rejeição do efeito irônico estaria no cerne da ficção do autor. Mas esse mesmo processo que foi tão importante para a formação da crítica wallaceana acabou por cimentar uma série de noções que, no decorrer das décadas seguintes, não foram revistas ou suficientemente desafiadas: a ideia de que Wallace condenou a ironia como maior inimiga da literatura contemporânea; a noção de que a principal missão de sua obra era de remover a ironia da literatura; de que ele defendia a substituição da ironia pela sinceridade. O problema, entretanto, não está no espaço que essas ideias tiveram na formação da crítica, mas em sua repetição indeterminada; Wallace, afinal, esteve constantemente experimentando e mudando de abordagem – basta olhar, mesmo em um nível mais superficial, a diferença que existe entre as narrativas de *Girl With Curious Hair*, seu primeiro volume de contos, e as narrativas de *Oblivion*, sua última coletânea, para perceber um pouco disso –, assim como mudou de opinião sobre vários elementos relacionados à literatura durante sua vida. Seguindo nessa mesma lógica, podemos formular a hipótese de que o mesmo se aplica à ironia, ou seja, que ele também pode ter mudado de opinião a respeito disso.

Isso não quer dizer que os estudos sobre Wallace não tenham mudado com o passar do tempo, afinal, muitos dos estudos mais recentes sobre o autor – *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace* de Clares Hayes-Brady (2016) e *David Foster Wallace: Fiction and Form* de David Hering (2016), para citar dois exemplos – têm justamente como objetivo central reavaliar como sua obra foi lida, evitando, principalmente, o culto a Wallace como espécie de divindade literária. Para citar alguns dos aspectos que estão sendo revistos, temos o questionamento da representação feminina em seus textos, bem como o surgimento de um olhar cada vez mais crítico sobre como o autor abordou questões raciais; em termos estruturais, os comportamentos de seus narradores e suas capacidades de enunciação talvez sejam alguns dos aspectos mais estudados da crítica recente. Essas reavaliações têm sido permitidas, em parte, por já termos alguma distância temporal de quando Wallace originalmente publicou suas obras, bem como já termos tido tempo para compreender o impacto que o suicídio do autor teve na comunidade literária internacional.

Entretanto, a ironia não é um ponto que recebeu particular atenção nessas novas reformulações da crítica wallaceana, passando, a partir disso, a habitar uma região crepuscular dentro do discurso: uma parte da crítica lê a ironia a partir das mesmas noções de décadas atrás,

enquanto a outra prefere não tocar mais no tópico, declarando-o como um assunto encerrado ou como terreno incerto demais para ser pisado com segurança. A isso se soma outro desafio inerente ao estudo da ironia em obras literárias, que é o próprio ato de definir o que é ironia. Trata-se de um conceito fluido, que é drasticamente diferente de uma época à outra – a ironia moderna é diferente da ironia romântica, por exemplo –, bem como o é de um país ao outro. No caso da crítica sobre a obra de Wallace, é comum encontrar estudos que, ao observar a ironia, partem de pesquisas passadas sobre o autor, como é natural que aconteça, mas que empregam concepções de ironia completamente diferentes entre si, criando situações em que os críticos estão utilizando a mesma palavra, mas dizendo coisas diferentes. A isso se somam mais vozes com o tempo, que partem de ainda outras definições de ironia, gerando um problema conceitual no cerne de como a ironia é estudada. Isso vem, em parte, do fato de que a recepção de Wallace, na academia, ainda é recente, começando a ganhar fôlego depois de 1996, com a publicação de *Graça Infinita*, mas assumindo um corpus mais definido apenas na segunda metade dos anos 2000. Estamos falando de um contexto crítico que acaba de passar por sua infância, começando a se entender e a se definir, processo este que, inevitavelmente, envolve a necessidade de reestruturações em como as obras do autor são encaradas e pensadas.

O próprio Wallace, no início de sua carreira, quando fez os apontamentos que serviram como base para a interpretação da ironia em suas obras ficcionais, nunca chegou a realmente explicar o que entendia por ironia. É possível pintar um cenário, com base no que ele mesmo disse, que ajude a entender seu posicionamento, mas esse cenário será, inevitavelmente, incompleto e incerto. A soma dessas incertezas – a incerteza do que o próprio autor entendia sobre ironia e a incerteza do que os críticos entendem por ironia – cria um espaço em que, ao mesmo tempo, muito e muito pouco foi dito, embaçando o estudo de um aspecto tão importante para a ficção do autor, formando situações em que, ao estudar a obra de Wallace, muitos críticos optam por soluções que contornem a ironia, evitando assim ter que interagir diretamente com essa discussão. A cisão na leitura da ironia acaba sendo prejudicial ao pleno desenvolvimento do discurso crítico sobre o autor, não pelo excesso de perspectivas distintas, mas por essas presumirem que são a mesma perspectiva. Faz-se necessária uma abordagem que busque desatar alguns dos nós do discurso crítico para que os estudos sobre a ironia possam continuar a se desenvolver. E é este contexto que motiva a realização da pesquisa aqui proposta: realizar uma leitura detalhada de todas as obras ficcionais publicadas pelo autor, com ênfase nas manifestações da ironia, mapeando de que maneira isso mudou de uma obra à outra, com o objetivo de criar um panorama compreensivo acerca do tratamento da ironia.

Com este propósito, esta pesquisa se divide em três capítulos: no primeiro, realizaremos a contextualização do elemento irônico na obra de Wallace, ou seja, tentaremos compreender o que, exatamente, o autor afirmou sobre a ironia, mas também tentaremos entender como a ironia foi lida pela crítica. Para isso, retomaremos entrevistas com o autor, bem como seus ensaios, para tentar compreender de quais pontos ele estava partindo e como suas manifestações sobre a ironia mudaram no decorrer dos anos. Em seguida, demonstraremos como a ironia foi observada pelos críticos que se debruçaram sobre o autor, buscando verificar como surge a tendência de se estudar ironia na obra de Wallace e de que maneiras esse discurso se adaptou a suas obras posteriores. Todavia, como mencionamos anteriormente, Wallace foi extremamente consciente de quem ele era e do papel que ocupava dentro do seu contexto, e muitas de suas constatações sobre a ironia surgem disso; portanto, essas duas análises – daquilo que foi afirmado pelo autor e como ele foi lido – se sustentarão sobre uma série de considerações iniciais sobre o contexto político, social e artístico dos Estados Unidos no final do século XX, mas sem perder de vista as percepções do autor acerca desse contexto. No primeiro capítulo, portanto, situaremos o problema central e quais as formas com que já foi abordado.

No segundo capítulo construiremos nossa fundamentação teórica, ou seja, apresentaremos quais teorias e autores servirão como base e auxílio para as reflexões aqui propostas. Dividido em três linhas principais, o segundo capítulo apresentará, primeiramente, uma série de observações sobre a ironia, com o intuito de não apenas demonstrar o que entendemos por ironia nesta argumentação, mas quais são os percalços inevitáveis a esse tipo de estudo. Na segunda linha, apresentaremos o papel que a teoria de Mikhail Bakhtin (2015, 2017, 2019) assumirá dentro desta pesquisa, especificamente aquilo que foi proposto em sua *Teoria do romance*. A escolha por esse autor se dá pelo fato de que, durante a produção de seus romances, Wallace estava consciente das postulações de Bakhtin, principalmente no que concerne aos conceitos de polifonia e heterodiscurso, que podem servir como um parâmetro para compreendermos seus pormenores estilísticos.

A última linha desse capítulo se concentra, principalmente, na filosofia da linguagem, e em como ela pode ser aplicada para estudarmos a realidade do século XX e início do XXI. Trata-se de um eixo da filosofia que dialoga diretamente com como a ironia foi lida por Wallace, complementando essa parte de nossa pesquisa. Ela se sustentará, principalmente, em dois filósofos: Ludwig Wittgenstein (2020, 2014) e Richard Rorty (1994, 2007), ambos autores que buscaram compreender os impactos da linguagem na construção da realidade. A escolha por essa linha da filosofia – e por esses autores em específico – se dá por ser uma parte indissociável do olhar do autor sobre o mundo, manifestando-se, em muitos casos, de maneira

direta em sua ficção: a filosofia de Wittgenstein é mencionada em vários momentos de seu romance de estreia *The Broom of the System*, e um conto de *Oblivion*, "Philosophy and the Mirror of Nature" têm o mesmo título da obra mais conhecida de Rorty (2007). Partimos da necessidade de dialogar com pressupostos conhecidos pelo próprio autor para chegarmos com mais segurança à análise das obras, embora isso não signifique que os teóricos aqui abordados se resumam apenas àqueles conhecidos por Wallace.

No terceiro capítulo é quando realizaremos o estudo das obras em si, analisando seus dois romances publicados em vida, *The Broom of the System* e *Graça Infinita*, as três coletâneas de contos *Girl With Curious Hair, Breves entrevistas com homens hediondos* e *Oblivion*, bem como o inacabado romance póstumo *O rei pálido*. Como se trata de uma iniciativa que almeja verificar não apenas como a ironia se comporta em obras específicas, mas como ela muda de uma obra à outra, optamos por seguir a ordem cronológica de publicação, começando com *The Broom of the System* e indo até *Oblivion*, portanto. A análise de *O rei pálido*¸ por ser uma obra incompleta e póstuma, e que compartilhou em parte do mesmo tempo de produção de *Oblivion*, será colocada, na sequência aqui proposta, antes da análise de sua última coletânea. Nesta etapa, será quase que um trabalho de arqueologia, buscando sistematizar e organizar os diferentes empregos da ironia, para em seguida colocar isso em diálogo com a crítica pré-existente e com os teóricos de nossa fundamentação, observando quais serão os resultados obtidos. E, da mesma forma com que Wallace defendeu a complexidade de tudo que observou e tratou em sua ficção, seguiremos uma abordagem que tem como propósito indicar como o problema da ironia foi abordado, sem necessariamente buscar uma solução unívoca para ele.

Por fim, em nossas conclusões, buscaremos definir, com base nas análises realizadas, qual o itinerário percorrido pela ironia no decorrer da obra ficcional de Wallace, quase como um guia de acompanhamento para quem decidir estudar a ironia ou, simplesmente, para quem decidir se aventurar pela obra do autor. Juntamente a isso, demonstraremos quais são as outras questões que surgem em associação à ironia e como elas podem ter influenciado as leituras que a crítica fez de Wallace.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÕES DA OBRA DE DAVID FOSTER WALLACE

O principal desafio, ao tentar compreender os contextos que envolvem e determinam a obra de um autor, sejam esses contextos sociais, políticos, artísticos, ou mesmo os contextos de recepção de sua obra, é de que virtualmente tudo pode ser encarado como importante ou decisivo, e, de fato, tudo realmente é importante. Acaba se tornando, como não poderia deixar de ser, uma questão de perspectiva, de qual o olhar particular que pretendemos empregar para a condução deste trabalho. No caso da pesquisa aqui proposta, tentaremos nos aproximar, o máximo possível, da obra do autor em si, e foi esta decisão que informou a organização deste primeiro capítulo: ao tratarmos da realidade sociopolítica dos Estados Unidos na segunda metade do século XX, faremos isso tendo o próprio Wallace como vetor, ou seja, observando o que o consternava e quais aspectos da sociedade em que viveu mais o impactavam e, de uma forma ou outra, o influenciaram. Mas, para chegarmos a esses aspectos, para que eles não se manifestem de forma isolada, realizemos uma pequena explicação sobre o desenvolvimento de alguns momentos sociais e políticos que foram decisivos para a segunda metade do século XX. Seguiremos a mesma estratégia durante a segunda parte do capítulo, quando coletaremos dados sobre o que o próprio autor disse sobre a ironia, evitando, neste primeiro momento, análises mais aprofundadas deste elemento da ficção wallaceana; trata-se, antes de tudo, de uma catalogação de afirmações mais diretas e objetivas sobre a ironia. Na parte final do capítulo é que nos afastaremos um pouco de Wallace para nos debruçarmos sobre seus leitores, realizando um breve percurso sobre a parte mais geral da crítica literária existente sobre o autor para então nos concentrarmos nas observações críticas acerca da ironia.

1.1 ATRAVÉS DO ESPELHO WALLACEANO: A REALIDADE NORTE-AMERICANA DO FINAL DO SÉCULO XX

A segunda metade do século XX foi um período especialmente turbulento na história dos Estados Unidos: a Guerra do Vietnã resultou em perdas consideráveis e em uma das maiores cicatrizes morais do país; a Crise dos Mísseis em Cuba ajudou a enraizar as paranoia nuclear causada pela Guerra Fria; a luta pelos direitos civis assume proporções cada vez maiores e abala o *status quo* da elite norte-americana, desafiando uma série de crenças centrais para a sociedade de então; no espaço de algumas décadas os projetos da contracultura nasceriam e morreriam, engolidos pelos próprios sistemas que nasceram para combater. Mas, mesmo com tanta coisa acontecendo, para quem nasceu em uma família de classe média durante a segunda metade do

século XX, como foi o caso de Wallace, e conseguiu permanecer nessa classe social, ou mesmo ascender, tendo amplo acesso à educação, conforto e entretenimento, a vida foi acompanhada por um tipo importante de estabilidade: a financeira. Eram pessoas que, dentre as décadas de 50 e 90, tiveram a oportunidade de presenciar aquilo que um dia foi defendido como o Sonho Americano, que tinha em suas bases a tentadora promessa de mobilidade social. Essa estabilidade – formada em partes pelo *boom* da economia norte-americana no pós-guerra – foi o que permitiu a aceleração da ideia de que o consumo, para além de um método de aquisição material, era um estilo de vida: consumir como função em si mesma. A propagação dessa ideia atingiria uma espécie de clímax nos anos 90, com o choque entre a necessidade de consumo e a ideia de bem-estar emocional resultando em uma série de consequências sociais. É esse período de avanço econômico e social, acompanhado pelo culto ao consumo e suas inevitáveis consequências no pensamento ocidental, que serviria como base para a formação da estética literária de Wallace; os vácuos do Sonho Americano, bem como a solidão gerada pelo consumo e pelo entretenimento, seriam temas constantes de suas produções literárias.

Realizando uma breve retrospectiva histórica, podemos perceber que o período pós-guerra, nos Estados Unidos, foi definido pela estratificação de uma classe média sólida e com amplo espaço para mobilidade social. Segundo o historiador Sean Purdy (2007), o sucesso do país na Segunda Guerra Mundial inflamou o orgulho patriótico de seus cidadãos e afirmou a ideia de um Império Americano como centro do mundo, afinal, como o próprio autor afirma:

> Os Estados Unidos saíram da Segunda Guerra Mundial como a mais poderosa nação da Terra. […] Economicamente, os Estados Unidos detinham a maioria do capital de investimento, produção industrial e exportações no mundo, controlando até dois terços do comércio mundial, enquanto grandes partes da Europa e Ásia estavam devastadas. (PURDY, 2007, p. 226 – 227).

Muitos foram contemplados pelo desenvolvimento oriundo do capital controlado pelo país, algo que teve uma influência direta no crescimento da classe média. Outros, entretanto, não tiveram essa sorte. Segundo Purdy (2007, p. 227), políticas públicas e avanços sociais que privilegiassem as classes mais baixas foram diretamente afetados, em parte por uma tentativa de criar estabilidade econômica privilegiando empresas e iniciativas privadas, mas também pelos custos militares gerados pela Guerra Fria que já se instalava. Isso acabou gerando cisões significativas entre as classes sociais, mas, principalmente, abandonou cada vez mais as pessoas que já eram marginalizadas, como é o caso da população negra e feminina do país. Mas as insatisfações causadas pela desigualdade foram aos poucos se somando, resultando na ebulição

dos movimentos pelos direitos civis nos anos 60 e – mais importante para nossa argumentação – no surgimento de segmentos da contracultura.

Na medida em que a classe média se afirmava e o conservadorismo crescia, uma nova esquerda se formava, exemplificada, principalmente, pela contracultura. Essas ideias foram incubadas, como explica Purdy (2007), principalmente por jovens que, pela primeira vez na história, começavam a ter o acesso à educação superior amplificado. Noções como liberdade sexual, desobediência social, movimentos antiguerra e desapego à materialidade financeira foram decisivas para a formação do repertório contracultural; mas talvez o elemento mais importante, e que serviu como base a todos os outros, tenha sido a esperança: esperança de um mundo diferente, de um país profundamente transformado pelo esforço coletivo, tornado mais igualitário e livre.

Inevitavelmente, esses ideais de transformação tiveram um impacto direto na produção artística dos Estados Unidos, criando novas formas de se pensar a literatura, em termos tanto temáticos quanto formais. Como explica Christopher Gair (2007, p. 8), as diferentes literaturas produzidas nos contextos da contracultura não convergiam em uma estética definida, mas sim em certas intenções: a espontaneidade, o ímpeto de romper com formas passadas e o desejo de desafiar os limites da linguagem literária. Manifestações disso podem ser vistas desde a geração Beat, nos anos 50, que, através das obras de autores como Jack Kerouac e Allen Ginsberg, defendeu a subversão a todo custo, até às produções do final dos anos 60 e início dos 70, muitas das quais não podem ser encaradas como produtos da contracultura, mas que foram, de uma forma ou outra, influenciadas por ela. É o caso das obras iniciais de Thomas Pynchon e Don Dellilo, que já constatavam as incongruências e a eventual falência dos movimentos da contracultura. Sobre isso, Joanna Freer (2014) explica que o segundo romance do Pynchon, *O leilão do lote 49*, pode ser lido como um testamento das ruínas da Nova Esquerda e da comodificação das ambições da contracultura. Como a autora argumenta:

> Unlike, for example, the anarchist and socialist movements that had emerged from the immigrant working class in the early twentieth century, the post-war counterculture was largely (though by no means exclusively) composed of members of the white middle class, and many of its leading figures […] returned to corporate America to make fortunes during the Reagan presidency in the 1980s. One reason for this overlap was technological: in the 1950s, large numbers of Americans were purchasing televisions and watching the popular chat shows that featured interviews with and readings by exotic 'Beatniks' with surprising frequency. Developments in print and recording technology also meant that mass-market magazines could include colour

> reproductions of art by, among others, the Abstract Expressionists, raising their public profile before many of the artists were able to sell their work. (FREER, 2014, p. 3)[1]

Aos poucos, as estratégias de subversão e desafio foram engolidas pelo próprio sistema ao qual um dia se opuseram. Eram novos produtos que existiam para fazer as engrenagens do capital girar: aquilo que um dia causou estranhamento, ou mesmo escândalo, agora era recorrente em revistas de fofoca e comerciais televisivos. Isso, por sua vez, resultou em frustrações com o próprio projeto da contracultura, e os jovens que um dia capitanearam os ideais de transformação se tornaram funcionários das corporações que, no passado, viam como símbolos de um mal-estar social. O que se segue é uma profunda desilusão com o mundo, mas, principalmente, com a capacidade de mudança desse mundo, algo que acabou tendo consequências não apenas individuais, mas sociais e econômicas.

> Neoliberalismo foi a resposta das elites econômicas e políticas à crise dupla que emergiu nos anos 1970. Primeiro, o capitalismo americano enfrentou uma "crise de acumulação", isto é, a diminuição das taxas de lucro obtidas depois da Segunda Guerra Mundial. Segundo, os movimentos sociais dos anos 1960 ameaçaram os detentores do poder. Empresários e políticos criaram então um consenso político, no fim dos anos 1970, compartilhado por democratas e republicanos e apoiado intelectualmente por fundações, lobbies, e institutos educacionais de direita e grandes setores da mídia, centrado na privatização de muitos serviços públicos, na retirada do Estado de muitas áreas de previdência social e na desregulamentação da indústria. (PURDY, 2007, p. 258).

Conservadorismo e apatia passam a ocupar o espaço vago deixado pela derrocada da contracultura, dando início a décadas definidas pelo pensamento conservador e pelo desgaste de iniciativas públicas que auxiliassem os mais pobres. Entretanto, para além do conservadorismo, a desilusão e a apatia com o Estado talvez tenham sido ainda mais impactantes. No decorrer dos anos 80 e 90, as ideias de que o sistema político, o Estado, e o próprio ato de votar não passam de farsas, e de que nenhuma mudança é realmente possível, se embrenham com cada vez mais profundidade no senso comum (PURDY, 2007). A Era Clinton foi especialmente marcada por isso, com uma série de escândalos ocorrendo dentro de um

---

[1] "Diferente, por exemplo, dos movimentos anarquistas e socialistas que emergiram das classes trabalhadoras imigrantes no início do século XX, a contracultura do pós-guerra composta na maioria (embora de forma alguma exclusiva) por membros da classe média branca, e muitas de suas figuras de liderança […] retornaram à América corporativa para fazer fortunas durante a presidência de Reagan nos anos 1980. Uma razão para essa sobreposição foi tecnológica: nos anos 1950, muitos americanos estavam comprando televisões e assistindo programas de conversa que contavam com entrevistas e leituras pelos exóticos 'Beatniks' com surpreendente frequência. Desenvolvimentos gráficos e em tecnologias de gravação também significavam que revistas para consumo de massa poderiam incluir representações coloridas de artes por, dentre outros, os Expressionistas Abstratos, elevando seu perfil público antes que muitos dos artistas pudessem vender seu trabalho." [Tradução nossa]

governo que, supostamente, seria mais progressista que o governo Bush Sênior que o antecedeu, e, principalmente, que a Era Reagan (PURDY, 2007). A perda de interesse pela política do período, seja pela apatia crescente ou por possibilidades de entretenimento cada vez mais acessíveis, é famosamente tipificada pelo discurso do presidente Bill Clinton, em 1997, que foi transmitido em tela dividida por algumas emissoras, para que o público não perdesse o final do julgamento de O. J. Simpson (CLINES, 1997). A soma desses fatores ajudou a propagar a ideia de que, no fim, nada mudaria, não importava qual o governante que estivesse no poder.

Nos campos das artes, isso assumiu forma em obras que examinavam a ausência de sentidos em meio às vidas de pessoas que, tecnicamente, podiam comprar o que quisessem e cumprir com qualquer ambição que sonhassem. É algo que chegou a se manifestar, até mesmo, no circuito de cinema mais comercial dos Estados Unidos, como, por exemplo, nos filmes *Clube da luta*, dirigido por David Fincher, e *Beleza americana*, dirigido por Sam Mendes, ambos de 1999, que abordaram personagens desesperados pela busca de sentido, alternando entre uma obsessão e outra, incapazes de encontrar algo que realmente os preenchesse.

A obra de Wallace abordou diretamente o tema de vidas à deriva, buscando sentidos em meio aos contextos políticos dos anos 90, realizando uma espécie de exame das muitas solidões que existem atrás da máscara da vida norte-americana de então. Sobre esse assunto, Marshal Boswell (2020) afirma que:

> The key point is that, before 9/11, his work treated politics, if at all, as *farce*. What's more, both of his first two novels are set in an imagined future, quarantining them even further from direct engagement with the contemporary politics of their time. And it was in that precise atmosphere of relative calm in the West that Wallace, a middle-class white male, had the luxury to work out his ideas about information overload, addiction, entertainment, solipsism, and loneliness. (BOSWELL, 2018, p. 24, grifo do autor)[2]

Há algo a ser questionado na ideia de que os primeiros romances de Wallace se encontram insulados da política do período: o fato de Wallace posicionar suas obras em futuros distantes não é uma maneira de fugir de tópicos politicamente relevantes, mas sim de, através da distância temporal, poder se insinuar na direção destes tópicos e criar comentários que possam ser atribuídos a uma multitude de assuntos diferentes, sem se restringir. Entretanto, o que mais nos interessa nesta afirmação é a ideia de política como farsa: para o Wallace do final

---

[2] "O ponto chave é que, antes de 11/09, seu trabalho tratou de política, se é que tratou, como *farsa*. E mais, seus dois primeiros romances são ambientados num futuro imaginado, quarentenando-os ainda mais longe de uma relação direta com a política contemporânea de seu tempo. E foi nessa exata atmosfera de relativa calma no Ocidente que Wallace, um homem branco de classe média, pode se dar ao luxo de trabalhar suas ideias sobre excesso de informação, vício, entretenimento, solipsismo e solidão." [Tradução nossa]

dos anos 80 e início dos 90, assim como para muitos de seus conterrâneos que compartilhavam dos mesmos privilégios, política era nada mais que uma encenação, um jogo quase que totalmente à parte da população, funcionando a partir de normas às quais as pessoas não tinham acesso. É importante enfatizar que essa ideia está totalmente atrelada à posição de Wallace na sociedade: calmaria e estabilidade não eram realidades universais dos Estados Unidos, mas realidades da classe média frustrada sobre a qual o autor escreveria.

Boswell (2020) também propõe que essa visão de uma sociedade estagnada pela própria ideia de avanço econômico é o que permitiu aproximações entre as obras de Wallace e de Francis Fukuyama, principalmente seu famoso texto de 1992, *O fim da história e o último homem*. Nele, Fukuyama parte do conceito hegeliano de que a história se define por mudanças constantes, originadas do choque de ideologias, posicionamentos e nações; entretanto, com o fim da União Soviética, a história – ou, pelo menos, um conceito de história – teria se encerrado, e o capitalismo liberal, vencido, intocável. É significativo que uma relação entre ambos os autores tenha sido constatada, pois é sintomático da atmosfera americana dos anos 90 que, ao apontar o esvaziamento cada vez mais acelerado da vida e do cotidiano, Wallace tenha sido lido, mesmo que momentaneamente, a partir da lente de teóricos conservadores.

Wallace abordou suas frustrações com a política, bem como suas frustrações com a apatia pela política, no ensaio "The Weasel, Twelve Monkeys and the Shrub", publicado no ano 2000 pela revista *Rolling Stone*, em que o autor relata os dias que passou acompanhando o então candidato à presidência John McCain. Este ensaio é importante, no contexto da obra de Wallace, para discussões sobre autenticidade e sinceridade – assim como se tornou um dos pontos mais espinhosos na constante, e quase sempre infértil, discussão "Afinal, Wallace era conservador ou progressista?" –, mas o que mais nos interessa, neste momento, é a reflexão sobre a apatia frente ao exercício da cidadania. O início do ensaio já demarca esse posicionamento:

> Since you're reading *Rolling Stone*, the chances are you're an American between say 18 and 35, which demographically makes you a Young Voter. And no generation of Young Voters has ever cared less about politics and politicians than yours. There's hard demographic and voter-pattern data backing this up… assuming you give a shit about data. In fact, even if you're reading other stuff in RS, it's doubtful you're going to read much of this article – such is the enormous shuddering yawn that the Political Process evokes in us now, in this post-Watergate-post-Iran'Contra' post'Whitewater 'post' Lewinsky era, an era when politicians' statements of principle or vision are understood as self-serving ad copy and judged not for their sincerity or ability to

> inspire but for their tactical shrewdness, their marketability. (WALLACE, 2000, s. p.)[3]

As primeiras palavras do ensaio soam quase agressivas, acusatórias, e deveriam soar ainda mais para um leitor do período. Todavia, apesar de se direcionar, num primeiro momento, ao eleitorado mais jovem dos Estados Unidos, ele logo se inclui na equação, falando dos bocejos causados pelo processo político "em nós". Além do quê, fazia pouco tempo que o próprio Wallace deixara a demografia de Jovem Eleitor, tendo 38 anos de idade quando o ensaio foi publicado.

O autor aponta uma erosão gradativa do interesse das pessoas pela política ao citar vários escândalos significativos das últimas décadas, desde o Watergate nos anos 70 até o mais recente caso entre o então presidente Bill Clinton e Monica Lewinsky, que era estagiária da Casa Branca. O diferencial de McCain, segundo Wallace, estaria na sua postura e, principalmente, na sua maneira de comunicar e como isso era capaz de atravessar a membrana de cinismo e indiferença que existiria entre as pessoas e o mundo da política. Para Wallace, o mérito dessa possibilidade de contato se dava, principalmente, pela capacidade de McCain ir além de seus interesses particulares, que o autor exemplifica através do relato de sua captura na Guerra do Vietnã e subsequente tortura. O argumento central é de que, mesmo sob tortura, ele jamais traiu seu país ou quebrou o "Código". Mas mais do que o fato de ter sido capturado, o que chama a atenção de Wallace vem do fato de McCain ter superado suas próprias necessidades em prol de outras pessoas.

> But, see, we do know how this man reacted. That he chose to spend four more years there, in a dark box, alone, tapping code on the walls to the others, rather than violate a Code. Maybe he was nuts. But the point is that with McCain it feels like we know, for a proven fact, that he's capable of devotion to something other, more than his own self-interest. (WALLACE, 2000, s. p.)[4]

---

[3] "Já que você está lendo a *Rolling Stone*, as chances são de que você seja um americano entre 18 e 35 anos de idade, faixa demográfica que faz de você um Jovem Eleitor. E nenhuma geração de Jovens Eleitores se importou tão pouco com política e políticos quanto a sua. Existem dados demográficos e de padrão de voto concretos apoiando isso… partindo do princípio de que você se importa com dados. De fato, até se você estiver lendo outras coisas na RS, é duvidoso que você lerá muito deste artigo – tamanho é o enorme e estremecedor bocejo que o Processo Político nos causa agora, na era pós-Watergate-pós-Irã 'Contra' pós-Whitewater 'pós' Lewinsky, uma era em que as afirmações de princípio ou visão dos políticos são entendidos apenas como de interesse próprio e publicitários e julgados não pela sua sinceridade ou habilidade de inspirar, mas pela sua astúcia tática e comercialização." [Tradução nossa]

[4] "Mas, veja, nós sabemos como esse homem reagiu. Que ele preferiu passar mais quatro anos lá, numa caixa escura, batendo códigos nas paredes para os outros do que quebrar um Código. Talvez ele seja louco. Mas o ponto é que com McCain parece que nós sabemos, provadamente, que ele é capaz de devoção à outra coisa, mais do que seu interesse próprio." [Tradução nossa]

A repercussão dessa devoção a outrem se espalha de maneira íntima pela obra do autor, tanto ficcional quanto na ensaística. Romper com as barreiras do solipsismo, ir além de si, é a exceção, e é algo que Wallace buscou de maneira quase frenética não apenas em seus textos, mas em sua própria vida. Entretanto, essa necessidade de conexão com outras vidas, para além da dimensão individual, era também coletiva: a solidão era um mal-estar social, o auto isolamento, a noção de suficiência do eu, eram equívocos defendidos como qualidades. Seu próprio impulso pela produção de arte vem disso, de certa maneira.

O que importa, aqui, não são as supostas qualidades de McCain, mas o que elas nos dizem sobre o olhar de Wallace, portanto. O ato de se aproximar de outra pessoa, de se dedicar a algo externo a si, são exceções numa sociedade em que o indivíduo tenta, cada vez mais, acreditar que se encontra à parte do resto. Ao fazer isso, entretanto, perdem-se algumas das únicas maneiras genuínas de se preencher a vida com sentido. Mas outro ponto importante deste ensaio vem com o esforço implicado nesse processo: ser sincero e genuíno demanda muito mais do que uma decisão, é necessário algum tipo de empenho, de trabalho; é necessário tentar, ativamente, criar essa ponte com outras pessoas. Para Wallace, esta luta interna pela aproximação com outras pessoas é quase tão cheia de significado quanto a aproximação em si: ir além de sua própria percepção, de suas experiências particulares, depende de tentativas contínuas, muitas delas frustradas, no sentido de melhorar suas habilidades de comunicar o que você estiver pensando e sentindo. Trabalhar por uma relação mais íntima e afetuosa com as pessoas ao redor significa entender a importância desse gesto.

E, como quase tudo na obra de Wallace, não há uma solução definitiva para esse problema; só o que se pode fazer é ir além e buscar se aproximar de outras pessoas igualmente solitárias que vivem do outro lado do véu do consumo. Através dessa mesma linha lógica, chegamos a um ponto crucial da obra de Wallace: o entretenimento, ou, mais especificamente, a relação entre consumidor e entretenimento e quais suas consequências para a sociedade norte-americana. Para o autor, um elemento decisivo para diferenciar a percepção de mundo de pessoas da sua geração da percepção de seus pais estava na maneira que interagiam com a televisão. A geração de Wallace nasceu em frente à TV, exposta a uma maneira muito específica de refletir a realidade, e a TV está sempre em busca de diferentes formas de manter as pessoas assistindo para assegurar que vejam anúncios, propagandas, ou seja, para assegurar que consumam. Isso significa, no fim, que a maior parte do entretenimento que existe na TV deve ser de fácil acesso e fácil consumo; para que o espectador não mude de canal ou mesmo desligue o aparelho, não se pode desafiar quem está assistindo, tirá-lo de sua zona de conforto. Isso, por sua vez, habituaria as pessoas a um tipo de entretenimento simples, em que esforços genuínos

não são necessários, e em que o consumo é puramente passivo. Essa discussão foi o tema de um de seus ensaios mais famosos, “E Unibus Pluram”, ou “O ensaio sobre TV” como ficou mais conhecido pelo seu público leitor. Entretanto, antes de tratarmos mais a fundo a relação entre Wallace e a TV, é importante salientarmos que apesar de o autor ter várias críticas ao entretenimento presente nela, ele nunca defendeu uma postura que condenasse a televisão como grande vilã, a responsável por fazer as pessoas lerem ou buscarem leituras menos exigentes, por exemplo. Em 1996, em uma entrevista realizada por Laura Miller, Wallace diria o seguinte sobre esse assunto:

> Tem uma falácia em que alguns dos meus amigos de vez em quando caem, aquela velha coisa de “O público é burro. O público não quer profundidade. Coitadinhos de nós, que somos marginalizados por causa da TV, aquele grande narcótico blá-blá”. Você pode ficar com peninha de você mesmo. Claro que é bobagem. Se uma forma de arte está marginalizada é porque ela não está falando com as pessoas. Uma razão possível é que as pessoas com quem ela fala ficaram burras demais para apreciá-la. Isso me parece meio fácil. (WALLACE, 2021, p. 131)

Esta afirmação é uma das chaves para compreendermos como se comporta um dos motores da estética wallaceana: apesar de a televisão ser um fator social inegável, e ter algum tipo de impacto e influência sobre as pessoas que a assistem, ela não é a culpada por um suposto desapego das pessoas em relação à literatura – ou a um tipo de literatura –, apenas por uma mudança nas maneiras de buscar cultura e entretenimento. Em entrevista concedida ao canal de televisão alemão, ZDF, em 2003, o próprio Wallace afirma que seu único grande vício era a TV, e que justamente por isso não tinha um aparelho em casa.

Aprofundando o que Wallace pensava sobre a relação entre o público e a televisão, o ensaio “E Unibus Pluram” é um marco decisivo da obra do autor, não apenas pela qualidade estética e argumentativa do que é apresentado, mas por ter sido um texto decisivo na formação de sua recepção crítica. Resumidamente, o texto indica que a relação entre público e entretenimento é sempre uma via de mão dupla, em que uma acaba por informar e definir a outra, mas também com uma espelhando – mesmo que de maneiras distorcidas – a outra. Nesse sentido, surgem dois elementos articuladores centrais: a forma com que a TV se apropria de elementos culturais, reformulando-os com o objetivo de torná-los mais comerciais, e a subsequente reabsorção desses elementos pelo público em geral. Aqui, retomamos algo que mencionamos ao tratar do ensaio sobre McCain: o trabalho necessário para poder se conectar a outras pessoas. Segundo Wallace, pessoas solitárias assistem muito mais TV do que pessoas que não o são, e essa solidão não é acarretada por algum tipo de problema intrínseco ao indivíduo, mas sim porque: “Lonely people tend rather to be lonely because they decline to bear

the emotional costs associated with being around other humans." (WALLACE, 1993, p. 152).[5] A televisão, nesse sentido, contribuiria para realçar certo tipo de solidão em membros de uma sociedade que, como insiste o autor, apreciavam o ato de assistir aos outros, mas não suportavam a ideia de serem assistidos. A TV, portanto, permitiria a essas pessoas ocupar um espaço de segurança emocional, em que podem absorver o que está acontecendo sem necessariamente ter que dar nada em troca. O autor expande essa linha de raciocínio na entrevista que foi publicada como acompanhamento ao ensaio, concedida a Larry McCaffery:

> Uma coisa que a televisão faz é nos ajudar a negar nossa solidão. Com as imagens televisivas, podemos ter o fac-símile de uma relação sem o trabalho de uma relação de verdade. É uma anestesia da *forma*. A parte interessante é entender por que estamos tão desesperados por esse anestésico contra a solidão. (WALLACE, 2021, p. 84, grifo do autor)

Em seguida, o autor argumenta que isso está diretamente relacionado ao medo da morte, o medo do que existe para além da vida, e conclui afirmando que

> suspeito muito que grande parte da tarefa da verdadeira arte da ficção seja irritar essa sensação de confinamento e de solidão e morte nas pessoas, seja levar as pessoas a encarar isso já que qualquer redenção humana possível requer que primeiro a gente encare o que é terrível, o que queremos negar. (WALLACE, 2021, p. 85)

O que começa a se formar ao redor da argumentação de Wallace é a ideia de que a sociedade norte-americana – ou "Ocidental-Industrial", como ele define – se vê cercada por uma busca de anestésicos. Tentativas não apenas de pensar menos, mas, principalmente, de sentir menos, e, para que isso aconteça, é necessário que o público não seja perturbado de forma alguma. A maior parte do entretenimento disponível na TV, portanto, deve ser de fácil acesso, mastigada e regurgitada de maneira a evitar qualquer tipo de atrito, pois uma pessoa perturbada é uma pessoa que muda de canal. Isso acontece, em parte, porque a televisão é muito eficaz em evocar sensações de familiaridade, em apontar na direção de elementos que o espectador potencialmente conheça, fazendo com que o público se sinta acolhido e confortável. Mas nisso, segundo Wallace, está implicada certa circularidade:

> So then why do I get it? Because I, the viewer, outside the glass with the rest of the Audience, am nevertheless in on the in-joke. […] I, the pseudo-voyeur, am, indeed, "behind the scenes," for in-joke purposes. But it is not I the spy who have crept inside television's boundaries. Television, even the mundane little businesses of its

[5] "Pessoas solitárias tendem, em vez disso, a serem solitárias porque decidem que não precisam suportar os custos psíquicos de estar perto de outros humanos." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

> productions, have become Our interior. And we seem a jaded, jeering, but willing and *knowleadgeable* Audience. (WALLACE, 1993, 159, grifos do autor)[6]

É uma familiaridade fabricada, criada com cuidado para assegurar os olhos e os afetos do espectador. É algo que também terá ramificações diretas nas posições de Wallace sobre a ironia, mas, antes disso, é importante demonstrarmos que essa estratégia adotada pela televisão entra em choque direto com aquela adotada pela literatura, ou, pelo menos, pela literatura mais séria, que, como explica Wallace, só funciona se, de fato, causar algum tipo de desconforto. Na perspectiva de Wallace, a ficção, assim como a sinceridade e as relações inter-humanas, demanda trabalho, esforço, exige que o leitor esteja disposto a não apenas se abrir ao que está lendo, mas a ceder uma parte de si, interagindo num nível mais íntimo e humano.

É importante frisar, todavia, que ao defender as exigências da ficção mais séria, Wallace não está partindo de uma postura edificante que coloque a arte acima do leitor. Não está defendendo que a leitura do texto mais difícil é um prazer em si só, ou algo que supostamente tornaria o leitor mais inteligente ou sofisticado. O autor, inclusive, demonstrou em múltiplas ocasiões ter certa aversão a obras que partissem desse princípio. Na entrevista a Laura Miller, por exemplo, Wallace afirma ficar profundamente irritado com obras que parecem dizer ao leitor: "Ei, olha aqui esse treco difícil pacas e inteligente demais. Vá se foder. Tente ler isso aqui se puder." (WALLACE, 2021, p. 136) O trabalho que a literatura impõe não tem como objetivo se manifestar como desafio, mas como gerador de inquietações que façam as pessoas assumirem mais consciência de sua própria postura enquanto leitores e, consequentemente, como agentes sociais. Mas, para além disso, Wallace nunca negou as possibilidades da literatura como forma de entretenimento, ou seja, que a leitura de ficção poderia ser divertida, que poderia servir para passar o tempo, que poderia, afinal, servir para entreter. Entretanto, a relação entre esses dois vértices da literatura – exigir algo do leitor ao mesmo tempo em que tenta entreter –, para Wallace, não era pacífica, e as contradições que inevitavelmente surgem dessa oposição se manifestariam de maneiras significativas durante toda sua produção ficcional. Quando falamos em contradição, nos referimos à dualidade que existe no fato de que, para entreter – se seguirmos os pressupostos de Wallace – deve haver

---

[6] "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, 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*." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

algum nível de conforto, então, se uma obra deseja tratar de ideias e formas complexas, precisará lidar diretamente com esses limites.

Esses elementos que orbitam a cultura do entretenimento em massa, todavia, não se resumem exclusivamente a suas manifestações na TV, tomando forma na prática publicitária, no marketing e vindo a ser, por fim, reabsorvidos pelas artes, e pela ficção, principalmente. A isso se somou o clima político-social já mencionado anteriormente, e juntas, para além de influências temáticas, essas manifestações também acarretaram transformações formais. Uma delas, e talvez a mais significativa para Wallace, foi a difusão de uma ironia já cansada e esteticamente ultrapassada, e cujo estudo acabou se tornando um dos pilares da crítica wallaceana.

1.2 A SINCERIDADE COMO LABIRINTO: IRONIA SEGUNDO O PRÓPRIO WALLACE

Num mundo que privilegiou os confortos do entretenimento e do consumo, que se via às voltas com as incertezas de como proceder depois que certos tipos de estabilidade teriam sido alcançados, parece quase contraditório afirmar que a disseminação da ironia foi uma das marcas definitivas da cultura norte-americana do final dos anos 80 e início dos 90. Contraditório porque a ironia é, quase sempre, associada a algum tipo de ataque, de acidez comunicativa; é uma presença constante no discurso popular, na ridicularização de alguém ou em confrontos verbais. A ironia deveria partir, em tese, de algum tipo de desconforto, então como é possível que uma sociedade tão imersa em conforto tenha se visto às voltas com a presença cada vez maior da ironia? A resposta, para Wallace, estava no fato de que a ironia teria se tornado uma *commodity*, transformada em mais uma maneira de conforto na medida em que foi cooptada pelo entretenimento em massa, pela televisão e pela publicidade. Ou, pelo menos, essa era a constatação de um certo Wallace, um Wallace no início de sua carreira, publicando suas primeiras obras ficcionais, enquanto recebia cada vez mais visibilidade como ensaísta, vivendo numa era de aparente estagnação política e presenciando transformações sísmicas em como a cultura era transmitida e o entretenimento era consumido. Enfatizamos isso porque é necessário explicitarmos certos recortes: na sua grande maioria, quando críticos falam das opiniões de Wallace sobre a ironia – sejam elas declarações do próprio autor ou interpretações de suas obras – eles se referem a um período de pouco mais de dez anos, indo de 1987, com a publicação de seu primeiro romance *The Broom of the System*, até 2000, com a publicação do ensaio sobre McCain na revista Rolling Stone. Isso não vem, em grande parte, de uma decisão metodológica consciente, mas do fato de que foi nesse período que Wallace fez da ironia um dos centros de

suas declarações públicas, entrevistas ou ensaios. Todavia, como veremos, o ponto focal desse período em que o tratamento da ironia assumiu um corpo mais ou menos definitivo, se manifesta entre os anos de 1993, com a publicação do ensaio "E Unibus Pluram" e a entrevista concedida a Larry MacCaffery, e 1996, com a publicação do romance *Graça Infinita*. Trata-se de um bloco de tempo em que a postura do autor sobre a ironia costuma ser encarada como homogênea, mas é importante analisarmos isso mais de perto, tentando observar como, de fato, se deu essa transição, e em que pé ficou a ironia depois do ano 2000.

Mas, para isso, é importante adiantarmos algumas conceitualizações fundamentais sobre a ironia. É algo que aprofundaremos e pormenorizaremos no Capítulo 2 deste estudo com o intuito de termos as ferramentas necessárias para a realização das análises, mas é importante determinamos quais serão as definições de ironia que utilizaremos para nos orientar. Partindo do estudo *Ironia e Irônico*, de D. C. Muecke (2008), pensamos na ironia não como o ato de dizer algo com o objetivo de se inferir seu oposto, mas sim na ironia como recurso que depende da ambiguidade; existe na ironia um sentido literal e outros sentidos implícitos, mas para que seja ironia e não sarcasmo, por exemplo, é necessário que, se caso o leitor não consiga acessar os sentidos implícitos de um texto, sua leitura não seja interrompida ou impossibilitada; a ironia deve permitir que prossiga sem atrito a leitura daquele que não entende que ali há alguma ironia. Para Muecke (2008, p. 65), portanto, a ironia se caracteriza pela multiplicidade de sentidos simultâneos, não pela inversão de sentidos. Beth Brait (2008, p. 16), em sua obra *Ironia em perspectiva polifônica*, por sua vez, defende que a ironia, devido ao seu caráter ambíguo, acaba atraindo a atenção do leitor para os seus mecanismos linguísticos, fazendo com o que o leitor, ao tentar interpretar os diferentes sentidos que estão sendo postos, seja forçado a pensar com cuidado em como aqueles sentidos se formam, quais os aspectos linguísticos que estão sendo movimentados. Segundo Brait (2008, p. 16), portanto, a ironia é um recurso metacomunicativo e metalinguístico. É dentro destes moldes gerais que tentaremos compreender aquilo que Wallace teria dito sobre a ironia fora de sua produção ficcional.

1.2.1 O primeiro Wallace (1987 – 1993)

Em 1987, em entrevista para a revista *Arrival*, realizada por William R. Katovsky, Wallace não trata diretamente da ironia – a palavra não se encontra em momento algum da entrevista – mas menciona alguns elementos cuja convergência resultaria nas reflexões do autor sobre os procedimentos irônicos. Esta entrevista sucede a publicação de *The Broom of the System*, e é concentrada em tentar traçar um perfil desse autor que acabara de aparecer na cena

literária estadunidense, cujo primeiro romance já chamava a atenção pelas suas experimentações formais, embora ainda não tivesse a visibilidade que viria a ter depois da publicação de *Graça infinita*. Mas apesar de o romance ter tido certo destaque entre a imprensa especializada, e ter vendido uma quantidade considerável para um romance de estreia de um autor jovem, estamos falando de um artista que apenas começava a anunciar suas ambições estéticas e filosóficas.

O ponto para o qual queremos chamar a atenção diz respeito às atitudes de Wallace perante a ficção que estava sendo produzida no período, um tipo de ficção excessivamente preocupada com as vaidades de seu autor, com suas necessidades de validação. Como ele próprio coloca:

> Não me interessa a ficção que está apenas preocupada em capturar a realidade de uma maneira engenhosa. O que me emputece em boa parte da ficção de hoje em dia é que ela é simplesmente chata, acima de tudo a ficção jovem que sai da Costa Leste, e cujo objetivo é ser interessante para os yuppies mais estereotipados, e que enfatiza a moda, as celebridades e o materialismo. (WALLACE, 2021, p. 41)

Antes de analisarmos a primeira frase, em que Wallace declara seu desdém pela ficção que tem como único objetivo capturar o mundo com engenhosidade, é importante passarmos pela última afirmação, acerca do materialismo. Nesse período da literatura ocidental – e, especialmente, na literatura norte-americana – a cultura pop e o discurso literário se mesclavam de maneiras cada vez mais profundas. Referências à cultura pop tornavam-se lugar comum em obras literárias, e cada vez mais a ficção americana se preocupava em retratar personagens transitando por um mundo saturado pelo consumo, pelo entretenimento e pela cultura de celebridades. Isso não era nenhuma novidade, autores como Pynchon e DeLillo já empregavam estratégias desse tipo na produção de suas obras, utilizando-as para examinar a realidade cada vez mais publicitária dos Estados Unidos; não por acaso, esses autores são duas das principais influências na ficção de Wallace, algo que já demonstra que as críticas do autor a esse tipo de formação estética não eram generalizadas. Para o autor, o uso da cultura pop teria se tornado apenas mais uma forma de fingir familiaridades com o leitor, ao mesmo tempo em que permitia seguir um modismo estético que flertava com pretensões vanguardistas; muito semelhantes, inclusive, ao entretenimento disponível na TV. Essa lógica levaria Wallace a constatar certa circularidade no diálogo entre a literatura e as formas de entretenimento em massa, resultando no ensaio “E Unibus Pluram” alguns anos depois.

É importante, agora, nos debruçarmos sobre a primeira frase da citação anterior, em que podemos observar uma constatação formal importante: a aversão que o autor tinha por

ficção excessivamente preocupada em criar formulações engenhosas do mundo, ou, mais especificamente, em **apenas** criar observações engenhosas do mundo. Esse ponto é uma constante no decorrer da obra de Wallace, mas, assim como a relação entre literatura e entretenimento, não é algo pacífico. A necessidade de agradar e como lidar com isso, no decorrer da carreira do autor, foi algo que o perturbou de maneira significativa. Mas esse impulso de agradar, em muitos artistas do período, não se resumia a apenas fazer com que o leitor gostasse do que estava lendo como maneira de entretenimento puro e simples, mas também de demonstrar inteligência e virtuosismo formal. Os perigos e abismos dessa linha de pensamento acabariam por aparecer em várias narrativas do autor, como é o caso dos contos "Westward The Course of Empire Takes Its Way" e "Octeto".

Isso é significativo porque o ego, a necessidade de demonstrar inteligência, é uma das portas de entrada pelas quais a ironia adentra o discurso literário. Esse processo de absorção levaria simultaneamente ao estabelecimento da ideia de ironia como plataforma de conforto e da ironia como desgaste da comunicação ficcional; são, de certa forma, os fundamentos daquilo que o autor exploraria em 1993, com o ensaio "E Unibus Pluram" e a entrevista de acompanhamento. Ambos os textos são bastante importantes para as primeiras leituras da obra de Wallace, e matizam especialmente a leitura das obras *Graça infinita* e *Breves entrevistas com homens hediondos* – o primeiro romance e a primeira coletânea de contos, respectivamente, que sucedem a publicação do ensaio – quando lançadas, mesmo que tenham continuado a repercutir posteriormente.

O ensaio, como tratado anteriormente, aborda a relação do público espectador com a TV e quais as consequências culturais e mentais deste diálogo contínuo que parecia engolir cada vez mais horas do cotidiano estadunidense. Uma das marcas deste diálogo, talvez a mais central para o que Wallace propôs e que deixou o legado mais fértil para leituras críticas de Wallace, é a ironia. Aqui chegamos a uma das gêneses do problema teórico que a ironia na obra de Wallace acabaria se tornando: o autor descreve e disserta sobre as consequências da ironia, no discurso seja popular ou literário, assim como trata das propagação da ironia pela cultura norte-americana do final do século XX, mas em momento algum oferece uma definição descritiva do que é ironia. Claro, nós podemos coletar informações do ensaio e, a partir disso, inferir ao que ele se refere quando usa o termo 'ironia', mas o ponto é justamente esse, trata-se de inferência. De início, pode parecer que não há nada de errado com isso, afinal, parte do papel da crítica literária sempre envolve algum nível de inferência, mas o problema se manifesta quando ela se torna uma das principais bases conceituais a partir das quais o autor é lido.

Tentaremos, portanto, dissecar os principais argumentos de Wallace a fim de explicitar suas observações centrais sobre a ironia e o que elas nos indicam sobre a visão de mundo do autor.

Sobre a ironia em "E Unibus Pluram" podemos citar dois argumentos fundamentais que operam de maneiras distintas, embora existam pontos de convergência: a ironia como filtro emocional e a ironia como metaficção. Ambos os pontos estão diretamente relacionados ao contexto social e cultural do período, mas o primeiro, a ironia como filtro emocional, está mais diretamente atrelado às relações interpessoais e ao estado da comunicação humana nos Estados Unidos do final do século XX. Resumidamente, a essência do que Wallace propõe é que a ironia se tornou a marca definitiva da dificuldade moderna de lidar com os próprios sentimentos. O medo de se permitir ser vulnerável, de que os outros percebam que sua vida, assim como a de todos, é exposta ao que há de mais ridículo no cotidiano humano, impele as pessoas a recusar esses sentimentos, a escondê-los por trás de um véu de suposta inteligência e estoicismo, projetando a ilusão de estar acima de tudo isso; este véu Wallace chamava de ironia. A interferência deste véu nas relações humanas diz respeito não apenas a como as pessoas se escondem nele para que o mundo externo não as veja, mas também como uma resistência a manifestações externas de sentimento reto e direto; declarar sentimentos de forma aberta torna-se uma espécie de tabu. A televisão, segundo o autor, teve um papel decisivo a desempenhar nesse processo de marginalização do sentimento humano, repaginando o vulnerável e sincero como patético e fraco. Isso se deve, em boa parte, à eficiência da TV em se apropriar de ideologias populares.

> 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 them, processing them, and then re-representing them as persuasions to watch and buy. Commercials targeted at the eighties' upscale boomers, for example, are notorious for using processed versions of tunes from the rock culture of the sixties and seventies both to elicit the yearning that accompanies nostalgia and to yoke purchases of products with what for yuppies is a lost era of genuine conviction. (WALLACE, 1993, p. 174)[7]

Esse exemplo é bastante sensível porque toca no núcleo de como a TV colaborou com o engessamento da ironia nos mais variados espaços sociais dos Estados Unidos. A cultura do

[7] "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." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

rock, que surge como forma de resistência contra o enrijecimento de normas sociais, agregando aos valores da contracultura, é apropriada pela televisão, tornando-se mais uma ferramenta de venda na medida em que apela para o público vulnerável a esse tipo de publicidade. De fato, podemos ver exemplos disso mesmo na contemporaneidade, com comerciais de Gillette pregando, depois de décadas de publicidades com tons sexistas, que estão preocupados com a criação de uma masculinidade menos tóxica; o programa *Big Brother Brasil* encontrou a maior audiência de sua história nos últimos anos quando passou a apelar a uma juventude cada vez mais preocupada com questões e discussões identitárias, transformando avanços raciais e de gênero em arenas de controvérsia repletas de possibilidades publicitárias. Na entrevista para Larry MacCaffery, Wallace aprofunda essa ideia ao afirmar que "A mídia de massa unificou o país geograficamente, meio que pela primeira vez." (WALLACE, 2021, p. 108) Possuir um aparelho que absorve, filtra e regurgita de volta aspectos da cultura, sempre de maneira planificada, une as pessoas ao redor de certos conhecimentos midiáticos em comum: a cultura de celebridades, filmes vindos de Hollywood, o apego a certos canais ou programas, permitem um tipo de unidade social jamais visto antes, algo que se torna uma norma irrevogável a partir de então.

Nos anos 90, para Wallace, a TV foi representativa de uma mudança de paradigma no que se refere ao eterno embate entre valorização do coletivo versus valorização do individual. Segundo o autor, comerciais que antes tentavam vender a ideia de que comprar algo ajudaria a pessoa a pertencer a um determinado público, começam a vender o exato oposto, vendem a individualidade, o exclusivo.

> There are probably great connections to be traced – with Vietnam, youth cultures, Watergate and recession and the New Right's rise – but the relevant datum is that a lot of the most effective TV now make their appeal to the lone viewer in a terribly different way. Products now are most often pitched as helping the viewer "express himself," assert his individuality, "stand out from the crowd." (WALLACE, 1993, p. 175)[8]

Obviamente, trata-se de uma contradição em termos; a ideia de vender a mesma individualidade para multidões de pessoas é quase irônica por si só, mas isso não quer dizer que não seja eficiente. Na medida em que, como o autor afirma, as pessoas vão se fechando cada

[8] "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.'" [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

vez mais em sua individualidade, elas sentem a necessidade de serem afirmadas nessa posição, de que, no fim, essa é a melhor forma de se viver. A ironia é, justamente, a principal engrenagem comunicativa nesse mecanismo de hipervalorização do individual, pois, como afirma Wallace na entrevista que acompanha o ensaio, "A ironia passou de libertadora para escravizadora. Existe um ensaio genial[9] que diz que a ironia é o canto do prisioneiro que passou a amar a jaula." (WALLACE, 2021, p. 111)

Antes de pormenorizarmos como exatamente Wallace argumenta que isso se deu, ou seja, como a ironia contribuiu para o isolamento coletivo do período, tentaremos entender como um tipo de ironia literária foi empregada pela cultura de massa, ou, pelo menos, como o autor defende que esse processo ocorreu. Em suas próprias palavras: "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." (WALLACE, 1993, p. 171)[10] Importante ressaltar que Wallace chega a apontar que a ironia também tinha seu papel em outras artes, com a pintura e o cinema, mas não chega a se concentrar tanto nesses pontos.

Para Wallace, a ironia assumiu o primeiro plano dentro do discurso literário norte-americano da metade do século XX assumindo destaque como uma estratégia que tinha como objetivo demonstrar resistência ao *status quo* do período, resistência esta que se dava no plano tanto temático quanto formal. A tese central de Wallace acerca dessa ironia é de que ela permitia recusar engajamento direto com ideias então aceitas como pontos pacíficos, como é o caso da crença na linearidade narrativa, da fé absoluta nas capacidades de comunicação da linguagem e do uso de imagens e referências à cultura pop. Estratégia ficcional, portanto, que "was once the best alternative to the appeal of Low, over-easy, mass-marketed narrative." (WALLACE, 1993, p. 173)[11] Ou seja, a ironia podia ser aplicada como maneira de seguir na contracorrente do período, resistir aos engodos literários e culturais que se formavam a partir da calcificação de um arquétipo artístico que associava acessibilidade comunicativa ao sucesso do texto; em

---

[9] Trata-se do ensaio "Alcohol and Poetry: John Berryman and the Booze Talking" de Lewis Hyde, originalmente publicado em 1975 na revista *The American Poetry Review*. Wallace comete um pequeno desvio ao citar o texto, trocando a palavra "pássaro" por "prisioneiro"; no original consta "Irony is like the song of a bird who has come to love its cage." Ou, em tradução livre para português, "Ironia é como o canto do pássaro que passou a amar sua gaiola."

[10] "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." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

[11] "que já foi a melhor alternativa em relação à atração das narrativas de massa, à arte-baixa e exageradamente fácil." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

outras palavras, que obras que almejavam algum tipo de desfamiliarização estavam apenas complicando desnecessariamente as coisas.

Agora temos alguma ideia de qual, para Wallace, foi a função que a ironia exerceu dentro do contexto literário, mas isso não exatamente nos informa **o que** era a ironia para o autor. Aqui, o que pode nos ajudar a compreender ao que ele se refere é partir de alguns autores e obras que ele cita como fundamentais nos usos dessa ironia: Thomas Pynchon, principalmente as obras *O leilão do lote 49* e *O arco íris da gravidade*; Don Delillo, com *Ruído branco*; John Barth com *O fim da estrada*. Mas, apesar destes textos serem citados por nome no ensaio, nós podemos ir além e buscar outras referências em sua entrevista para Larry MacCaffery, referências que dialogam com aquilo que o autor argumentava: obras como *Lost in the Funhouse*, de Barth e, talvez a mais importante, *Fogo pálido*, de Vladimir Nabokov.

Apesar de não nos propormos, aqui, a uma análise extensiva das obras mencionadas, perceber quais são os pontos de convergência entre elas pode nos ajudar a configurar o que seria um uso saudável da ironia. Observando as obras sob o prisma de priorizações de Wallace, podemos elencar três categorias de manifestação da ironia: auto referencialidade – ou metaficção –, em que a obra manifesta consciência sobre seus próprios procedimentos estéticos e transmite essa consciência, de alguma maneira, ao leitor; uso de elementos da cultura pop, como músicas, filmes e programas de TV; criação de ambiguidades que dificultem – ou, em certos casos, impossibilitem – a obtenção de sentidos unificados e bem definidos. Não se trata de uma divisão absoluta de como as obras são organizadas, apenas pontos de referência pelos quais podemos nos orientar. Essa divisão também não é igualitária, ou seja, não são todas as obras mencionadas que estão igualmente comprometidas com a autorreferencialidade, elementos da cultura pop e a presença de ambiguidades, mas, mesmo assim, são pontos importantes para cada uma delas.

Aqui também é necessário explicarmos mais detalhadamente a decisão metodológica de tratarmos da metaficção como uma ramificação da ironia: Wallace não chega a afirmar diretamente que a metaficção é um tipo de ironia, ou que as duas coisas são intercambiáveis, mas a estruturação de seus argumentos nos permite inferir isso. Esta relação se dá pelo fato de que a ironia e a metaficção não apenas se manifestam conjuntamente, mas principalmente por ambas compartilharem alguns mecanismos semelhantes: como apresentamos anteriormente, uma das marcas da ironia é sua capacidade de apontar para si mesma, de, ao ser inserida em um texto, chamar a atenção para os mecanismos linguísticos deste texto. A ironia, segundo Brait (2008) é, por si só, uma construção metalinguística. Tendo isso em vista, a aproximação que

Wallace faz entre ironia e metaficção se torna, para além de possível, quase inevitável, e é nossa motivação e base metodológica para pensarmos na metaficção como parte da ironia.

A relevância das três categorias mencionadas anteriormente torna-se evidente ao pensarmos nelas junto ao contexto em que são produzidas. A autorreferencialidade aponta no sentido da maturação da prosa romanesca nos Estados Unidos, da linguagem que se torna cada vez mais articulada em tratar da própria linguagem. As obras que Wallace menciona utilizam a autorreferencialidade como uma maneira de realizar um exame da própria forma romanesca, uma maneira de repensar os elementos basilares que compõem a literatura do período, refletindo sobre o papel do objeto literário em uma realidade cada vez mais saturada por imagens e entretenimento, definida não apenas pelo consumo, mas pela necessidade de consumo. *Ruído branco*, por exemplo, é fascinado pelo ato de olhar, pelo que está implicado em observar e ser observado, e até mesmo o que significa observar algo ser observado. Wallace cita o famoso exemplo do "celeiro mais fotografado da América" na obra, em que muitas pessoas se aglomeram para fotografar algo cuja única credencial é de ser a coisa mais fotografada daquela categoria de coisas, e logo começam a chegar pessoas observando aqueles que observam o celeiro, o que se torna profundamente autorreferencial quando levamos em conta o leitor, que está assistindo aos que assistem os que assistem o celeiro.

A presença de elementos da cultura pop segue um percurso paralelo ao da autorreferencialidade, existindo como uma maneira de não apenas destacar quão incontornável a cultura de massa passou a ser, mas também de comentar a relação entre a cultura pop e a própria literatura, servindo, em muitos casos, como forma de criticar a deificação de marcas e celebridades. Mas, para além disso, é uma forma de utilizar referências conhecidas por muitas pessoas para criar experimentos formais que não seriam possíveis de outras formas. Como exemplo, Wallace cita o momento de *O arco íris da gravidade* em que a personagem Slothrop encontra o ator Mickey Rooney, uma das maiores celebridades hollywoodianas do século XX.

Por último, a criação de ambiguidades, ou seja, de formações linguísticas sem respostas fáceis e que exija reflexão e tomada de decisões por parte do leitor, nas quais, segundo Wallace, temos a distinção chave entre a cultura de massa e a literatura mais séria. Aqui, a maior parte das obras citadas por Wallace poderia ser apontada como exemplo, mas a ficção de Nabokov talvez seja a mais eficaz: Wallace vê no autor uma tentativa de distorção do real, mas sempre com propósitos muito bem definidos e precisos em seus usos da ironia. Não é apenas uma questão de transformar o familiar em algo estranho, mas de saber o que exatamente precisava ser tornado estranho.

A soma desses fatores que Wallace via como irônicos permitiu o florescimento de uma literatura extremamente consciente das estratégias comunicativas da cultura de massa, criando formas de contê-las, de se opor a elas. Como o autor descreve:

> A ironia e o cinismo eram exatamente o que a hipocrisia americana dos anos cinquenta e sessenta requeria. Foi isso que fez os primeiros pós-modernistas serem grandes artistas. O grande barato da ironia é que ela racha as coisas, vai mais alto que elas para que a gente possa enxergar os defeitos, as hipocrisias e as duplicidades. […] Sarcasmo, paródia, absurdismo e ironia são maneiras geniais de arrancar a máscara das coisas e mostrar a realidade desagradável que está por trás. (WALLACE, 1993, p. 110)

A ironia, nesse contexto, surge como uma solução precisa para um problema definido: sua acidez permitia corroer certas farsas e expor a verdade subjacente. Isso seria a ironia americana em seu melhor momento e com seu melhor uso, resistindo aos valores de um mundo que tenta esconder a realidade atrás das ilusões de completude e felicidade, e da possibilidade do Sonho Americano. Mas é a partir disso que o problema começa a ganhar corpo: toda forma de resistência ao sistema capitalista corre o risco de se tornar parte do próprio sistema, em boa parte auxiliada pela mídia. É a inerente habilidade que a televisão tem de absorver tendências populares e manipulá-las. Entretanto, segundo o autor, a ironia também se torna um problema na medida em que autores subsequentes perdem de vista a finalidade deste recurso, passando a utilizá-lo apenas porque era muito utilizado, pensando na ironia como uma marca de inteligência e de vanguarda.

> Mas depois dos pioneiros vêm sempre os caras que rodam as manivelas, os camaradinhas cinzentos que pegam as máquinas que os outros fizeram e simplesmente rodam a manivela, e do outro lado saem umas pelotinhas de metaficção. Os caras da manivela capitalizam só pela moda por um tempo […]. (WALLACE, 2021, p. 82)

Aos poucos a ironia se torna lugar comum na literatura, mesmo antes de ser disseminada através de mídias mais populares, embora isso logo acompanhe o problema. O uso excessivo da ironia em contextos que não se beneficiam dela acaba por trivializar o efeito irônico, anestesiando o público, quase como a utilização de doses erradas de um antibiótico leva o paciente a se ver resistente a ele. Esse processo de absorção social é o que, aos poucos, leva a ironia a ser representada como armadura emocional, servindo como uma das plataformas pelas quais é possível demonstrar desinteresse pelo mundo, alé de permitir à pessoa fingir que não se afeta por aquilo que experimenta. Se a ironia é um ácido, e esse ácido passa a ser utilizado em tudo, sem discriminação ou necessidade, então logo tudo está corroído, e só o que resta é o impulso de continuar fazendo. Essa questão é especialmente sensível ao levarmos em conta

gerações nascidas num contexto em que a ironia é predominante e aceita, que crescem assistindo MTV e programas caracterizados por uma postura mascarada de irreverente, mas que quase sempre é simplesmente irônica, como é o caso de *Beavis and Butt-Head* ou *Daria*. O simples uso da ironia faz esses programas serem vistos como inteligentes e sofisticadas, diferentes de programas do passado que, cada vez mais, passam a ser vistos como insuficientes e até mesmo falsos em como representam a realidade.

> A ironia é útil para destruir ilusões, mas em geral a destruição de ilusões nos Estados Unidos já foi realizada e repetida. […] Parece que tudo que a gente quer é continuar ridicularizando essas coisas. A ironia e o cinismo pós-modernos tornaram-se fins em si mesmos, uma régua de sofisticação descolada e do quanto você é antenado literariamente. Poucos artistas ousam tentar falar de maneiras de se trabalhar em busca de redenção do que está errado, porque eles iam parecer sentimentais e ingênuos diante de todos os ironistas descolados. (WALLACE, 2021, p. 111)

O mecanismo passa a funcionar sem necessidade de estímulo, operando por conta, e a cada ciclo desgastando a ironia cada vez mais. É essa ironia sem dentes, sem nenhum propósito exceto o de ser irônica, que, segundo Wallace, passa a povoar o mundo da publicidade norte-americana; é ela que isola as pessoas em si mesmas, supostamente descolando-as do coletivo para valorizar sua individualidade, mas, na verdade, apenas agregando-as a outro coletivo, que podem mais facilmente controlar e para quem podem vender produtos com a acessibilidade de um discurso facilmente identificável. Essa ironia, agora filtrada pela TV, deságua novamente na literatura, que, ao representar o mundo e as pessoas que vivem nele, é incapaz de escapar da influência cultural que a televisão exerce, assim como não pode se desapegar do olhar televisivo sobre o mundo e de como esse olhar muda, aos poucos, o que se entende por cultura e por linguagem artística. Wallace também não vê Nabokov, Pynchon e DeLillo como heróis infalíveis da ironia literária, atribuindo a eles, na entrevista para Larry MacCaffery, parte da responsabilidade do que veio a acontecer.

> Porque mesmo que a autoconsciência, a ironia e a anarquia deles estivessem a serviço de objetivos preciosos, mesmo que fossem indispensáveis para aqueles tempos, a absorção estética de tudo isso pela cultura comercial americana teve consequências pavorosas para os escritores de todo o mundo. (WALLACE, 2021, p. 110)

Os autores mencionados por Wallace não podem ser absolvidos das inevitáveis consequências de suas obras, mesmo que fossem bem-intencionados naquilo que praticavam. Isso, por sua vez, leva à produção de textos que se escondem atrás de uma máscara de ironia para criar obras desapegadas dos objetos que representam; novamente, criando a ilusão de sofisticação. Essa é a principal crítica de Wallace, por exemplo, à obra *Psicopata americano* de

Bret Easton Ellis, publicada em 1991. Segundo o autor, as críticas do romance à cultura norte-americana do período são totalmente superficiais e podem ser facilmente constatadas, mas aparentam ser sofisticadas pelo fato de serem realizadas numa atmosfera de ironia. É algo que também permite ao romance de Ellis não apresentar nenhuma solução ou caminho para seus personagens, pois o objetivo da ironia é apontar o dedo e rir, não continuar ali em seguida para pensar em como corrigir os problemas para os quais aponta; e, com isso, conquistar o respeito e a admiração dos leitores. Esse é um dos motivos pelos quais a ironia, segundo Wallace, teria se tornado um problema fundamental para os escritores de ficção, mas não é o único motivo; o outro é a metaficção.

Para Wallace, a metaficção é uma espécie de ramificação da ironia, assumindo uma forma muito mais estrutural do que, por exemplo, os usos da ironia para defletir aproximações emocionais com situações e pessoas. Assim, como tratamos anteriormente, a metaficção surge para atender a uma demanda crescente da literatura, uma forma de examinar a própria linguagem que utiliza, de explorar os limites da comunicação literária.

> 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. (WALLACE, 1993, p. 160)[12]

O autor ainda segue argumentando que, sim, era uma forma radical de se pensar a literatura, mas que esta radicalização não a absolve de seu contexto; a crença de que a autorreflexão literária signifique uma desvinculação de seus espaços culturais e sociais de origem é uma ingenuidade. Assim como acontece com outras formas de ironia, portanto, Wallace vê a importância da metaficção em seu momento de origem – ou de popularização – em solo americano, mas está consciente de que, mesmo que um dia essa estratégia estética tenha sido fértil, nela já se encontram as raízes do problema que essa dimensão da ironia viria a se tornar.

Nesse sentido, muitas das críticas de Wallace à metaficção são semelhantes àquelas que direciona a outros usos da ironia: a perda da função na medida em que se torna um modismo e, consequentemente, uma marca de suposta inteligência; o fato de que a metaficção deixa de causar estranhamento e desconforto conforme é integrada pelo discurso popular, tornando-se

---

[12] "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." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

mais uma ferramenta publicitária. Mas um diferencial bastante importante é o impacto da metaficção no campo da comunicação direta: para Wallace, a metaficção, na medida em que volta a linguagem literária para dentro, para os próprios componentes da ficção, se torna mais um sintoma do isolamento coletivo dos Estados Unidos dos anos 90; mas, principalmente, é antitética à própria natureza da literatura. Se, segundo o autor, uma das funções da literatura é de justamente servir como antídoto para a solidão na medida em que cria um diálogo com o leitor, então um recurso estético que busca, justamente, romper com um diálogo direto e substituí-lo por reflexões individuais e centralizadas, seria nocivo ao desenvolvimento dessa arte.

Essa linha de pensamento leva Wallace a algumas de suas observações mais apocalípticas acerca do futuro da literatura. Um dos principais exemplos disso é o fato de Wallace ver o filme *O exterminador do futuro*, de James Cameron, como uma metáfora para a literatura da segunda metade do século XX. O filme trata de um computador militar que se torna autoconsciente, defendendo os próprios interesses, e o resultado disso é a aniquilação da humanidade com o uso de bombas nucleares e a criação de ciborgues assassinos. A metaficção literária, por essa lógica, só pode resultar na destruição daquilo que a cria, ou, como o próprio autor coloca: "O fim real da metaficção sempre foi o Armagedon. A reflexão da arte a respeito de si própria é terminal, […]. Mas eu ainda acredito que esse passo para a involução teve seu valor: ele ajudou escritores a libertar-se de alguns tabus antigos do tipo Terra plana." (WALLACE, 2021, p. 81 – 82)

Essa observação sobre o caráter terminal da metaficção, em tons ao mesmo tempo metafóricos e literalmente apocalípticos, é importante para compreendermos a perspectiva de Wallace nesse momento: ele não está propondo um manual de sobrevivência literária pós-irônica ou pós-absorção publicitária, pois o que ele está vendo é uma espécie de fim da linha. Não que esteja pregando a morte da literatura ou algo nesse sentido, mas a morte de certa literatura, ou, mais especificamente, de certa visão da literatura. Essa morte, como não poderia deixar de ser, vem acompanhada por luto, pelos processos mentais que permitem lidar com a perda; se a literatura pode nos ajudar a lidar com nossa solidão, então o Armagedon literário só pode levar ao isolamento, ao fim de uma das pontes que nos mantinham unidos.

O que fazer para além desse ponto é uma preocupação para Wallace, para a qual ele não tem soluções. Ao final da entrevista, Wallace compara o diálogo intergeracional dos artistas com uma festa realizada por adolescentes:

> Por um tempo aquilo é genial, é livre e é libertador, a autoridade parental se foi, está derrubada, um festim dionisíaco do tipo o-gato-foi-embora-vamos-brincar. Mas aí o tempo passa, e a festa vai ficando cada vez mais ruidosa, e as drogas acabam, e ninguém mais tem dinheiro para comprar drogas, e coisas foram quebradas e derramadas, e tem uma queimadura de cigarro no sofá, e você é o anfitrião, e aquela casa também é sua, e você gradualmente começa a desejar que os seus pais voltem e restaurem um pouco de ordem na porra da sua casa. (WALLACE, 2021, p. 116)

Essa analogia é um resumo eficiente dos principais argumentos de Wallace sobre o impacto da ironia na literatura: ela serviu a um propósito, foi importante, mas depois que esse propósito foi cumprido aquilo que era divertido deixa de ser, torna-se apenas uma sequência de repetições que serve apenas para corroer aquilo que um dia criticou; o que resta é a saudade de quando as coisas não eram assim, de quando as corrosões da ironia ainda não tinham acontecido. Mas a tragédia final dessa analogia é que os pais não podem mais voltar, o momento daquela arte já se foi. A mancha de cigarro vai continuar ali até que esses adolescentes tomem alguma medida eles próprios, pois a conclusão é "*nós* teremos de ser esses pais." (WALLACE, 1993, p. 117, grifo do autor)

Ao fim de "E Unibus Pluram", Wallace faz algumas observações que nos permitem resumir, de uma maneira mais geral, a que levam essas preocupações com a ironia, no campo tanto social quanto artístico, e que confirmam a noção de que os receios de Wallace não provém na ironia em si, e sim da normalização da ironia. Ele parece consternado com o futuro da própria ideia de rebeldia num mundo que engoliu, mastigou e nos vendeu de volta a rebeldia como um produto; como resistir a um sistema capaz de monetizar a própria ideia de resistência? Wallace não tem uma resposta, mas compartilha algumas de suas hipóteses e preocupações, e talvez a mais significativa seja a dos antirrebeldes:

> 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. […] 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. (WALLACE, 1993, p. 193)[13]

[13] "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. […] 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." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

Num primeiro relance, a ideia de antirrebeldes não parece nada diferente da ideia de rebeldia em si, trata-se de resistir a uma determinada ordem, mas existe uma diferença principal: a de ser uma rebeldia que já nasce com seu fracasso profetizado. "Talvez" é uma palavra recorrente nessa parte do texto, ele não está certo de como será o futuro dessa rebeldia, dessa resistência a esses mecanismos irônicos, e acredita que talvez a sinceridade, a busca por uma fala direta, uma fala sem receios de tratar diretamente dos sentimentos e desconfortos possa ser o caminho. É necessário não ter medo do desconforto, mas, principalmente, não ter medo de parecer tolo e ingênuo, deixar de lado a vaidade. Mas apesar de lançar essa hipótese, Wallace não parece vê-la se sustentando, e já indica seu fim: mortos na colina da autenticidade, segurando a bandeira de princípios sem duplo sentido, enterrados pela ironia.

As conclusões finais do autor, portanto, acabam sendo bastante fatalistas: é possível que algo seja feito, mas é mais provável que não, que resistir, no contexto norte-americano dos anos 90, seja inútil. E aqui há um adendo importante a ser feito: Wallace, em momento algum, se insere no grupo de antirrebeldes, não se afirma como parte disso. Ele é muito mais, como indica no início do ensaio, um observador, não um observador despretensioso e neutro, mas um observador mesmo assim. Por um lado, isso pode ser visto como um exemplo do que ele coloca ao afirmar que "O fundador de um movimento nunca faz parte do movimento." (WALLACE, 2021, p. 106), mas, por outro lado, Wallace escreve do mesmo contexto letárgico que levou a tanta apatia e desapego na década de 90, e suas esperanças de transformação e mudança não demoram a se chocar contra a realidade do momento. Ele está consciente de que uma simples mudança de postura não basta, que a influência da ironia na sociedade já é parte inseparável das estruturas culturais dos Estados Unidos. Tanto o ensaio quanto a entrevista, nesse sentido, são muito mais diagnósticos do que propostas de tratamento, diagnósticos a partir dos quais "we all get to draw our own conclusions." (WALLACE, 1993, p. 193)[14]

A ironia para o Wallace de 1993, portanto, era um composto linguístico amplo, talvez até excessivamente amplo. Isso é resultado, em parte, do próprio contexto que ele criticava: o excessivo alcance da noção de ironia fez o conceito se tornar cada vez mais maleável, o que é muito significativo ao tratarmos de algo que já é definido pela sua maleabilidade. A falta de uma definição objetiva que determinasse exatamente o que é a ironia vem do fato de que uma definição não estava disponível.

---

[14] "todos temos que tirar nossas próprias conclusões." [Tradução de Bruno Silva Nogueira]

1.2.2 O segundo Wallace (1994 – 2000)

Nos anos seguintes, as declarações de Wallace em relação à ironia se manteriam próximas àquilo que ele expôs na primeira etapa de sua obra, embora algumas distinções já começassem a tomar forma. Neste período ocorreram as publicações de *Graça infinita* (1996) e *Breves entrevistas com homens hediondos* (1999),e que, assim como "E Unibus Pluram" e a entrevista para Larry MacCaffery, foram instrumentais em tornar Wallace uma espécie de arauto da reflexão sobre ironia nos anos 90. De certa forma, ambas as obras pareciam expandir aquilo que o autor havia apontado previamente, algo que se manifesta não apenas em sua ficção, mas também nas entrevistas realizadas durante esse período, bem como nos ensaios publicados.

O ano de 1996 foi especialmente significativo como momento de lançamento de Wallace para a esfera da opinião pública; é quando ele deixa de ser conhecido como um autor jovem com impulsos vanguardistas, lido por um público limitado, e se torna o responsável pela próxima grande coisa literária. É algo que se deve à proeza literária de *Graça infinita*, mas também aos esforços de divulgação e marketing da editora Little, Brown, and Company, que utilizaram o tamanho do romance (mais de 1000 páginas), bem como suas complexidades estéticas e sintáticas para criar a aura de uma obra não apenas inovadora, mas também desafiadora e até mesmo seletiva com seus possíveis leitores (BURN, 2003, p. 68). Isso causou todo tipo de efeitos na percepção coletiva de Wallace, criando uma certa aura de artista visionário e *cool* ao redor daquele autor jovem, sempre acompanhado por uma bandana sobre os cabelos longos e que acaba de escrever um romance enorme com centenas de páginas de rodapé. Não queremos dizer aqui que toda a recepção do romance foi positiva, mas enfatizar que não apenas a obra teve um impacto no cenário cultural do período, isso também aconteceu com a própria imagem de seu autor.

As transformações trazidas pela publicação de *Graça infinita* se tornam mais evidentes quando as pensamos em relação ao ensaio "Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo", publicado originalmente na revista *Harper's* em 1994 e depois reeditado e inserido na coletânea *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* de 1997[15]. Este ensaio segue uma abordagem bastante diferente daquela presente em "E Unibus Pluram", mas que seria muito recorrente em sua carreira de ensaísta e que, numa entrevista concedida a Charlie Rose em 1997, Wallace resumiria como sendo o olhar de um homem que não é jornalista fazendo coisas

[15] No Brasil, o ensaio foi publicado originalmente na coletânea *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo* pela editora Companhia das Letras em 2012, com tradução de Daniel Galera.

de jornalista. Essencialmente, a estratégia de Wallace neste tipo de ensaio é a de detalhar sua visita a algum lugar e registrar seus pensamentos, sentimentos e reflexões, simulando certa neutralidade para, de um lado, aproximar-se das preconcepções populares sobre a natureza de um texto jornalístico, e, de outro, criar uma relação muito específica com o leitor na medida em que finge ser alguém que está apenas fazendo constatações observacionais.

Em "Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo", Wallace visita a feira estadual de Illinois, onde ocorre um festival culinário, em que existe um parque de diversões e espaços repletos pelo simples entusiasmo de se estar num lugar com muita gente; a partir disso, constrói uma argumentação que vai desde a artificialidade de certos entretenimentos até a natureza do senso de comunidade. Mas o mais interessante é como o autor examina a si próprio não apenas em relação à feira, mas em relação às outras pessoas que estão ali. Durante todo o ensaio, Wallace parece lutar contra uma película fina, mas intransponível, que existe entre ele e os outros, algo que se origina, em boa parte, do fato de o autor não ver naquilo tudo a diversão que muitos parecem ver, fazendo questionar o propósito deste tipo de ambiente. Também se manifesta como uma dupla frustração por julgar muitos daqueles entretenimentos como fabricados para apelar a alguns dos instintos mais básicos da espécie humana, mas, e esse é o principal destaque do texto, por não conseguir aproveitar aquele mundo como os outros aproveitam. A todo momento, Wallace parece consciente demais de sua vontade de se divertir e, consequentemente, de sua vontade de ter vontade de se divertir. O ensaio termina numa recusa ambígua, em que o autor se recusa a continuar assistindo pessoas saltando em *bungee jumping*: "me nego a participar disso, nem que seja apenas como testemunha – e encontro novamente, *in extremis*, o acesso ao outro pior pesadelo da infância, a única maneira garantida de obliterar tudo; e o sol e o céu e *yuppie* em queda livre apagam como uma luz." (WALLACE, 2012, p. 102) De certa forma, essa recusa é a progressão natural das ideias de Wallace sobre relações inter-humanas: vitais e necessárias, mas tão incrivelmente difíceis de existirem e de se manter existindo.

Essa autoconsciência, embora já estivesse presente em obras anteriores do autor, começa a ganhar destaque não apenas como elemento recorrente em seus textos, ficcionais ou não, mas quase como um gargalo pelo qual a maior parte dos problemas trabalhados acaba passando. Como mencionado anteriormente, isso foi se potencializando conforme Wallace e sua obra começam a ganhar cada vez mais atenção das pessoas e da mídia. Em entrevista para Mark Caro, do jornal *Chicago Tribune*, em 1996 – que não por acaso recebeu o chamativo título de "A próxima grande figura: será que um autor de uma cidade pequena dá conta do impacto causado por seu romance de 1.079 páginas" – ilustra algumas de suas principais preocupações

quanto à vida de escritor celebrado. Essas preocupações ecoam muito do que Wallace tratou no passado, seja em suas obras ou em outras declarações, quase como se estivesse vendo se concretizarem certos receios de seu passado. Parte disso ele resume da seguinte forma:

> Se você está tentando ser um escritor numa cultura que tem como uma de suas maiores religiões o culto à celebridade – e com tudo quanto é tipo de coisas estranhas, emocionais e espirituais e filosóficas acontecendo nisso de observar e ser observado, de celebridades, e de imagens –, então você sem dúvida precisa se afastar um pouco. (WALLACE, 2021, p. 125)

Essas diferentes ramificações do ato de observar dão sequência àquilo que ele argumentou em "E Unibus Pluram", mas é a afirmação final que, neste momento, talvez seja a mais importante: a necessidade de afastamento. O que mais consterna Wallace é a possibilidade de ser apropriado pelos mesmos sistemas que examinou e criticou. Estar próximo demais daquilo significaria estar próximo demais de um processo gradual que poderia levar à invalidação de muito do que ele produziu, como aconteceu com a ironia ao ser absorvida pela cultura pop; Wallace, portanto, começa a se tornar cada vez mais consciente de si enquanto figura pública.

Trata-se de um tema que volta a se repetir, embora de forma mais velada, na entrevista concedida a Laura Miller, da revista *Salon*, embora nesta o foco da entrevista acabe sendo os papéis que a literatura pode exercer na contemporaneidade, especialmente como ferramenta de conexão entre as pessoas. Wallace, sobre *Graça infinita*, demonstra uma grande preocupação quanto à vulnerabilidade do ato de escrita, ou seja, reafirma abordagens críticas à ironia como essenciais à cultura dos Estados Unidos naquele período. Nesta entrevista em específico existe algo de especialmente singelo em como ele trata de suas ambições ao escrever *Graça infinita*: "Eu queria fazer uma coisa triste. Eu tinha feito coisas engraçadas e coisas pesadas, intelectuais, mas nunca tinha feito algo triste. […] A outra banalidade seria: eu queria fazer algo americano mesmo, sobre como é viver nos Estados Unidos na virada do milênio." (WALLACE, 2021, p. 128) Esse sentimento parece ecoar aquilo que Wallace manifestou ao final de "E Unibus Pluram", sobre a necessidade literária de não temer os sentimentos mais sinceros, de não temer parecer ridículo a partir deles. Mas é digno de nota que, aqui, o tema da ironia em específico não é abordado, manifestando-se apenas tangencialmente, inferido a partir de afirmações como as da citação anterior: algo que pode dificultar a criação de um panorama objetivo sobre o assunto neste período. Esse é o caso, também, de outras entrevistas concedidas pelo autor neste mesmo ano, como aquela realizada por David Streitfeld para a revista *Details*, em que Wallace afirma que, após o sucesso inicial de *The Broom of the System* e *Girl With Curious Hair*, um

medo específico começou a crescer dentro dele: “O que me assombrava era a ideia de que eu era falso, uma putinha, uma fraude.” (WALLACE, 2021, p. 141) Novamente, a ideia de que a celebridade traz perigos se manifesta, embora ele a atribua a um período que antecede a publicação de *Graça infinita*. De qualquer forma, é um indicativo importante do estado mental do autor neste período, ao menos no que se refere à sua posição como escritor naquele contexto, e para onde se encaminhavam suas principais preocupações.

A ironia volta a ser mencionada diretamente em 1997, numa entrevista que recebeu o provocativo título de “A ‘história infinita’: herói cult por trás do romance de 1.079 páginas curte o hype que ele mesmo atacou”, realizada por Matthew Gilbert para o jornal *Boston Globe*. Mas para além do título, a própria postura de Wallace parece provocativa em relação a si mesmo, agora com certo distanciamento temporal de quando sua obra foi publicada e dos choques publicitários iniciais. Essa entrevista é significativa porque a ironia é mencionada, bem como as inevitáveis contradições que a acompanham. Parte disso surge da já mencionada autoconsciência que se torna cada vez mais aguçada no autor, com ele declarando se sentir dividido sobre o sucesso de seu romance, bem como em conflito com o fato de que uma obra tão preocupada em criticar a cultura publicitária dos Estados Unidos de então recebeu destaque, em certa medida, devido aos esforços publicitários da editora. Quando questionado sobre a ironia, especificamente, o autor chega a assumir uma posição defensiva sobre seus procedimentos durante a escrita do romance e sobre como sua obra estava sendo lida, afirmando que o deixava incomodado ver *Graça infinita* ser encarado como apenas mais uma obra irônica, e declara:

> Eu queria fazer uma coisa triste… Existem, espero, formas que revelam que a ironia presente no livro tem pelo menos um grau suficiente de consciência de si própria e de sua relação íntima com o desespero, para que ela não seja só mais um comercial de Isuzu. Sabe, ‘tudo é só uma piada, não me leve a sério’, que é tão incrivelmente fácil e vende como sexo. (WALLACE, 2021, p. 160)

Esta passagem expõe, de maneira muito evidente, a frustração do autor por ter seu romance lido a partir dos mesmos parâmetros com que toda a publicidade – e a maioria das obras literárias – era produzida então. Mas, além disso, temos nela o indicativo de um articulador importante para a ironia wallaceana: a autoconsciência. Esta é uma afirmação bastante sensível, e já demonstra a semente de contradições que começava a germinar na recepção crítica da obra do autor, pois ao colocar a autoconsciência como elemento que, supostamente, deveria separar seus usos da ironia dos usos presentes em comerciais, ele, invariavelmente, flerta com as mesmas armadilhas que apontou no passado. Sua

autoconsciência seria "positiva", ao contrário da autoconsciência "negativa" que criticou; a questão é que, para a maioria dos leitores, não existe realmente uma diferença. Isso se deve, em boa parte, às particularidades da ironia, que depende da existência de ambiguidades para poder operar, permitindo – para o desespero de Wallace – que *Graça infinita* possa ser lida como mais um produto da ironia desdentada do período. Também é significativo que isso apareça associado ao desejo de criar algo triste, ou seja, mantém-se o impulso de se desfazer de várias camadas de impermeabilidade emocional na direção de alguma vulnerabilidade, mas Wallace não parece acreditar que isso vem às custas de um abandono da ironia, pois ela continuará existindo: é muito mais uma questão de realizar um melhor uso dessa ironia.

Isso é realçado, nessa entrevista, pelo fato de Wallace retomar muito do que argumentou em "E Unibus Pluram", sobre a importância da ironia e seus eventuais desgastes, mas, desde 1993, houve certa expansão em como ele encarava a relação da ironia com comunicações sentimentais. É algo que ele enfatiza quando afirma: "A ironia nos tiraniza. […] Toda a ironia americana se baseia numa implícita declaração de 'Eu não quis dizer de verdade o que eu disse'." (WALLACE, 2021, p. 159) e que a ironia seria uma forma de mascarar "o pavor de parecer sentimental ou melodramático ou manipulativo daqueles jeitos antiquados […] ao mesmo tempo em que se finge que a ironia não é manipuladora por si própria." (WALLACE, 2021, p. 159)

O ponto de consternamento mais evidente é o fato de que a ironia é capaz de conquistar a linguagem e a mente humana sem que as pessoas consigam determinar até que ponto essas coisas estão mescladas; Wallace chega, inclusive, a comparar o domínio da ironia sobre as pessoas com o ato de se viver em um estado fascista e totalitário, mas ainda assim acreditar ser livre. Novamente, isso nos devolve ao problema anterior, pois Wallace parece defender que, no caso dele, a ironia estaria controlada, deixando de lado os usos mais desonestos desse recurso; mas apesar de ele apostar nessa ideia, tudo dependerá de como será lido, dos sentidos que suas ambiguidades assumirão na mente do leitor. Por um lado, o autor parece acreditar ter esse tirano sob controle, mas sua explicação de ironia – nesta entrevista ou mesmo em textos passados – parece indicar certa carga de dúvida. No campo da ironia, poucas certezas são possíveis, e a consciência de Wallace acerca disso entra em conflito direto com os propósitos de seu projeto literário, ou pelo menos como esses projetos são enunciados.

Depois de 1997, abordagens diretas sobre a ironia, seja em entrevistas ou ensaios, se tornam escassas, e, quando aparecem, acabam sendo apenas repetições de argumentos passados, sem extrapolações significativas. Em seus ensaios, os argumentos de Wallace sobre a ironia só podem ser constatados a partir de inferências e aproximações com aquilo que ele já abordou no

passado. É o caso das artificialidades de passar dias num cruzeiro, como ele trata em "Uma coisa supostamente divertida que eu jamais farei de novo", que seria quase como a forma mais pura e destilada das pretensões capitalistas ao conforto absoluto, em que tudo gira em torno do consumo e de não permitir que os passageiros tenham qualquer tipo de incômodo. É um aspecto consonante com como a ironia se comporta nesse período, apenas mais uma forma de conforto, de insular as camadas emocionais do indivíduo de modo a prevenir atritos com a realidade. Mas é apenas isso, uma consonância, algo que com certeza se ramifica a partir dos mesmos fatores sociais dos quais a ironia desgastada do final do século XX também se ramifica. É por isso que não abordaremos detalhadamente, aqui, uma parte dos ensaios publicados neste período, como é o caso de "David Lynch Keeps His Head", por exemplo; são textos movidos por assuntos que roçam ombros com as discussões sobre a ironia, mas que não mergulham nesse ponto diretamente.

Um de seus ensaios neste período, entretanto, constitui um caso interessante que, embora não seja uma exceção, aborda alguns pontos importantes para a discussão sobre a ironia: trata-se do ensaio "Alguns comentários sobre a graça de Kafka dos quais provavelmente não se omitiu o bastante", publicado originalmente na *Harper's* em 1999[16]. Este breve ensaio é concentrado em um desafio docente: a dificuldade que Wallace tinha de convencer seus alunos de que os textos de Kafka são engraçados: "Para mim, uma frustração marcante de tentar ler Kafka com universitários é ser quase impossível fazer com que percebam que Kafka é engraçado. Ou entendam que a graça está indissociavelmente ligada à força de seus contos." (WALLACE 2012, pp. 229 – 230)

O argumento central que o autor desenvolve a partir da exposição deste desafio é a de que existe uma distância cultural entre a obra de Kafka e os estudantes estadunidenses do século XX, e esta distância, por sua vez, cria um abismo filosófico que faz os estudantes não perceberem o humor da ficção kafkaniana. Mas, com isso, enfatiza que:

> Não estou querendo dizer que a dimensão espirituosa de Kafka é sutil demais para alunos americanos. Na verdade, a única estratégia mais ou menos eficiente que encontrei para explorar a graça de Kafka em sala de aula envolve indicar aos alunos que no fim das contas boa parte do seu humor é meio carente de sutileza – ou até mesmo antissutil. Meu argumento é que a graça de Kafka depende de uma espécie de literalização radical de verdades que tendemos a tratar como metafóricas. (WALLACE, 2012, p. 232 – 233)

[16] No Brasil, o ensaio foi publicado originalmente na coletânea *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo* pela editora Companhia das Letras em 2012, com tradução de Daniel Galera.

O motivo pelo qual os alunos não estariam conseguindo compreender a graça de Kafka, portanto, está em uma mudança radical no processo de decodificação de signos. Segundo Wallace, o humor dos Estados Unidos no século XX era baseado em tentar criar uma distância entre o indivíduo e o objeto do qual se ri; criam-se camadas de sentido que, apesar de permitirem identificação com o leitor ou audiência, tentam sustentar distância o suficiente para sempre permitir algum tipo de escapismo. A literalização do metafórico permite um tipo de impacto imediato que é aversivo às sensibilidades estadunidenses, pois elas demandam aceitação primária de significados explícitos; não é uma questão de conhecer uma série de referências ou contextos culturais, mas de aceitar o que está na página. O humor de Kafka é antitético à concepção de ironia que o autor levantou em ensaios passados, portanto.

> Piadas são um tipo de arte, e como hoje em dia nós, americanos, nos aproximamos da arte essencialmente para escaparmos de nós mesmos […] é compreensível que a maioria de nós considere "Uma pequena fábula" algo sem a menor graça, ou talvez até mesmo uma manifestação repulsiva da exata variedade desanimadora da realidade morte-e-impostos para a qual o "verdadeiro" humor serve como alívio. (WALLACE, 2012, p. 234)

A lógica da ficção de Kafka, entretanto, é de aceitação, de se confrontar com o que há de mais ridiculamente inevitável. Pensando por este viés, aceitar não significa desistir ou ceder a algum tipo de fatalismo, mas conviver com o que há de humano; o simples fato de o autor realizar estar reflexão a partir do humor ilustra isso: trata-se de tentar mostrar aos alunos como é possível rir daquilo. A reflexão que encerra o ensaio complexifica ainda mais esta questão ao propor que: "Não admira que eles [os alunos] sejam incapazes de compreender a verdadeira piada fundamental em Kafka: a de que o esforço terrível de estabelecer um *self* humano resulta num *self* cuja humanidade é indissociável desse esforço terrível." (WALLACE, 2012, p. 235) Mesmo não falando de ironia, a circularidade com que Wallace aborda a formação de identidades na contemporaneidade faz lembrar o tratamento da ironia em "E Unibus Pluram". Mas, mais do que remeter à ironia, este ensaio é importante como demonstração de algo fundamental para a ficção do autor: a consciência e nossas relações com ela.

A próxima etapa de maior relevância na discussão sobre ironia veio com a publicação do já mencionado ensaio sobre John McCain na revista *Rolling Stone* no ano 2000, intitulado "The Weasel, Twelve Monkeys and the Shrub", que apesar de não abordar a dimensão linguística da ironia de forma direta, lida muito com os contextos que a definem no final do milênio, e com suas consequências.

Como tratado na primeira parte deste capítulo, o grande diferencial que Wallace viu em McCain foi uma capacidade de demonstrar honestidade, de fazer acreditar que aquilo que ele dizia não era apenas mais um amontoado de promessas vazias, de que ele realmente se importava com o povo. Parte disso vinha de McCain ter demonstrado, no passado, que era capaz de se dedicar inteiramente a algo além dele, algo que Wallace comprova através do argumento de que ele suportou toda a tortura durante seu período de prisioneiro na Guerra do Vietnã, mas também se deve a outro fator que, desde 1993, esteve sempre próximo da ironia em textos do autor: a sinceridade.

Aqui, é importante estabelecermos algumas explicações: é comum a associação da ideia de sinceridade à ideia de ironia, na maior parte das vezes como uma forma de oposição, ou seja, a sinceridade como comunicação que evita ambiguidades, não busca maquiar o que se pensa ou sente, é contrária às dúvidas e incertezas que a ironia exige para operar plenamente. Tendo isso em vista, não causa estranhamento perceber que o conceito de sinceridade costuma ser utilizado em estudos críticos sobre a obra de Wallace justamente como maneira de indicar comportamentos opostos àqueles criticados pelo autor no campo da ironia (SCOTT, 2000; KELLY, 2010; KONSTANTINOU, 2012, 2018). Entretanto, se a conceitualização da ironia, a partir das palavras do próprio autor, já é uma tarefa pantanosa, isso é duplamente verdade para como ele utiliza o termo sinceridade. Também surpreende o fato de que, para algo que costuma ser empregado para indicar o oposto da ironia, a palavra sinceridade aparece pouco nos ensaios de Wallace, e mesmo nas entrevistas que concedeu. Este é o motivo central pelo qual não abordamos diretamente o tratamento deste conceito até aqui: é algo secundário dentro da produção dos textos do autor.

Todavia, a ideia de sinceridade ganha certo destaque dentro do ensaio sobre McCain, tanto como oposição aos discursos maquiados e truncados da mídia publicitária e do *status quo* político, quanto como uma virtude a ser cultivada. Em um momento particularmente decisivo para nossa discussão, Wallace aponta algumas combinações comunicativas possíveis entre sinceridade e o *mainstream* da comunicação publicitária norte-americana. Após mencionar o episódio em que McCain ligou para uma criança e tornou parte dessa ligação pública (no caso, permitindo que fosse noticiada pela imprensa), Wallace coloca em dúvida a validade daquela atitude, mas não oferece nenhuma resposta fechada, afirmando que:

> The answer depends on how gray-area-tolerant you are about sincerity vs. marketing, or sincerity plus marketing, or leadership plus the packaging and selling of same. Nobody else can tell you how to see it or convince you shouldn't yawn and turn away

> in disgust. Maybe McCain deserves the disgust; maybe he's really just another salesman. (WALLACE, 2000, s.p.)[17]

O que é necessário observar com atenção, nesta passagem, são os significados possíveis de sinceridade e a sustentação de ambiguidades. Apesar de Wallace mencionar uma oposição entre sinceridade e marketing, talvez o mais significativo seja como ele propõe uma união de ambas, sinceridade somada ao marketing. Um olhar crítico sobre a mídia e como ela é capaz de absorver qualquer coisa e transformá-la numa ferramenta de venda não é nenhuma novidade nas obras de Wallace, mas esta citação torna esse processo instantaneamente mais complexo: a mídia, ao engolir e processar mecanismos culturais, sociais ou comunicativos, não apaga esses mecanismos da existência, ou que devam ser desconsiderados a partir de então; devem ser pensados, então, em conjunto.

É interessante constatar como a postura de Wallace sobre esse tema – a manutenção do *status quo* a partir de elementos criados para derrubá-lo – não exatamente mudou desde a publicação de "E Unibus Pluram", mas expandiu-se num sentido específico, preocupado com como existir num mundo indiferente a qualquer resistência. Como no final do ensaio de 93, ele não vê uma solução, mas já começava a perceber um caminho possível, mesmo que um caminho angustiado: buscar sentido a partir dessa mescla cada vez mais homogênea que fundaria a cultura norte-americana do início do século XX, sem pretensões de contorná-la ou de um dia ser capaz de dividir novamente o que foi amalgamado. Não é "sinceridade apesar do marketing", mas "sinceridade mais marketing".

Essa afirmação, mesmo que vinda apenas ao final do texto, parece orientar o próprio olhar do autor nos dias que passou com McCain: apesar de uma evidente identificação com o político, e de ver nele uma alternativa possível ao clima apático de então, Wallace não abandona os receios que o acompanharam anos antes. De certa forma, a tese central do ensaio gira em torno do desejo de acreditar, sem, ao mesmo tempo, saber se isso é realmente viável. A dúvida enunciada por Wallace é um resumo disso: talvez McCain não passe de apenas mais um vendedor; "talvez" é a palavra-chave. A dúvida de anos passados persiste, mas é o contexto dentro do qual essa dúvida evoluiu que mais informa o problema: se em 1993 o cinismo dominava o convívio social nos Estados Unidos, informando o tipo de arte que podia ser criado a partir disso, ao mesmo tempo em que era informado, em 2000 esse problema não arrefeceu e,

---

[17] "A resposta depende do quão tolerante você é a áreas-cinzentas sobre sinceridade vs. marketing, ou sinceridade mais marketing, ou liderança mais o empacotamento e venda da mesma. Ninguém mais pode te dizer como ver isso ou te convencer que você não deveria bocejar e virar as costas enojado. Talvez McCain mereça o nojo; talvez ele seja só mais um vendedor." [Tradução nossa]

pelo tom quase agressivo que Wallace utiliza no inicio do ensaio – o prólogo é intitulado, justamente, “Who Cares?”, algo como “Quem se importa?” em tradução livre – ainda era algo decisivo em como o autor encarava a cultura, cada vez mais frustrado com a estagnação que a acompanhava.

Wallace, apesar de nunca adotar uma postura fatalista, não parecia ver algo que pudesse parar o funcionamento da máquina publicitária e a massificação que a acompanha. Para o autor, os resultados mais graves disso, entretanto, não estavam na produção de publicidade ou ficção que se valia de ironia e cinismo, mas sim na forma com que as pessoas passaram a responder à cultura. Ao tratar da sinceridade que via em McCain, por exemplo, Wallace demonstra preocupação com a capacidade americana de simplesmente identificar essa sinceridade, como se os excessos da ironia estivessem levando a um desgaste da própria sensibilidade comunicativa que nos ajuda a discernir a verdade. Essa preocupação parece ser ainda mais aguda quando ele trata do público norte-americano mais jovem, ecoando algo que diz na entrevista para David Streitfeld, em que comenta como muitos de seus alunos, nascidos numa cultura irônica, seriam incapazes de perceber que estavam sendo tiranizados.

> So it's worth thinking about why, when John McCain says he wants to be president in order to inspire a generation of young Americans to devote themselves to causes greater than their own self-interest (which means he's saying he wants to be a real leader), a great many of those young Americans will yawn or roll their eyes or make some ironic joke instead of feeling totally inspired the way they did with Kennedy. True, JFK's audience was more "innocent" than we are: Vietnam hadn't happened yet, or Watergate, or the Savings and Loan scandal, etc. But there's also something else. The science of sales and marketing was still in its drooling infancy in 1961 when Kennedy was saying "Ask not..." The young people he inspired had not been skillfully marketed to all their lives. (WALLACE, 2000, s. p.)[18]

A ironia volta a aparecer como elemento marcante, mas agora como algo internalizado; mais do que um jeito de se expressar, um constituinte da própria vida, em parte por influência dos comportamentos da mídia, mas também por eventos sociais ou políticos. Essencialmente, a inércia é apenas capaz de criar mais inércia, e a ironia surge, ao mesmo tempo, como causa e sintoma, criando uma relação cíclica com os contextos da época. Causa porque promove essa

---

[18] “Então vale a pena pensar por que, quando John McCain diz que ele quer ser presidente para inspirar uma geração de Jovens Americanos a se devotar a causas maiores do que seus interesses pessoais (o que significa que ele quer um líder de verdade), muitos desses jovens americanos vão bocejar ou virar os olhos ou fazer uma piada irônica no lugar de se sentir totalmente inspirados como se sentiram com Kennedy. Sim, o público de JFK era mais “inocente” do que nós somos: Vietnã ainda não tinha acontecido, ou Watergate, ou a crise de Poupanças e Empréstimos, etc. Mas também tem algo mais; A ciência das vendas e marketing ainda estava em sua infância ranhenta em 1961 quando Kennedy estava dizendo “Não pergunte...” As pessoas jovens que ele inspirou não tinham sido habilmente marquetadas por todas suas vidas. Eles não sabiam nada de Manipulação. Eles não eram totalmente, terrivelmente familiares com os vendedores.” [Tradução nossa]

inércia, esse rolar de olhos que ignora as ambições mais sinceras e que se mostra imune à própria ideia de tentar, sintoma porque surge desse ambiente estagnado pela falta de crença em qualquer forma de mudança.

No período de 1994 a 2000, portanto, a interpretação que Wallace fez da ironia manteve certa uniformidade em relação àquilo que já havia abordado previamente, continuou a ser vista como uma forma de barreira emocional, como algo nocivo à literatura na medida em que se torna apenas um exercício de vaidade e a metaficção continua a aparecer como potencialmente corrosiva à ideia de comunicação literária. Entretanto, alguns aspectos se diferenciam e recebem destaque conforme o autor adentra, cada vez mais, o cenário literário e cultural dos Estados Unidos: a autoconsciência individual de Wallace sobre sua obra e seus usos particulares da ironia, que o leva a encarar, com cada vez mais cuidado – e certa angústia –, as contradições que acompanham os exames da ironia dentro da ficção, bem como sua frustração crescente com o momento político em que vivia. Mas apesar desses indícios que apontam no sentido de uma movimentação em como o conceito era tratado, e que já demonstram a ineficácia de um olhar que homogeneíze a ironia na obra de Wallace, ainda não há uma definição expressiva e direta do que, exatamente, é a ironia para o autor. Ela continua a ser um composto múltiplo, que abarca elementos nem sempre consonantes entre si, e com cujas contradições Wallace parece cada vez mais consternado e, ocasionalmente, aprisionado.

1.2.3 O terceiro Wallace (2001 – 2008)

Em 11 de setembro de 2001, o clima político, cultural e econômicos dos Estados Unidos mudou de maneira decisiva e permanente. Mas a imagem do ataque terrorista que fez desabar o World Trade Center, noticiado ao vivo para o mundo todo, não apenas instaurou uma nova era de segurança, de medo e de vulnerabilidade em território norte-americano – e mesmo internacional – como também mudou, de maneira profunda, a própria percepção que o povo estadunidense tinha de si e de sua cultura. Os conflitos militares que nasceram desse evento, ou que foram potencializados por ele, continuam a influenciar e definir a economia e a geopolítica do país; a paranoia pela possibilidade de novos ataques, embora atualmente não tenha a mesma força de décadas passadas, foi parte constante do cotidiano norte-americano do começo do século XXI, especialmente com a incerteza do que aconteceria com a escalada do conflito (HARTIG, DOHERTY, 2021). Todo esse medo e incerteza não vieram sozinhos, mas acompanhados por raiva, por ódio, pelo desejo de vingança; as campanhas militares lançadas

nos meses e anos subsequentes, encabeçadas, principalmente, pela invasão ao Iraque, tiveram dimensões colossais, e seus efeitos ainda levarão anos para serem completamente entendidos.

O mais notável, entretanto, é o apoio popular que o conflito teve. Diferente do que aconteceu com a Guerra do Vietnã, que teve ampla resistência por parte do povo norte-americano, os conflitos que transcorreram no Oriente Médio tiveram uma resistência muito menos significativa, principalmente nos primeiros anos do século XXI. No cenário cultural, posicionamentos mais incisivos contra a guerra sofriam consequências diretas e intensas, como é o caso da banda *The Chicks* (então conhecida como *Dixie Chicks*), que ao se manifestar contra a guerra recebeu ameaças de morte, teve suas músicas tiradas de emissoras de rádio pelo país: até mesmo a Cruz Vermelha se recusou a receber doações da banda. Os conflitos no Oriente Médio uniram o povo estadunidense como apenas um inimigo em comum é capaz de fazer.

Essas mudanças radicais nos contextos sociais do período impactaram Wallace, como a todo cidadão dos Estados Unidos, de maneira significativa e atordoante, empurrando a ficção do autor em novos sentidos e, junto a ela, suas concepções de ironia. É apenas natural que isso acontecesse, afinal, se as críticas de Wallace em relação aos usos da ironia nasciam dos contextos em que eram produzidas, então mudanças bruscas nesses contextos só poderiam resultar em modificações no tratamento da ironia. Entretanto, a alteração mais marcante quanto às declarações do autor sobre ironia na etapa final de sua obra, seja em entrevistas ou ensaios, é o apagamento do conceito. Wallace não mais prioriza o exame da ironia como decisivo para o desenvolvimento da cultura e da literatura. Importante ressaltar que ele não chega a afirmar – o que é a *práxis* wallaceana no que concerne a esse conceito – que a ironia já não tem mais o mesmo destaque dentro de suas reflexões, ele apenas deixa de tocar no assunto. Isso se deve, em boa parte, a guinadas estéticas na direção de outros interesses, mas também às já mencionadas permutações contextuais, e os primeiros indícios disso se manifestam no ensaio "The View From Mrs. Thompson", publicado originalmente na revista *Rolling Stone* em outubro de 2001 e depois reeditado e publicado na coletânea *Consider The Lobster* em 2006.

O ensaio é um relato de três dias na vida do autor, de 11 a 13 de setembro, em que ele fala de sua experiência assistindo aos atentados ao World Trade Center na TV de uma vizinha, a Sra. Thompson, acompanhado por outros moradores da pequena cidade de Bloomington, Illinois. Além de ser um ensaio sobre as reações de Wallace aos eventos terroristas do 11/09, é também um ensaio sobre a relação do autor com o Meio-Oeste dos Estados Unidos, região que tem um lugar de destaque em sua obra, e com a qual Wallace passou a vida tendo uma relação conflituosa, vendo nela as raízes da cultura estadunidense, bem como as raízes de sua própria vida, mas sem jamais conseguir sentir que realmente pertencia àquele espaço, às comunidades

que ali existiam; a película presente no ensaio "Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo" continua a se fazer presente, mas de maneiras cada vez mais íntimas. De fato, logo a primeira frase do ensaio aponta nesse sentido:

> In true Midwest fashion, people in Bloomington aren't unfriendly but do tend to be reserved. A stranger will smile warmly at you, but there normally won't be any of that strangely chitchat in waiting areas or checkout lines. But now, thanks to the Horror, there's something to talk about that overrides all inhibition, as if we were somehow all standing right there and just saw the same traffic accident. (WALLACE, 2006, p. 128)[19]

Os ataques – que Wallace chama de "o Horror" – impelem as pessoas a buscar comunhão, a comunicar seus sentimentos abertamente, unidas pelo medo e pela incerteza do futuro. Não existe, neste contexto, qualquer ambição de mascarar sentimentos, de fingir que o medo não existe, de simular segurança, de afastar a tragédia com ironia; naquele instante, todos abraçam o que estão sentindo. Todavia, isso não quer dizer que os efeitos da mídia, da publicidade e da ironia não sejam mais sentidos: segundo o autor, o isolamento cada vez maior das pessoas no Meio-Oeste, que preferem ficar sozinhas com suas televisões, cria, para além da distância física, também exista uma distância mental e emocional em relação àquilo que veem na TV. Sim, elas se sentem ameaçadas pelo que veem, e preocupadas com quem está lá, mas ao mesmo tempo tudo parece afastado demais, deslocado demais; em certo momento, Wallace chega inclusive a explicar as dimensões geográficas de Nova York para situar as pessoas ao seu redor, o que o faz ruminar sobre como ele próprio está deslocado naquele espaço.

O principal ponto de afastamento entre os moradores de Bloomington e ele, segundo suas próprias palavras, é a total ausência de cinismo. Quando o presidente Bush aparece na TV, Wallace não vê conforto em suas palavras, duvida de tudo que ele diz, não confia que em momento algum ele possa saber o que está fazendo, ou como consertar a situação. Mas as pessoas ao redor dele confiam, certas de que não teriam por que duvidar; naquele momento acreditam estarem todas unidas pelo bem comum, e a busca por capitais políticos ou financeiros não têm espaço naquela crença. Em Wallace surge, a partir disso, uma cisão entre querer ser como eles, acreditar que talvez as coisas sejam melhores do que imagina, e não conseguir. Ao

---

[19] "Seguindo a moda do Meio-Oeste, as pessoas em Bloomington não são antipáticas, mas tendem a serem reservadas. Um estranho lhe dará um sorriso aquecido, mas normalmente não haverá aquele bate papo com estranhos em salas de espera e filas do caixa. Mas agora, graças ao Horror, há algo para falar que se sobrepõe a qualquer inibição, como se estivéssemos todos ali e acabado de ver o mesmo acidente de carro." [Tradução nossa]

final do ensaio, enquanto todos assistem ao pronunciamento do presidente e rezam, em silêncio, o autor constata que:

> It forces you to think and do things you most likely wouldn't alone, like for instance while watching the address and eyes to pray, silently and fervently, that you're wrong about the president, that your view of him is maybe distorted and he's actually far smarter and more substantial than you believe, not just some soulless golem or nexus of corporate interests dressed up in a suit but a statesman of courage and probity and . . . and it's good, this is good to pray this way. It's just a bit lonely to have to. Truly decent, innocent people can be taxing to be around. (WALLACE, 2006, p. 140)[20]

A última frase é extremamente significativa, e acompanha muito do que já foi dito sobre ironia e sinceridade até aqui. O distanciamento que Wallace sente em relação a outras pessoas, para além de angustiante, também é cansativo, pois o faz se confrontar com sua própria inabilidade de simplesmente acreditar; ele está ali, mas não sente que faz parte daquele conjunto. Esse é um tópico que se torna ainda mais sensível, neste ensaio, pela natureza dos eventos que fizeram com que aquelas pessoas se reunissem, pois apesar da dor que todos sentem, que une a todos, algo o mantém sempre a uma certa distância. Não é a ironia, direta e objetiva, mas algo próximo a ela e que talvez compartilhe com a ironia certas raízes; a dificuldade de se relacionar com outras pessoas, principalmente para quem, como Wallace, nasceu não apenas mergulhado em entretenimento de massa, como é o caso da TV, mas também lendo literatura, filosofia e tendo ampla noção dos movimentos artísticos nos Estados Unidos do período. Não se trata da ironia em si, mas das consequências de viver numa sociedade que bebeu dessa fonte por tempo demais.

Isso é realçado pelo retrato que Wallace cria do Meio-Oeste dos Estados Unidos, uma mescla de saudosismo e ceticismo: por um lado, ele vê na região um reduto a salvo – embora não totalmente – da cultura mais publicitária e comercial do restante do país, por outro, retrata a população como, se não ignorante, ao menos fora do eixo mais intelectual e engajado dos Estados Unidos. Por essa lógica, é como se Wallace se visse atraído por duas forças opostas: a de se aproximar daquelas pessoas, entender pelo que elas estão passando, mas sem conseguir tirar de si as sementes de certos preconceitos que as veem como caipiras, pessoas que não entendem realmente o escopo do que está acontecendo. Mais uma vez, a autoconsciência de

---

[20] "Te força a pensar e fazer coisas que você muito provavelmente não faria sozinho, como por exemplo enquanto está assistindo ao pronunciamento rezar, silenciosamente e fervorosamente, que você esteja errado sobre o presidente, que sua visão sobre ele é talvez distorcida e ele é na verdade muito mais esperto e substancial do que você acredita, não apenas um golem sem alma ou um nexo de interesses corporativos fantasiado em um terno, mas um estadista de coragem e probidade e… e é bom, é bom rezar assim. É só um pouco solitário ter que fazê-lo. Pessoas realmente decentes, inocentes são cansativas de se estar por perto." [Tradução nossa]

Wallace é o ponto decisivo: apesar de todo o conflito, o tema central do ensaio é a posição do autor, como indivíduo, em meio a tudo que estava acontecendo, e quão profundamente ele era capaz de se relacionar com outras pessoas que estavam contemplando a mesma tragédia. A frase que encerra o ensaio talvez seja a mais emblemática neste sentido: "I'm trying, […] to explain how some part of the horror of the Horror was knowing, deep in my heart, that whatever America the men in those planes hated so much was far more my America, and F——'s, and poor old loathsome Duane's, than it was these ladies'." (WALLACE, 2006, p. 140)[21] Essa divisão entre Américas é simbólica da separação entre Wallace e os habitantes de Bloomington; a dor que os une vai só até certo ponto, para além disso há apenas um abismo que os separa, e que só Wallace enxerga.

Sobre essa diferença de Américas, Wallace registra que um dos principais ideais ao redor dos quais as pessoas se reúnem é o ideal de nação, ou de América, simbolizado pelas bandeiras que logo enchem a cidade:

> Everyone has flags out. Homes, businesses. It's odd: you never see anybody putting out a flag, but by Wednesday morning there they all are. Big flags, small, regular flag-sized flags. A lot of homeowners here have those special angled flag-holders by their front door, […]. Plus thousands of the little handheld flags-on-a-stick you normally see at parades — some yards have dozens of these stuck in the ground all over, as if they'd somehow all just sprouted overnight. (WALLACE, 2006, p. 129)[22]

De repente, a apatia que Wallace atacou apenas um ano antes parece não mais ter espaço ali: estão todos congregados ao redor do símbolo de seu país, usando-o tanto como manto de segurança quanto como algo de que se orgulhar, uma espécie de ponto de encontro simbólico para aquela comunidade e, por extensão, para todo o país. Entretanto, se a apatia perde sua força naquele espaço – pelo menos de um lado –, continua a exercer influência sobre o autor, que se julga muito mais embrenhado nessa cultura de ironia, cinismo e autorreferencialidade do que aquelas pessoas. Isso aponta no sentido de um certo afastamento entre Wallace e a própria ideia de nação, ou pelo menos aquela ideia de nação. Wallace está

---

[21] "Estou tentando […] explicar como certa parte do horror do Horror era saber, no fundo do meu coração, que qualquer América que /aqueles homens nos aviões odiavam tanto era muito mais minha América, e a de F___, e do pobre e detestável Duane, do que era dessas mulheres." [Tradução nossa]

[22] "Todos têm bandeiras fora. Casas, lojas. É estranho: você nunca vê alguém pendurar uma bandeira, mas na manhã de quarta-feira elas estão todos lá. Bandeiras grandes, pequenas, bandeiras de tamanho-bandeira regular. Muitos dos proprietários de casas aqui têm aqueles suportes de bandeira angulares na frente de suas portas, […]. Mais milhares de pequenas bandeiras-em-palitos de mão que você normalmente vê em desfiles – alguns quintais têm dezenas dessas presas ao redor de todo o chão, como se de alguma forma elas tivessem brotado da noite pro dia." [Tradução nossa]

cada vez mais consciente de que se define não apenas por sua americanidade, mas por um tipo específico de americanidade, que acaba de passar por abalos de proporções sísmicas.

Em “The View From Mrs. Thompson” não vemos um tratamento direto do conceito de ironia, mas sim uma abordagem tangencial, demonstrando como reage uma sociedade culturalmente estruturada a partir da ironia quando confrontada com uma tragédia nacional. As aproximações entre esse conceito e o que Wallace afirma sobre suas dificuldades de aproximação inter-humana são bastante férteis: há uma continuidade de certas angústias passadas, de como Wallace se sentia sobre si mesmo e sobre sua relação com os outros, mas depois de uma década de amadurecimento essas angústias, somadas aos atentados de 11/09, criam, ou, melhor dizendo, impõem, novos percursos de reflexão e levam, consequentemente, a novas priorizações por parte do autor. A ironia, por sua vez, não parece ter espaço nas perspectivas que Wallace passa a exercitar no novo milênio, ou, pelo menos, não o mesmo espaço que tinha na década anterior.

A partir de 2001, menções à ironia em entrevistas e na prosa ensaística do autor se tornam excepcionalmente raras. É algo que acompanha a diminuição do ritmo de sua produção artística, pelo menos se tivermos como métrica a quantidade de obras publicadas na primeira década do século XXI: ou “obra”, melhor dizendo. A coletânea de contos *Oblivion* foi a única obra ficcional completa e inédita que Wallace publicaria em vida nesse período, sendo que algumas das narrativas presentes na coletânea tinham sido originalmente planejadas para fazerem parte do romance *O rei pálido*, no qual Wallace passou mais de dez anos trabalhando, e que seria publicado postumamente. Alguns contos ocasionalmente escapavam pelas rachaduras e eram publicados em revistas, como é o caso de “All That” e “Good People”, publicados na revista *The New Yorker* também postumamente, mas, no geral, foi um período de marcada diminuição no ritmo de produção do autor, ao menos no campo da ficção. Na ensaística, por sua vez, Wallace continuaria a ter uma presença mais estabelecida, aparecendo com relativa frequência em revistas como *The Atlantic* e *Harper’s*, mas os exames da ironia não o acompanhariam nesses ensaios. Mesmo leituras que tentem traçar uma continuidade entre o que Wallace afirmou sobre a ironia nos anos 90 e os temas em que passa a se concentrar nos anos 2000 são cada vez mais difíceis, pois parece haver uma mudança na abordagem pela qual o autor filtra o mundo.

Wallace continuaria a pensar nos obstáculos que existem para a realização de aproximações inter-humanas, refletindo sobre entretenimento e isolamento; a própria lógica da televisão continua a ser algo frequente nas reflexões do autor, mas agora muito mais concentrada nos extremos aos quais a mídia e o entretenimento são capazes de chegar e no que

isso significa para a experiência humana e para a sociedade em geral. Entretanto, essas reflexões já não mais dialogam com a ironia. Num mundo pós-11/09, Wallace parece cada vez mais preocupado com o que significa ser humano e o que significa ser americano. Anos depois, o autor voltaria a tratar dos efeitos dos atentados terroristas no ensaio "Just Asking", publicado na revista *The Atlantic* em 2007, mas agora muito mais preocupado com as consequências que medidas de segurança tiveram no cotidiano estadunidense após 11/09, os sacrifícios que isso exigia e o futuro ao qual isso levaria. Wallace constrói uma argumentação extremamente americana na medida em que ataca a troca de liberdade por segurança, mas, novamente, a ironia não está presente. Ela, quando mencionada, aparece mais para reformular afirmações passadas ou até mesmo para recusá-las completamente, sem necessariamente expandir e recontextualizar o conceito no século XXI.

Em uma entrevista concedida a Steve Paulson em 2004, Wallace fala de suas ambições estéticas mais recentes e da direção de seus projetos literários, e, quando trata da ironia, parece cansado e até mesmo um pouco envergonhado. Isso contrasta diretamente com a maneira com o detalhamento que Wallace dá dos papéis da literatura:

> Pra mim, a arte que é viva e urgente é a arte que se preocupa com o que significa ser um ser humano. E se você é um ser humano em tempos de enorme profundidade e reflexão e desafios, ou se você é alguém tentando ser um ser humano em tempos que pareciam superficiais e comerciais e materialistas, isso realmente não é tão relevante para o projeto maior. O projeto maior é: o que é ser um ser humano? (WALLACE, 2021, p. 236)

É especialmente interessante o uso do termo "projeto maior", algo que nos permite inferir duas coisas: trata-se de um projeto da literatura em si, ou talvez apenas um projeto do próprio Wallace. É algo que já estava presente, anteriormente, na ficção do autor, mas que agora recebe uma nova ênfase. Para além de servir como um antídoto contra a solidão, a literatura talvez possa ajudar a entender as dimensões mais íntimas da experiência humana, tocar em questões de identidade que se tornam cada vez mais fragmentadas no decorrer do século XXI.

A entrevista, em alguns momentos, toca nos temas da cultura comercial, da publicidade e do entretenimento fácil, mas apesar de Wallace reconhecer as complexidades da questão, a ironia não é mencionada como ferramenta de cinismo e simulação de inteligência ou como autorreferencialidade e metaficção. Ela apenas vem à tona quando o entrevistador pergunta sobre "E Unibus Pluram" e sobre a ironia em específico, ao que Wallace responde: "A coisa já me soa até datada hoje." (WALLACE, 2021, p. 241) Em seguida, o autor dá um breve resumo de qual foi sua argumentação em 1993 para depois apontar sua insatisfação com

muito do que afirmou no passado; chega, até mesmo, a reverter um de seus principais argumentos dos anos 90: de que a ironia aprisiona as pessoas.

> Não sei se é a ironia que nos tiraniza, ou se não são as modas tão fáceis de criticar, mas que são incrivelmente poderosas e que parecem autênticas quando estamos dentro delas. Não sei se algum dia já foi diferente. Isso provavelmente não faz nenhum sentido. Foi uma tentativa de dizer a verdade. (WALLACE, 2021, p. 242)

O autor estava, obviamente, repensando não apenas os comportamentos da ironia no novo mundo que estava se formando, mas também se, em algum momento, a ironia teve todo o impacto que uma década antes ele acreditou que tinha. É interessante observar, também, que o entrevistador parece querer saber mais sobre a ironia, e até mesmo pergunta se as críticas do autor à ironia eram críticas à sua própria escrita, algo que Wallace nega. É simbólico que, a essa altura, a preocupação com a ironia venha de quem interroga o autor, e não do próprio Wallace. Como é o normal em teoria literária, os conceitos abordados pelo autor no passado assumiram vida própria e agora independem dele para existir, sendo mantidos por teóricos e críticos; e, com isso, a ironia desaparece do repertório de Wallace, não sendo mais trazida, ao menos não por ele, para a discussão.

Em seus últimos anos de vida, a ironia não recebeu mais destaque por parte do autor em seus ensaios ou entrevistas. Conforme o mundo muda e as artes se adaptam, também mudam os interesses e as preocupações de Wallace. Na etapa final de sua carreira, ele demonstrava muito mais fascínio pelos comportamentos da linguagem e seus impactos na formação da identidade humana, assim como demonstrava interesse pelas pequenas coisas do cotidiano que nos impulsionam dia após dia, coisas como tédio, a busca por propósitos e a relação do indivíduo consigo mesmo. São espaços conceituais que, em tese, apresentariam terreno fértil para discussões sobre ironia – como foi no passado –, mas que, assim como Wallace, preferem agora falar de outras coisas.

1.3 LENDO IRONICAMENTE: A POSIÇÃO DA IRONIA DENTRO DA RECEPÇÃO CRÍTICA DE WALLACE

Os estudos da ironia na obra de Wallace não nascem com a ficção, mas com a enunciação do problema pelo autor. A demonstração de interesse por esse assunto em “E Unibus Pluram” e na entrevista de acompanhamento forneceram as ferramentas básicas que críticos e teóricos viriam a utilizar. Entretanto, se a gênese dos estudos da ironia não está na

ficção de Wallace, ela decididamente operou como seu catalisador: se “E Unibus Pluram” deu as peças do jogo, a ficção do autor criou o tabuleiro no qual pesquisadores podiam jogar. Isso é especialmente verdade no caso de *Graça infinita*, romance decisivo na propagação do tema da ironia entre críticos da obra de Wallace, culminando na formação de um dos principais lugares comuns no discurso acerca do autor. As afirmações de Wallace sobre a ironia foram apenas a faísca inicial, gestos na direção de reflexões importantes, mas os responsáveis por realmente enfatizar o tema da ironia dentro da obra do autor foram os críticos.

As diferentes leituras críticas da ironia na obra de Wallace, portanto, é um assunto muito mais amplo do que as afirmações do próprio autor sobre o assunto e, de certa forma, ainda mais fértil, mas também muito mais escorregadio. Na medida em que os estudos sobre a ironia tomam suas próprias direções, e nos distanciamos do terreno mais firme e seguro que as palavras de Wallace nos oferecem, acabamos nos aproximando de um acervo extenso demais para que possamos catalogar completamente, especialmente devido à semelhança que existe entre muitas das leituras. Por conta disso, tentaremos apontar, aqui, as principais tendências na leitura sobre ironia na ficção de Wallace desde o surgimento desse tipo de abordagem, como essas ideias foram sendo mantidas no decorrer das décadas e em quais pontos houve mudanças importantes.

1.3.1 A gênese de uma conceitualização

Os primeiros estudos teóricos sobre a ficção de Wallace surgem de maneira tímida e gradativa. *The Broom of the System* e *Girl With Curious Hair* não são, de maneira alguma, obras esquecidas do conjunto wallaceano, mas é inegável que, em termos de pura recepção crítica, não foram obras vastamente estudadas, especialmente quando comparadas a *Graça infinita*, que as sucede em ordem de publicação.

Sobre os estudos da ironia na obra de Wallace durante os anos 90, mas, principalmente, depois de 96 com a publicação de *Graça infinita*, a principal característica é a uniformidade da crença nas palavras de seu autor; ou, mais especificamente, em ver nas críticas à ironia postuladas em “E Unibus Pluram” afirmações absolutas de recusa à ironia, ou seja, de que Wallace defendia que a literatura, para continuar a se desenvolver e tocar o público, precisaria se distanciar dos usos da ironia. Essencialmente, Wallace foi elevado à posição de arauto de uma nova forma de comunicação literária, uma forma de comunicação que pregava a sinceridade, uma tentativa de falar de maneira reta e genuína, e que tinha na ironia seu pior inimigo.

Mas, quando esse olhar sobre a ironia começou a ganhar fôlego, deixavam-se em segundo plano as afirmações do autor acerca das dificuldades de se resistir a ela, bem como se deixavam de lado os enraizamentos sociais da ironia; a ironia, neste momento, era vista como algo que, com a abordagem certa, poderia ser derrotado. Dentre alguns dos estudos mais significativos desse período, que serviram como pilares para sustentar muito do que veio depois, podemos citar os de A. O. Scott (2000) e Marshal Boswell (2020)[23].

A ideia central que Scott (2000) apresenta em seu artigo gira em torno de um diálogo com a obra *A angústia da influência*, em Harold Bloom defende que todo artista, ao produzir um texto, precisa encarar e reavaliar aqueles que vieram antes e, de alguma forma, tentar superá-los. Partindo disso, Scott (2000) defende que Wallace, ao utilizar sua própria ficção – especificamente em *Graça infinita* e *Breves entrevistas com homens hediondos* – como campo de exame da ironia, está passando, justamente, por um período de angústia e reavaliação dos autores que o influenciaram e do que significou a ironia para eles. Scott (2000), portanto, não está tão concentrado nas maneiras nos usos da ironia pela cultura pop, mas sim no que ela significa dentro da genealogia artística de Wallace. O autor lê *Graça infinita*, por exemplo, como simbólico de um movimento que, mesmo que não seja sempre bem-sucedido, tenta se afastar aos poucos da ironia, superar os usos passados deste recurso pelos autores que o influenciaram. Nos momentos de metaficção e autorreferencialidade de *Graça infinita*, Scott (2000) vê simultaneidade com a representação de vício, de alguém que promete que irá se livrar daquilo que o aprisiona, mas antes só vai usar mais uma vez. Entretanto, no caso do uso da ironia por Wallace, esse não é um gesto totalmente inútil: "Wallace happens upon an unexpected exit from the cul de sac of postmodern mannerism—a breakthrough into something that is not old-fashioned illusionistic realism but that is nonetheless alive with captured reality." (SCOTT, 2000, s. p.)[24] O simples gesto na direção de uma saída daquele problema já é, de certa forma, uma solução, e Wallace contorna as contradições de usar a ironia ao mesmo tempo em que promete se livrar dela ao representar as circularidades do problema de maneira aberta e direta: não se trata de demonstrar como se isentar da ironia, mas das dificuldades inerentes dessa missão. Dificuldades, mas nunca impossibilidades. Isso não impede a sinceridade de existir, pois se trata, aqui, da sinceridade em comunicar um objetivo: ir além de seus

---

[23] "Estudo originalmente publicado em 2003, mas utilizaremos a edição de 2020.

[24] "Wallace acaba por encontrar uma saída inesperada para o *cul de sac* dos maneirismos pós-modernos – um rompimento na direção de algo que não é o antiquado realismo ilusório, mas que mesmo assim é vivo em com realidades capturadas." [Tradução nossa]

antecessores, de ir além da ironia. O que Scott (2000) propõe, portanto, é que a ironia pode ser utilizada como arma contra si própria:

> Wallace, then, is less anti-ironic than […] meta-ironic. That is, his gambit is to turn irony back on itself, to make his fiction relentlessly conscious of its own self-consciousness, and thus to produce work that will be at once unassailably sophisticated and doggedly down to earth. Janus-faced, he demands to be taken at face value. (SCOTT, 2000, s. p.)[25]

Essa ideia de que a ironia pode ser utilizada como recurso de resistência a si mesma acaba se tornando uma das marcas definitivas desse período. Trata-se de uma construção teórica bastante eficiente como resposta a um dos principais desafios estabelecidos pela ficção de Wallace: a ironia é atacada ao mesmo tempo em que é empregada. A contradição desse projeto não passa despercebida por Scott (2000), mas o autor a enxerga não como uma falha na proposta, mas sim como aquilo que a sustenta. A ironia, segundo Scott (2000), só pode ser enfrentada a partir de contradições, elas são inevitáveis nesse tipo de missão estética, e servem, justamente, para demarcar os novos sentidos aos quais a literatura se encaminha.

Scott (2000), apesar de apontar alguns dos conflitos estruturais que nascem das tentativas de se digladiar com a ironia em *Graça infinita* e *Breves entrevistas com homens hediondos*, vê em Wallace alguém que, se não conseguiu dissociar a ironia da prática artística, conseguiu sustentá-la – de maneira nem sempre harmônica – ao lado da sinceridade. O estudo de Boswell (2020) segue por esse mesmo caminho, tendo em Scott (2000) um de seus principais pilares, embora veja em Wallace uma vitória ainda mais contundente obre a ironia. Para o autor, existe, na ficção wallaceana, uma tentativa de substituição de valores; resumidamente, uma substituição de princípios irônicos por princípios sinceros e diretos. Esses princípios, que o autor define como "single-entendre principles" (BOSWELL, 2020, p. 138)[26], são possibilitados por uma guerra de fogo contra fogo, em que Wallace utiliza a ironia como plataforma para ironizar a própria ironia; para Boswell (2020), ao ridicularizar a principal ferramenta discursiva utilizada para parodiar e ridicularizar a realidade, a ficção de Wallace permitiria que o leitor percebesse as insuficiência da ironia. O aspecto meta-irônico, portanto, volta a aparecer; entretanto, Boswell (2020) se desprende das argumentações de Scott (2000) porque não defende que o objetivo final do conflito de ironia com ironia é o atrito em si, ou seja, que usar a ironia

---

[25] "Wallace então é menos anti-irônico do que […] meta-irônico. Isto é, sua aposta de virar a ironia contra si mesma para fazer a ficção incessantemente consciente de sua autoconsciência, e assim produzir obras que são de uma só vez inegavelmente sofisticadas, e esquivamente pé no chão. De maneira ambígua, ele demanda ser levado a sério." [Tradução nossa]

[26] "Princípios sem duplo sentido" [Tradução nossa]

para ridicularizar a própria ironia não é apenas uma maneira de atingir um nível ainda mais profundo de autoconsciência literária, mas de libertação da ideia de autoconsciência em si.

> He does not merely join cynicism and naivete: rather he employs cynicism—here figured as sophisticated self-reflexive irony—to recover a learned form of heartfelt naivete, his work's ultimate mode and what the work "really means," a mode that Wallace equates with the "really human." The work is both diagnosis and cure. (BOSWELL, 2020, p. 10)[27]

A ironia na ficção de Wallace, se seguirmos a leitura de Boswell (2020), não tem uma função por si só – como nas sua manifestações midiáticas – mas é, na verdade, um caminho rumo a algum tipo de libertação. Diferente de Scott (2000), portanto, não é uma questão de simultaneidade paralela de valores que seriam, em tese, opostos, mas de uma sequência linear entre eles: a ironia aqui leva à sinceridade, à ingenuidade, às formas mais abertamente humanas de ser. Essa ideia se mostra forte o suficiente para orientar toda a pesquisa: todas as leituras realizadas no estudo de Boswell (2020) partem dessa relação tão particular com a ironia, não apenas elevando-a a uma posição privilegiada dentro da ficção do autor, mas transformando-a numa espécie de eixo gravitacional, atraindo todo o resto para sua órbita. A partir dessa leitura da ironia, o crítico estuda a estrutura da ficção de Wallace, vendo na sintaxe de suas obras um desejo de profunda emancipação estética, o surgimento de uma literatura capaz de se desvencilhar do discurso irônico, do cinismo e da metaficção. Da mesma forma, os temas e ideias que se apresentam nas narrativas de Wallace são estudados sob a luz desse uso da ironia como plataforma de superação. O romance *Graça infinita*, por exemplo, tem os temas de vício, entretenimento, relações interpessoais e até mesmo tratamento de religião estudados a partir do que Boswell (2020) vê como um projeto de críticas diretas e absolutas à ironia. E, novamente, o autor não vê como contraditório ou paradoxal o fato de Wallace também utilizar a ironia para montar suas críticas, pois vê nos usos da ironia o grande diferencial – e a grande salvação – da literatura do final do século XX.

Dito isso, existe uma afirmação do estudo de Boswell (2020) que, de certa forma, reconfigura muito do que ele mesmo afirma sobre ironia, algo que acabou sendo decisivo para futuros teóricos e críticos de Wallace, mas que coloca em xeque muito do que o próprio autor afirma durante suas análises:

---

[27] "Ele não meramente junta cinismo e ingenuidade: ele na verdade utiliza o cinismo – aqui representado como ironia autorreflexiva sofisticada – para recuperar uma forma aprendida de ingenuidade, o modo supremo de sua obra e o que a obra "realmente significa", um modo que Wallace equivale com o "verdadeiro humano". A obra é ao mesmo tempo diagnóstico e cura." [Tradução nossa]

> Reading a David Foster Wallace novel, short story, or essay is tantamount to learning the "rules" of his game, yet once the reader learns those rules, his texts succeed in creating a special, surprisingly intimate zone of communication, of subjective interaction, that is unlike anything else in contemporary literature. (BOSWELL, 2020, p. 11)[28]

Esse é um resumo dos princípios metodológicos que regem o estudo da ironia na ficção do autor, e que orienta, de certa forma, até mesmo a pesquisa a qual nos propomos aqui. Entender a conceitualização de ironia nas obras de Wallace requer um estudo detido de como ele próprio emprega essa ironia em diferentes contextos, como ele joga com as regras que ele próprio constrói. Entretanto, um problema teórico começa a emergir na medida em que essas regras sejam vistas como imutáveis, sem levar em conta a possibilidade de que Wallace estivesse constantemente mudando as regras do jogo conforme jogava, algo que parece estar indicado em seus ensaios e entrevistas. Tanto no estudo de Scott (2000) quanto no de Boswell (2020), a ironia é sempre afirmada no presente do indicativo: a ironia **é**, nunca a ironia **foi**, demonstrando uma tendência a se ver a ficção do autor como uma unidade bem definida e planejada. Entretanto, esse tipo de leitura é consoante com o momento em que elas surgem: são duas das primeiras análises sobre a ironia, ou seja, estavam, basicamente, colocando no chão os trilhos teóricos a serem seguidos no futuro; não existia um discurso definido ao redor da obra de Wallace, e para que seu desenvolvimento pudesse ocorrer a assertividade era uma ferramenta coerente com esse desafio.

Outro ponto importante, e com o qual Scott (2000) e Boswell (2020) não interagem diretamente, é o da definição de ironia. Wallace, como tratamos anteriormente, nunca chega a propor uma definição do que entendia por ironia, tornando necessário inferir, a partir do que ele propõe, o que seria essa ironia. Isso, por sua vez, cria lacunas teóricas, especialmente pela abrangência de elementos que o autor parece inserir sob o guarda-chuva do conceito, lacunas que podem ser preenchidas de inúmeras formas. Ambos os críticos interpretam a ironia de maneiras semelhantes, mas levemente distintas: a principal correlação que fazem é com o cinismo, ou seja, que a ironia é o sintoma de uma sociedade que desaprendeu a comunicar seus sentimentos de maneira sincera e aberta e que é isso, por sua vez, que leva aos usos cada vez mais frequentes da metaficção. A distinção, por sua vez, vem do fato de que Scott (2000) encara

---

[28] "Ler um romance, conto ou ensaio de David Foster Wallace é equivalente a aprender as 'regras' de seu jogo, mas uma vez que o leitor aprendeu essas regras, seus textos sucedem uma zona de comunicação especial e íntima, de interação subjetiva que é diferente de qualquer outra coisa na literatura contemporânea." [Tradução nossa]

a ironia como dimensão comunicativa inevitável – mesmo que nociva – enquanto Boswell (2020) a vê como algo que poderia ser superado com as ferramentas certas.

É necessário enfatizar que essas leituras iniciais da obra de Wallace partiam de uma tendência a encarar "E Unibus Pluram" como uma espécie de Bíblia da ironia contemporânea, utilizando-o como princípio organizador das leituras de suas obras, vendo nas afirmações sobre ironia um novo olhar sobre a realidade estadunidense do final do século XX. É fácil de percebermos o motivo de esta ser uma leitura atraente: para pessoas que viviam no mundo apático que Wallace criticava, que se viam cada vez mais isoladas e inseguras sobre como comunicar os próprios sentimentos, os diagnósticos do autor permitiam ver a cultura estadunidense sob uma nova luz, indicar novos caminhos. Mas, para além de simplesmente entender, os diagnósticos de Wallace permitiram acreditar numa solução para o problema; de súbito, havia algo a ser feito, um novo tipo de comunicação e uma nova forma de ser.

As bases teóricas postuladas pelos dois autores – que seriam mais amplamente difundidas a partir de Boswell (2020) – acabariam por definir o *modus operandi* das próximas décadas de estudos literários acerca da obra de Wallace, principalmente no que diz respeito às manifestações da ironia, embora, é claro, ocasionais divergências se manifestassem. Mesmo atualmente, duas décadas depois da publicação original destes estudos, suas influências são decisivas, orientando muitas das pesquisas que envolvem, mesmo que indiretamente, o tema da ironia e suas ramificações (KONSTANTINOU, 2018; KELLY, 2010; HOLLAND, 2016; NOGUEIRA, 2019; ROSA, 2023). O aspecto da meta-ironia, principalmente, é algo que acaba tendo bastante fôlego dentro da crítica wallaceana (KONSTANTINOU, 2012; NOGUEIRA, TABAK, 2014; NOGUEIRA, 2019), adaptando-se a diferentes abordagens teóricas. Mas, apesar de fértil, é também uma ideia que acaba se chocando contra a própria conceitualização teórica de ironia: se toda ironia é definida pela multiplicidade de sentidos, então meta-ironia é quase uma redundância, pois é apenas uma ironia com sentidos diferentes daquilo que se espera; uma ironia utilizada para demonstrar os problemas da ironia ainda é uma ironia. Entretanto, devido a sua recorrência no repertório crítico da obra de Wallace, é algo que tentaremos observar durante nossas análises, verificando até que ponto isso se sustenta no campo teórico.

Em 2006, Iannis Goerlandt publica um artigo que funciona quase como uma sequência direta daquilo que os autores anteriores já elaboravam, embora com uma ênfase maior nas minúcias linguísticas que acompanham todo e qualquer uso da ironia, se sustentando sobre a íntima relação de Wallace com a filosofia da linguagem para tecer a argumentação. Nesse sentido, trata-se de uma análise mais detida de como as personagens de *Graça infinita*, bem como as diferentes vozes narrativas, empregam a ironia como maneira de comunicação com o

leitor, e de como este leitor está diretamente embrenhado nos jogos linguísticos da ironia. Para Goerlandt (2006), a estrutura do romance é organizada de forma a tornar o leitor consciente da ironia na medida em que cria rompimentos narrativos, tanto no espaço quanto no tempo, que forçam o leitor a tomar consciência de seu próprio processo de leitura. Como exemplo, o autor cita o título do romance: *Graça infinita*, que é o mesmo título do filme que James Orin Incandenza dirige, o entretenimento absoluto: no momento em que o leitor percebe que o título da obra que está lendo é o mesmo título do filme presente na narrativa, e que o filme é justamente uma paródia da cultura de consumo e entretenimento dos Estados Unidos dos anos 90, ele passa a refletir sobre sua própria relação com entretenimento. A ideia de meta-ironia, portanto, volta a aparecer, mas diferente daquilo que é postulado inicialmente por Scott (2000) e depois aprofundado por Boswell (2020), pois agora é mais uma questão de explicitar os processos irônicos ao fazer sua autópsia na frente do leitor enquanto a narrativa se desenrola.

Outro ponto importante no texto de Goerlandt (2006), apesar da crença nas palavras de Wallace, é de que o conceito de ironia é fundamentado principalmente – embora não apenas – na obra *Irony's Edge* de Linda Hutcheon (1994), em que a autora explicita as várias funcionalidades da ironia a partir de relações sociais e políticas; para Hutcheon (1994), o que define a ironia não é um componente linguístico, mas como ela instrumentaliza relações de poder presentes na sociedade. Trata-se de um momento importante para a crítica literária wallaceana: a ironia, na obra do autor, deixa de ser pensada apenas a partir do que ele próprio dizia e passa a ser estudada em conjunto com outros autores e teorias, algo que faz aumentar drasticamente as possibilidades interpretativas fornecidas pela ironia. As contribuições de Hutcheon (1994) são fundamentais para o estudo da ironia na contemporaneidade, o que é um dos motivos pelos quais a escolhemos como parte de nossa fundamentação teórica; o outro motivo, entretanto, é como suas ideias estão próximas daquelas defendidas por Wallace, nos fornecendo amplo aparato teórico pelo qual observarmos as obras do autor.

Todavia, apesar das novas inclusões teóricas, o texto de Goerlandt (2006) também utiliza "E Unibus Pluram" como principal orientador de leitura, vendo naquilo que é dito sobre ironia uma série princípios sólidos sobre os quais se sustentar; consequentemente, o autor também busca uma concepção unificada sobre o que é a ironia na ficção de Wallace, de que se trataria de um conceito que permanece constante. É algo que pode ser percebido logo pelas primeiras frases do texto: "David Foster Wallace is constantly concerned with irony. It is at the heart of *Infinite Jest* and constitutes a major theme of his essays and interviews."

(GOERLANDT, 2006, p. 309)[29] Novamente, as preocupações de Wallace em relação à ironia são expressas verbalmente através do tempo presente, mas este artigo foi publicado em 2006, dois anos depois da entrevista com Steve Paulson em que o autor já afirmava estar repensando muito do que tinha dito sobre ironia. O resultado é que, aos poucos, as leituras sobre a ironia por parte dos críticos e aquilo que Wallace realmente falou sobre ironia comecem a ficar cada vez mais distantes entre si. Claro, não estamos defendendo que toda interpretação literária deve partir das afirmações do autor sobre os elementos estudados, como se ele fosse algum tipo de árbitro estético, mas sim que existe um problema ao se afirmar estar partindo do que o autor disse, mas utilizar apenas uma parte de suas palavras e ignorar o resto.

O artigo de Goerlandt (2006), portanto, demonstra outros aspectos da ironia, que não divergem de maneira significativa, no entanto, de interpretações anteriores – ou, pelo menos, não divergem em seu objetivo final – por justamente defender que na ficção de Wallace existe uma tentativa de rompimento e de superação das ideias correntes de ironia.

> I have argued that by means of structural manipulation *Infinite Jest* counters the danger of an ironic reading—a danger that was imminent because a structure analogous to the means by which the film *Infinite Jest* engages its viewers would be a cruel and ironic joke on the irony-sensitive audience shaped in the reading process. (GOERLANDT, 2006, p. 324 – 325)[30]

Graça Infinita, através de sua estrutura, chama atenção para a ironia, e é capaz de conter os desusos do efeito irônico; é irônico a ponto de fazer a volta e se tornar sincero, mas é o engajamento com o leitor, através da organização da narrativa, que permite que isso aconteça.

Um ponto importante é que, a essa altura, as obras de Wallace em que a ironia era mais estudada – mas também as duas obras mais estudadas em geral – eram *Graça infinita* e *Breves entrevistas com homens hediondos*. Isso se deve, em parte, ao enorme impacto que o romance teve no cenário cultural e literário, mas também por ambas as obras tratarem diretamente da ironia como tema de suas narrativas. *Oblivion*, publicado em 2004, ainda não recebeu o mesmo tratamento acadêmico que as duas obras que a antecedem. Nesse sentido, o artigo publicado por Caetano Waldrigues Galindo (2008) é bastante importante para entendermos os

---

[29] "David Foster Wallace está constantemente preocupado com a ironia. É algo que está no coração de *Graça infinita* e constituí um tema central de seus ensaios e entrevistas." [Tradução nossa]

[30] "Eu tenho argumentado que através de manipulação estrutural, *Graça infinita* é capaz de conter uma leitura irônica – um perigo que era iminente porque uma estrutura análoga aos métodos pelos quais o filme *Graça infinita* engaja com seus leitores seria uma piada cruel e irônica num público sensível à ironia e formada no processo de leitura." [Tradução nossa]

movimentos realizados pelo estudo da ironia, bem como um dos princípios da recepção crítica de Wallace no Brasil.

O artigo de Galindo (2008) busca estabelecer um panorama de como a estética wallaceana, partindo de certas insatisfações com a ironia, se desenrola no decorrer de duas décadas e cria alguns moldes narrativos e éticos que, aos poucos, começam a se infiltrar na cultura norte-americana. Para isso, Galindo (2008) principia sua argumentação com *Graça infinita* e aos poucos chega até *Oblivion*, observando como a ficção do autor tentou comportar muitas das preocupações literárias já postuladas em "E Unibus Pluram", e o significado disso para o futuro da literatura norte-americana. Entretanto, para além de apenas situar os posicionamentos de Wallace em relação a ironia, bem como diagnosticar seus efeitos, a chave do texto de Galindo (2008) está na diferenciação que o autor estabelece entre as ideias defendidas por Wallace e aquilo que é, de fato, praticado em sua arte. Como o autor resume: "Escritores de ficção, quando escrevem ficção, não são teóricos defendendo um projeto. Isso pode apenas se dar em outros ambientes. Em sua arte as discussões são sempre veladas." (GALINDO, 2008, p. 130) Essa afirmação é bastante sensível porque, apesar de estudos anteriores ocasionalmente apontarem as diferenças que existem entre um escritor defender uma ideia e realmente conseguir aplicá-la em sua arte, o Wallace ensaísta era sempre visto como essencialmente o mesmo que o Wallace ficcionista. Ou seja, que a ficção do autor era uma plataforma na qual ele praticava os princípios defendidos em entrevistas e ensaios. O artigo de Galindo (2008), no entanto, nos permite observar uma fissura nessa linha de raciocínio: ideias defendidas no campo teórico não podem ser facilmente transplantadas para o espaço ficcional, existe sempre atrito e reformulação.

Para além disso, Galindo (2008) também oferece um aprofundamento da noção de que a abordagem da ironia na ficção de Wallace deve passar, irremediavelmente, pela figura do leitor:

> E o que David Foster Wallace parece ter vontade de "reabilitar" é precisamente uma leitura **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, especialmente dedicados a tentar passar a perna nesse leitor. (GALINDO, 2008, p. 129, grifos do autor)

Essa linha é bastante semelhante àquela presente em outros estudos sobre a ironia wallaceana, em que o autor parece buscar algum tipo de solução ou alternativa para as comunicações irônicas do período. Entretanto, Galindo (2008) acrescenta, logo em seguida, um elemento de dúvida a essa afirmação ao contrastá-la com uma ironia sua: "Ou não. Ou nem

isso. Ele não disse nada." (GALINDO, 2008, p. 129) Com isso, as palavras de Wallace deixam de ser lei, mas sim gestos na direção de possíveis interpretações. Também é importante enfatizar que também não se trata de invalidar as afirmações de Wallace, suas reflexões sobre ironia continuam a ser os principais pilares a partir dos quais sua obra é lida e o texto de Galindo (2008), mesmo apontando as ambiguidades possíveis neste discurso, ainda pende no sentido da crença na sinceridade do que Wallace afirmava.

Os estudos trabalhados aqui, como mencionado anteriormente, não são a totalidade de estudos sobre a ironia neste período, mas são representativos de como o autor estava sendo lido neste período. Apesar de ocasionais divergências, podemos resumir esse momento da recepção crítica de Wallace da seguinte forma: a ironia era vista como um dos principais eixos temáticos ao redor do qual todo o resto se organizava, e havia consenso na perspectiva de que a ficção de Wallace, de uma forma ou outra, buscava desafiar os usos correntes da ironia. O ensaio "E Unibus Pluram" servia como um tipo de *template* crítico para o estudo da ironia, sendo pouco comum que os críticos desafiassem diretamente aquilo que era defendido por Wallace. Mas conforme o final da primeira década do século XXI se aproximava, começava a ganhar força certa tendência a não mais ver a ficção do autor como uma tradução dos ideais apresentados no ensaio, mas mais como uma declaração de intencionalidade. Essa acabou sendo a linha de raciocínio que definiu a próxima década de estudos literários sobre a obra de Wallace.

1.3.2 Monumentos, monolitos e a Nova Sinceridade

Em 2010, um dos estudos mais influentes sobre Wallace é publicado: o artigo de Adam Maxwell Kelly. Mesmo hoje, este permanece sendo um dos textos mais citados em estudos sobre a obra do autor (KONSTANTINOU, 2012, 2018; HERING, 2016; WERNER DA SILVA, 2016; LUTTER, 2018; HOLLAND, 2018; JACKSON, NICHOLSON-ROBERTS, 2018; VALENÇA, 2018; DUSI, 2021), e é o principal responsável pela sedimentação de um paradigma de leitura muito específico: de que a obra de Wallace é definida por uma tentativa de substituição da ironia pela sinceridade. Entretanto, se trata de uma nova forma de sinceridade, uma espécie de reconceitualização que busca adequar a ideia de sinceridade ao mundo contemporâneo. Eis o nome "New Sincerity", algo como "Nova Sinceridade" em tradução livre.

Segundo Barry Shank (1994), "Nova Sinceridade" é um conceito originalmente cunhado em 1984 por Jesse Sublett no jornal *Austin Chronicle*, a partir de uma conversa que o autor teve com a jornalista Margaret Moser, em que ela teria dito: "All those new sincerity

bands, they're crap" (SHANKS, 1994, p. 271)[31]. O conceito, portanto, se origina da música, especificamente da cena de rock na cidade de Austin, no estado do Texas. Segundo Shanks (1994, p. 149), "Nova Sinceridade" surge como uma maneira de se referir às bandas de rock[32] dos anos 80 que se colocavam em direta oposição às bandas de punk do período, que eram mais irônicas e cínicas. É um conceito que, ele próprio, surge de forma irônica, como uma maneira de critiar e ridicularizar certas bandas, mas, como o autor coloca: "this dismissive label was adopted by the participants in the scene as an appropriate encapsulation of their difference from and similarity to other Austin music. The new sincerity was strictly a matter of intention." (SHANKS, 1994, p. 149)[33] O principal diferencial das bandas que se enquadravam neste rótulo estava em suas performances: eles faziam shows utilizando roupas do dia a dia, evitavam grandes trejeitos no palco e afinavam seus instrumentos no palco, pois partiam do princípio de que a ideia de performance só poderia esconder as verdadeiras intenções da arte.

Mas apesar de ser um conceito que já existia, Kelly (2010) o reformula e expande de maneira significativa: o crítico recaptura a dualidade entre ironia e sinceridade e atribui uma carga muito mais pesada a esses dois conceitos. A apresentação do artigo traz algumas informações importantes sobre como Wallace estava sendo estudado e quais os princípios teóricos que Kelly (2010) adota como importantes:

> My point of departure for this article is the widespread agreement, which has by now become almost a cliché among readers, fans, and critics, that David Foster Wallace affirmed and embodied sincerity as a crucial value in his life and work, perhaps even as that work's defining feature. (KELLY, 2010, p. 2110)[34]

Dois pontos são importantes aqui: o primeiro é a ampla aceitação que a ideia de sinceridade tinha alcançado entre críticos de Wallace; o autor inclusive afirma que esta ideia havia se tornado um clichê dentro da crítica; já em 2010, portanto, leituras acerca dos confrontos de Wallace com a ironia eram lugar comum na academia. O segundo é a ênfase na ideia de sinceridade em si; diferente de outros textos, que começavam abordando a ideia de ironia para depois mencionar a sinceridade, o ensaio de Kelly (2010) faz o caminho inverso, aponta primeiro para a sinceridade e é apenas depois que as menções à ironia começam a aparecer.

---

[31] "Todas essas bandas de nova sinceridade, elas são umas merdas." [Tradução nossa]

[32] Exemplos destas bandas incluem *True Believers*, *Doctor Mob* e *Wild Seeds*.

[33] "este rótulo desdenhoso foi adotado pelos participantes da cena como uma apropriada encapsulação de suas diferenças de e similaridades a outra música de Austin. A nova sinceridade era estritamente uma questão de intenção." [Tradução nossa]

[34] "Meu ponto de partida para este artigo é a ampla concordância, que a esse ponto se tornou quase um clichê dentre leitores, fãs e críticos, que David Foster Wallace afirmou e incorporou a sinceridade como um valor crucial em sua vida e obra, talvez até como o valor definidor dessa obra." [Tradução nossa]

Isso já demonstra o princípio metodológico que orienta sua argumentação: a sinceridade é o ponto de partida de todo o resto, é aquilo que até mesmo define a ficção de Wallace.

Kelly (2010) tem como base o texto *Sinceridade e Autenticidade*, de Lionel Trilling, publicado originalmente em 1972[35]. Nesta obra, Trilling (2014) argumenta que a cultura ocidental se molda ao redor da ideia de sinceridade, a qual, com o tempo, dá origem ao conceito de autenticidade (não são sinônimos, portanto); para o autor, sinceridade, de forma resumida, seria a capacidade humana de comunicar pensamentos e sentimentos da forma mais verdadeira possível, sendo dependente de questões intersubjetivas, portanto. A definição de autenticidade oferecida por Trilling (2014), entretanto, é bastante densa, com o texto evitando, justamente, oferecer uma versão resumida desse conceito. Mas apesar disso, tornou-se recorrente evocar o momento da obra em que Trilling (2014, p. 14) utiliza uma passagem de *Hamlet* para falar do surgimento da valorização da autenticidade como valor social: "To Thine Own Self Be True." A partir disso, o ideal de autenticidade nasce da capacidade de honestidade que o indivíduo tem paraa consigo mesma, ou seja, se ela se atém aos seus próprios princípios e toma decisões sempre com base neles. Em termos práticos, o conceito de autenticidade de Trilling (2014) é drasticamente mais complexo que isso, e a citação de *Hamlet* é apenas o exemplo de um dos argumentos do autor, mas não iremos nos aprofundar nisso porque o texto de Kelly (2010) parte apenas dessa ideia de ser verdadeiro consigo mesmo para orientar seu ensaio, inclusive citando diretamente essa parte da peça de Shakespeare.

Kelly (2010, p. 2110) dá sequência aos argumentos de Trilling (2014) ao defender que a obra de Wallace se define não apenas pelo conflito com a ironia, mas se também pelo desejo de recapturar a sinceridade e torná-la parte da literatura contemporânea; recapturar, nesse sentido, a capacidade de transmitir, da maneira mais aberta e honesta, sentimentos e opiniões. Kelly (2010, p. 2166), todavia, admite que o mero retorno aos ideais pré-modernos de sinceridade não é algo viável: se trata de estabelecer uma nova concepção de sinceridade. A inviabilidade desse projeto não se deve apenas a mudanças no contexto social que tornaram a noção de sinceridade cada vez mais complicada, mas também à autoconsciência de Wallace sobre o ato de escrita. É algo sobre o que ele falou algumas vezes em entrevistas: na medida em que o escritor coloca as palavras no papel, por mais imerso que esteja naquilo, uma parte de si estará preocupada com como aquilo será recebido, fazendo o artista sentir o impulso de antecipar o que o leitor pensará e sentirá durante a leitura para tentar, ao mesmo tempo,

---

[35] Como referência, utilizaremos a edição brasileira de 2014, publicada pela editora É Realizações e traduzida por Hugo Langone

satisfazer os gostos do leitor e surpreendê-lo com algo que possa não conhecer. Esse simples gesto de antecipação já é antitético, em alguma medida, à sinceridade, por mais que Trilling (2014, p. 22) admitisse que a sinceridade nunca foi imune à teatralidade, e impele Wallace a um novo tipo de sinceridade, por se encontrar dentro de outro código comunicativo.

> In the spiraling search for the truth of intentions, in an era when advertising, self-promotion and irony are endemic, the endpoint to the infinite jest of consciousness can only be the reader's choice whether or not to place trust and Blind Faith. In Wallace's terms, the greatest terror, but also the only true relief, is the passive decision to relinquish the self to the judgement of the other, and the fiction of the New Sincerity is thus structured and informed by this dialogic appeal to the reader's attestation and judgement. (KELLY, 2010, p. 2329)[36]

Essa linha de raciocínio dialoga diretamente com a defesa que Wallace faz da literatura como antídoto para a solidão, de que ela é constituída por uma conversa entre autor e leitor e que nos permite, nem que por um momento, sairmos de nós mesmos e experimentarmos outros níveis de consciência. O desafio da Nova Sinceridade, por essa lógica, é permitir acesso a outras experiências e modos de ser, não pelo apagamento de obstáculos, mas por também comunicar ao leitor a consciência desses obstáculos, os receios que estão envolvidos em ser lido e avaliado. A nova sinceridade é aquela que assume a profunda incapacidade de se ser tão sincero quanto se gostaria.

Ao final do ensaio, o autor afirma: "Wallace's 'way of writing,' and his reconfiguration of the writer-reader relationship, displaces metaphysics while retaining a love of truth, a truth now associated with the possibility of a reconceived, and renewed, sincerity." (KELLY, 2010, p. 2358)[37] A conclusão final de Kelly, portanto, é de que a ficção de Wallace é, completa e absolutamente, dedicada a um compromisso com a verdade; não é desapegada dos artifícios estéticos do período, mas utiliza-os como recursos que o auxiliam na busca pela sinceridade. A ironia, neste contexto, é o total oposto da sinceridade: não é o caso, como em outros estudos, de algum tipo de meta-ironia, pois, para Kelly (2010, p. 2193), essas instâncias vistas como potencialmente irônicas não ocorrem por conta do texto em si, mas sim pelo fato de que o público leitor perdeu sua capacidade de reconhecer certas sinceridades, com a

---

[36] "Na busca espiralada pela verdade de intenções, numa era em que a publicidade, autopromoção e ironia são endêmicas, o ponto final da graça infinita da consciência só pode ser a escolha do leitor de confiar e ter Fé Cega ou não. Nos termos de Wallace, o maior terror, mas também o maior alívio, é a decisão passiva de ceder o eu para o julgamento do outro, e a ficção da Nova Sinceridade é assim estruturada e informada por esse apelo dialógico ao atestado e julgamento do leitor." [Tradução nossa]

[37] "O 'jeito de escrever' de Wallace, e sua reconfiguração da relação escritor-leitor, desloca metafísicas enquanto mantém um amor pela verdade, uma verdade agora associada com a possibilidade de uma reconsiderada, e renovada, sinceridade." [Tradução nossa]

desconfiança prevalecendo sobre cada linha, com o medo de, de repente, ser enganado. Kelly (2010, p. 2273) se concentra, principalmente, em *Graça infinita* para sustentar sua argumentação, elencando alguns exemplos de momentos que seriam potencialmente irônicos, mas que na verdade expõem uma sinceridade bruta. É o caso da personagem Madame Psicose, que começa e termina seus programas com cinco minutos de silêncio, o que poderia ser visto como algo que aponta na direção de algo artificial e irônico, mas que a personagem Mario Incandenza – encarada pela grande maioria dos críticos e teóricos como a personagem mais sincera e a-irônica de toda a ficção de Wallace – vê como tocante e reconfortante. Mas, como o próprio autor coloca, no fim das contas é tudo uma decisão do leitor (KELLY, 2010, p. 2328).

O estudo de Kelly (2010) é, antes de tudo, uma potencialização de aspectos teóricos já presentes em análises da ficção do autor, mas que dá uma nova roupagem a esses aspectos, bem como cria um novo caminho pelo qual o autor possa ser lido. O conceito de Nova Sinceridade teve enorme impacto em futuras leituras do autor, tornando-se uma das referências mais presentes em artigos, dissertações e teses sobre a obra de Wallace. Isso teve o efeito de transformar Wallace, para além de um escritor, numa espécie de líder do culto à sinceridade; sua obra passou a ser lida, em boa parte, sob essa nova perspectiva, e os estudos sobre a ironia foram os que mais sofreram a pressão dessa mudança. A ironia, no campo de estudos críticos levantados pelo conceito de Nova Sinceridade, é uma espécie de anticristo da obra de Wallace, aquilo que deve ser combatido a todo custo (KONSTANTINOU, 2012; VALENÇA, 2016; TABBI, 2018). Isso acaba gerando um problema na recepção crítica do autor na medida em que se tenta estudar obras e perspectivas que não são contempladas por Kelly (2010). Todo o ensaio é construído ao redor de *Graça infinita* e *Breves entrevistas com homens hediondos*, que são justamente as duas obras em que o tema da ironia e seus desafios estão mais escancarados, com breves menções a *Girl With Curious Hair*, mas, para além disso, não são analisados outros textos para se verificar o quanto essa postura se encaixa em diferentes obras, transformando-as num monolito. Não há menção a *Oblivion*, por exemplo, que seria a obra mais recente de Wallace quando o ensaio de Kelly (2010) foi publicado. Isso, por si só, não é um problema, afinal em todo estudo literário existe um processo de seleção do que será contemplado, mas é algo que se torna um problema no momento em que se generaliza, como Kelly (2010, pp. 2220, 2247, 2273, 2301, 2355) faz em vários momentos do texto, que a **ficção** de Wallace se comporta assim, que este é o **projeto** do autor. Isso repercute em estudos posteriores, que acabam lendo a obra de Wallace com base nesses mesmos princípios, vendo nela o mesmo monolito que Kelly (2010) enxergou. Este texto do crítico acaba sendo, em boa parte, responsável pela estagnação que viria a dominar os estudos críticos sobre a ironia na obra de Wallace.

Outros artigos sobre esse mesmo tema – a Nova Sinceridade – foram publicados pelo autor, que aplicou o conceito a outros contextos, mas ainda vendo em Wallace seu grande articulador, impulsionando-o ainda mais no espaço acadêmico, tornando-se uma peça-chave do mecanismo teórico wallaceano. Lee Konstantinou (2018), por exemplo, trata de como Wallace influenciou gerações futuras de escritores e acadêmicos, e neste estudo a ideia de Nova Sinceridade é tão incrustada no todo da argumentação que acaba impossibilitando que se perceba o que ali realmente vem de Wallace e o que foi postulado por Kelly (2010). Konstantinou (2018), por exemplo, defende que um dos pontos mais influentes da obra de Wallace foi, justamente, ele ter promovido a Nova Sinceridade nos espaços culturais dos Estados Unidos, mesmo que o conceito – na crítica wallaceana – só tenha vindo a ganhar força anos após sua morte.

Isso é, inclusive, a continuação de outro texto do mesmo autor, que defendia pontos semelhantes aos de Kelly (2010): em um estudo publicado em 2012, Konstantinou se mostra preocupado com os efeitos da ironia na cultura norte-americana. Nele, o autor defende que a ficção de Wallace se sustentava numa tentativa de criar um ambiente cultural totalmente pós-irônico, ou seja, que superasse a ironia na direção da sinceridade, embora admitisse que a ironia, como formação comunicativa, não poderia ser rejeitada completamente. Segundo o autor: “For the postironist, irony must be opposed because it is now part of the established symbolic order.” (KONSTANTINOU, 2012, p. 103) Trata-se de um eco de certas afirmações do próprio Wallace, em que ele comenta como a ironia deixou de ser uma maneira de questionar os sistemas em voga para se tornar parte desses sistemas. Entretanto, Konstantinou (2012) atribui ao próprio Wallace a missão de criar um espaço em que isso fosse possível, e disso surge a conceitualização do autor enquanto pós-ironista. Em *Graça infinita*, por exemplo, o crítico (KONSTANTINOU, 2012, p. 104) vê uma rejeição completa e absoluta da ideia de ironia, em que a busca por um mundo pós-irônico encontra um paralelo na buscasdas personagens por afeto e conexão, bem como nas dificuldades que existem nesse processo. Isso torna a Nova Sinceridade solo fértil a partir do qual essa noção de pós-ironia possa ser desenvolvida. É como se, aos poucos, as reflexões sobre ironia na obra de Wallace fossem desaguando no ensaio de Kelly (2010), centralizando o ensaio dentro do conjunto crítico wallaceano.

Isso não quer dizer, entretanto, que o texto de Kelly (2010) não tenha sofrido resistências; algumas delas bastante contundentes em sua aversão ao conceito de Nova Sinceridade. Um dos principais é o artigo de Edward Jackson e Joel Nicholson-Roberts (2017). Este artigo questiona o argumento central ao redor do qual Kelly (2010) disserta, ou seja, de que a obra de Wallace – e *Graça infinita*, principalmente – seja definida por uma busca pela

sinceridade. Para Jackson e Nicholson-Roberts (2017), não se trata de encontrar uma forma contemporânea de expressar sinceridade, mas sim de lidar com as complexidades inerentes a todo ato de comunicação humana. Mas, para além disso, os autores também defendem que a leitura de Kelly (2010) tem tons elitistas por deixar de levar em conta que as experiências retratadas na ficção de Wallace partem, quase sempre, de uma perspectiva masculina e branca. Diferente de Kelly (2010), o texto de Jackson e Nicholson-Roberts (2017) se mostra muito mais cético quanto à relação de Wallace com a sinceridade e muito mais crítico de sua relação com a ironia. Para os autores, a ideia de sinceridade é sempre condicionada por seu contexto, ou seja, o ato de comunicar sentimentos e pensamentos não é universal, variando não apenas de pessoa para pessoa, mas conforme suas posições na sociedade (JACKSON, NICHOLSON-ROBERTS, 2017, p. 3); a maneira com que um homem pode empregar a sinceridade, por exemplo, é diferente de como uma mulher pode fazê-lo, pois homens e mulheres têm experiências sociais completamente diferentes. A posição de uma pessoa informa como ela irá se comunicar, ou, pelo menos, como se espera que ela se comunique, e isso influencia diretamente a noção de sinceridade.

Sobre este último ponto, os autores defendem que é um equívoco pensar na ironia, negativa e corrosiva, em contraposição à sinceridade, positiva e construtiva:

> This formalism translates into a cultural elitism, whereby Wallace's literary-deconstructive texts create a sincere affect that advertising in particular apparently suffocates. Furthermore, insofar as Kelly presents Wallace's New Sincerity as escaping metaphysical presence – and thus generating a sincerity that moves beyond the intentional, liberal humanist subject – he does so by eliding how Wallace's work overwhelmingly restricts this affectivity to white male characters. (JACKSON; NICHOLSON-ROBERTS, 2017, p. 3)[38]

Para os autores, portanto, Kelly (2010), ao tratar da ficção de Wallace como um monolito, vendo em toda ela uma busca pela sinceridade – busca que, para Kelly (2010), é quase sufocante de tão intensa –, falha em levar em conta que aquilo que vê como totalizante e universal só diz respeito a uma parcela da sociedade e a uma parcela da ficção do autor. De fato, uma das críticas mais recorrentes que a obra de Wallace recebeu – e ainda recebe – é de que, apesar de demonstrar consciência quanto a sua posição como homem branco dentro da sociedade, existe uma enorme insuficiência nas representações raciais e de gênero dentro de

---

[38] "Este formalismo se traduz em elitismo cultural, em que o texto literário-desconstrutivista cria um efeito sincero que a publicidade em particular aparentemente sufoca. Além disso, conforme Kelly apresenta a Nova Sinceridade de Wallace como algo que escapa da presença metafísica – e assim gerando uma sinceridade que move além do assunto humanista intencional e liberal. Ele faz isso ao elidir como a obra de Wallace majoritariamente restringe esta afetividade a personagens masculinos brancos." [Tradução nossa]

sua ficção (HAYES-BRADY, 2016, 2018). Ao tratar desse tema, é impossível não lembrar das passagens de *Graça infinita* narradas por Wardine, uma mulher negra, e que utilizam o inglês vernáculo afro-americano; na melhor das hipóteses, é uma sátira falha e insensível da comunidade negra estadunidense, na pior é um dos momentos mais moralmente arriscados da ficção do autor. De qualquer forma, é algo que demonstra as limitações do autor sobre esses assuntos.

Mas se Jackson e Nicholson-Roberts (2017) são críticos a Wallace por restringir tanto de sua ficção a esse olhar, são ainda mais críticos a Kelly (2010) por selecionar essa perspectiva e torná-la uma das principais bases teóricas de estudos sobre esse autor. Sobre isso, uma das conclusões às quais os autores chegam é de que "In sum, then, the supposed New Sincerity articulated by *Infinite Jest*'s AA scenes is a reactionary attempt to rehabilitate white masculinity at the direct and violent expense of those outside this category."[39] (JACKSON; NICHOLSON-ROBERTS, 2017, p. 23) Para os autores, a lógica dos Alcóolicos Anônimos em *Graça infinita*, que defendia a fuga da ironia e a busca por falas diretas e sinceras como uma forma de salvação do vício, só pode funcionar dentro de um contexto masculino e branco, pois essa lógica depende do apagamento de individualidades e subjetividades dos participantes, defendendo, implicitamente, a noção de que existe um padrão universal, um modo específico de ser. A sinceridade, no romance, não é uma sinceridade para todos.

Este é um tema bastante delicado: as limitações do olhar de Wallace ao tratar de questões raciais são um dos problemas incontornáveis de sua ficção, e é fundamental que estudos que contemplem sua obra estejam dispostos a abandonar a visão de que Wallace é um autor infalível. É necessário que possamos falar disso abertamente. Entretanto, nós discordamos do posicionamento de que a sinceridade necessária aos Alcóolicos Anônimos, ou à representação dos Alcóolicos Anônimos no romance, seja o reflexo de uma visão de mundo reacionária que busca o apagamento de subjetividades minoritárias e coloca a experiência branca da realidade como universal. Discordamos dos autores, principalmente, por um motivo metodológico: Jackson e Nicholson-Roberts (2017, p. 6), neste momento do texto, atribuem a Nova Sinceridade ao próprio Wallace e não a Kelly (2010), e, como observamos anteriormente, a Nova Sinceridade, ao tentar ser um conceito totalizante, acaba universalizando certas experiências de leitura. É esta abordagem que viabiliza a leitura de que a busca por sinceridade em reuniões dos Alcóolicos Anônimos seja o reflexo de uma visão branca que tenta apagar as

---

[39] "Em conclusão, então, a suposta Nova Sinceridade articulada pelas cenas de AA de *Graça infinita*, é uma tentativa reacionário de reabilitar masculinidade branca aos custos diretos e violentos daqueles que estão fora dessa categoria." [Tradução nossa]

complexidades raciais da situação, pois ao pensar nelas como uma forma de Nova Sinceridade, se está partindo do princípio de que Wallace almeja retratar uma experiência universal, e nada poderia ser mais distante de como ele produziu literatura. Os críticos criticam em Wallace algo que surge na teoria de Kelly (2010). Se removermos este aspecto, se não pensarmos em *Graça infinita* como sendo responsável por originar a Nova Sinceridade, o que temos são reuniões de membros dos Alcóolicos Anônimos que estão em busca da complexidade que constitui a subjetividade humana, pois se observarmos a ironia como tentativa de ocultar as partes dolorosas, o discurso que eles empregam durante as reuniões parece ser uma tentativa de sair dos esconderijos da ironia e se permitir serem vulneráveis.

Ainda neste aspecto, tentando nos concentrar naquilo que os autores afirmam sobre a ironia, o ponto decisivo vem com a afirmação de que o uso de ironia, na ficção de Wallace, vem sempre associado a um elemento de tristeza. Isso porque a ironia resulta de um medo de se expor, de comunicar diretamente o que se sente, de ser humano; ao usar a ironia para se proteger, a pessoa demonstra querer se esconder (JACKSON, NICHOLSON-ROBERTS, 2017, p. 6). Por essa lógica, a ironia não é o oposto da sinceridade, pois se trata de uma resposta emocional sincera, que parte de inseguranças genuínas. Jackson e Nicholson-Roberts (2017) discordam da ideia defendida por Kelly (2010) de que toda ironia é resultado da publicidade e da mídia; a ironia é uma ferramenta comunicativa humana, a questão está em como ela é utilizada, então fazer generalizações sobre a obra do autor, afirmando que a ironia **é** X ou **é** Y, é apenas um desserviço à sua ficção.

Importante indicar, também, que uma das críticas dos autores vem do fato de que Kelly (2010) parece simplesmente absorver, sem necessariamente questionar, aquilo que o próprio Wallace disse sobre a ironia em seus ensaios. É curioso que, neste ponto, os autores param de atribuir a Nova Sinceridade a Wallace e passam a atribuí-la ao crítico, seguindo uma ordem distinta daquela praticada anteriormente. Segundo Jackson e Nicholson-Roberts (2017), isso leva Kelly (2010) a fazer o caminho inverso de uma análise literária; ele vai à obra com um conceito já definido – Nova Sinceridade – e então a aplica aos textos:

> What is apparently undecidable in Kelly's theorization of New Sincerity not only turns out to be already decided and calculated, then, but also overdetermined by value judgements he takes unquestioningly from Wallace's melodramatic binary of a much

> needed sincere affect versus a toxically ironic affectlessness. (JACKSON; NICHOLSON-ROBERTS, 2017, p. 11)[40]

A argumentação dos autores converge no seguinte ponto: Kelly (2010), intencionalmente ou não, simplifica a obra de Wallace. A Nova Sinceridade resume em termos binários e simplistas demais um conjunto de opiniões e abordagens que apontam para vários sentidos ao mesmo tempo. Mas, novamente, o problema não está com um estudo que parta desses princípios, e sim com seus efeitos quando ele é pensado como a resposta totalizante para um problema central da obra de Wallace. Também é importante mencionar que o artigo de Jackson e Nicholson-Roberts (2017) se concentra em *Graça infinita* para realizar seu estudo, evitando afirmações generalizantes sobre a ficção de Wallace. A escolha vem do fato de que o ensaio de Kelly (2010) elenca *Graça infinita* como principal articulador da Nova Sinceridade, então ao desafiar as ideias do romance os autores acabam por desafiar o cerne da Nova Sinceridade em si.

Apesar de muito importante como forma de contestação da Nova Sinceridade e como uma maneira de pensar outros aspectos da ironia, o artigo de Jackson e Nicholson-Roberts (2017), ao se concentrar quase que exclusivamente nas relações entre as personagens de *Graça infinita*, não chega a buscar análises estruturais e sintáticas mais detidas do texto em si. De certa forma, é como se os autores caíssem nas mesmas armadilhas em que acusam Kelly (2010) de cair, mas no sentido inverso. Eles apontam que o autor crê, de maneira muito rápida, naquilo que Wallace afirma em seus ensaios, mas eles próprios acabam fazendo isso com a ficção de Wallace: ao estudar *Graça infinita*, os autores falham em não questionar suficientemente a voz do narrador, em não se debruçar sobre marcadores de ironia que, em alguns casos, podem apontar para sentidos muito diferentes daqueles aos quais eles chegaram. Se Kelly (2010) acreditou demais na suposta sinceridade do Wallace ensaísta, Jackson e Nicholson-Roberts (2017) acreditaram demais na sinceridade do Wallace ficcionista. Isso acabou criando uma fragilidade argumentativa que viria a ser explorada no futuro.

Kelly (2017), meses depois, viria a responder às críticas de Jackson e Nicholson-Roberts (2017) em outro artigo. Nele, Kelly (2017) insiste nas contribuições que o conceito de Nova Sinceridade tem a dar aos estudos críticos sobre a ficção de Wallace, defendendo que o artigo de Jackson e Nicholson-Roberts (2017) não é uma representação acurada de seu ensaio

---

[40] "O que é aparentemente indefinível na teorização da Nova Sinceridade de Kelly não apenas já foi decidida e calculada, então, mas também superdeterminada por julgamentos de valor que ele pega sem questionar do binário melodramático de uma sinceridade muito necessária versus uma tóxica ironia sem afeto." [Tradução nossa]

de 2010, e que eles tentam distorcer seus argumentos para melhor encaixá-los nas críticas que tentam construir. Como uma forma de insular o conceito de Nova Sinceridade de futuras críticas nas mesmas linhas de Jackson e Nicholson-Roberts (2017), Kelly (2017) o recontextualiza e propõe uma definição mais detalhada do que aquela presente em seu primeiro ensaio sobre o assunto.

Kelly (2017), aproveitando as lacunas presentes no artigo de Jackson e Nicholson-Roberts (2017) no que concerne a análise mais estrutural e detida do texto em si, opta por confrontar essas falhas diretamente, evitando assim interagir com as críticas mais políticas, raciais e de gênero que formavam o coração dos questionamentos dos autores. É impossível não perceber, logo de início, que o texto de Kelly (2017) assume uma postura inconformada em relação a como ele recebido pelos autores que o criticaram, demonstrando sarcasmo logo nas primeiras páginas ao citar o texto de Jackson e Nicholson-Roberts (2017): "Reading the abstract to this article, I learned that I am a proponent of 'an elitist understanding of the 'literary' text,' […] that my work supports 'forms of racist and sexist exclusion,' that my reading 'works to restore white men to positions of representative cultural authority'" (KELLY, 2017, p. 3)[41] Esse tom acompanha o restante da argumentação do autor, bastante defensivo e dedicado a proteger o conceito de Nova Sinceridade e, por isso, optamos por não apontar, aqui, todas as respostas que fornece às críticas de Jackson e Nicholson-Roberts (2017), mas sim em apontar como ele configura a Nova Sinceridade nesse momento e qual o impacto disso nas suas leituras da ironia na obra de Wallace. Muitos dos argumentos de defesa do autor giram em torno da afirmação de que foi mal lido e apenas reafirmam muito do que ele tinha dito no passado, então elencamos alguns pontos que achamos importantes para entendermos o atual estado da Nova Sinceridade depois dessas críticas.

O ideal é começarmos, portanto, com uma definição: "New Sincerity primarily names an aesthetic response by a generation of novelists to the challenge to older forms of expressive subjectivity that coalesced in the period during which they began writing." (KELLY, 2017, p. 5)[42] É uma explicação bastante semelhante àquela que Kelly (2010) já havia oferecido no passado, mas a reorganização dos argumentos é bastante importante; não é apenas o caso de tornar o conceito mais claro, mas também de lapidá-lo a partir dos muitos estudos que o

---

[41] "Lendo o resumo deste artigo, eu descobri que eu sou proponente de 'um entendimento elitista do texto 'literário'', […] que meu trabalho suporta 'formas de exclusão raciais e sexistas', que minha leitura 'atua em restaurar homens brancos a posições de representativa autoridade cultural'." [Tradução nossa]

[42] "Nova Sinceridade nomeia principalmente uma resposta estética de uma geração de romancistas para desafiar as velhas formas de expressividade subjetividade que coalesceu no período em que eles começaram a escrever." [Tradução nossa]

utilizaram no passado. A busca pela sinceridade inferida por Kelly (2017) é, agora, muito mais ramificada do que foi no passado, no sentido de que o autor publicou uma série de estudos em que aplica a ideia de Nova Sinceridade a vários artistas e formas de arte; Nova Sinceridade é a estética de uma geração, uma resposta aos obstáculos impostos à comunicação por gerações passadas.

Um desses obstáculos é, justamente, a ironia, mas aqui Kelly (2017, p. 6) traz uma elucidação importante: ao responder à afirmação de Jackson e Nicholson-Roberts (2017) de que nem toda forma da ironia é oriunda de intenções cínicas, o autor concorda com essa constatação, mas afirma que já havia levantado esse argumento em seu ensaio de 2010, só, talvez não tenha sido "fully explicit" (KELLY, 2017, p. 6)[43]. O autor admite, portanto, que a ironia não é, necessariamente, o oposto absoluto da sinceridade, mas sim que ironia desprovida de afeto é antitética à sinceridade. Mas, apesar dessa afirmação, a Nova Sinceridade e seus usos em estudos da obra de Wallace continuam a ser estudadas (KONSTANTINOU, 2018; LUTTER, 2018), principalmente, a partir do ensaio de 2010, com a ironia sendo retratada como uma espécie de nêmesis do projeto wallaceano.

Mesmo com Kelly (2017) admitindo esse aspecto, ele continua a reiterar um olhar monolítico sobre a ficção de Wallace: ele a vê como uma coisa só; a obra de Wallace **é** a Nova Sinceridade, toda sua ficção é orientada por um único e bem delineado projeto. Não apenas um romance ou conto, mas toda a obra, como podemos observar pelo seguinte exemplo: "the central anxiety his fiction performs and interrogates is that all relations towards the other exhibit only motive, that all characters (including the author himself) are no more than neoliberal entrepreneurs of the self." (KELLY, 2017, p. 8)[44] O crítico afirma, nesta passagem, que, na obra de Wallace, os motivos que levam as personagens a se comunicar, bem como a consciência que elas têm desses motivos, criam um empecilho direto a qualquer forma de sinceridade objetiva; motivo que, para Kelly (2017), é um princípio fundamentalmente manipulativo quando pensado dentro do espaço da comunicação humana: basicamente, entrar num diálogo com uma agenda já pré-definida. O autor é taxativo, logo de início, ao declarar que toda a ficção do autor se comporta assim, que esse é o ponto central em torno do qual Wallace deve ser examinado. Mesmo que, para chegar a essa conclusão, Kelly (2017) esteja partindo, novamente, de *Graça infinita*.

---

[43] "Completamente explícito." [Tradução nossa]

[44] "a ansiedade centra que sua ficção performa e interroga é que toda relação ao outro exibe apenas motivo, que todos as personagens (incluindo o próprio autor) são não mais que empreendedores neoliberais do eu." [Tradução nossa]

Isso, inadvertidamente, faz ele cair nas mesmas armadilhas da universalização pelas quais foi criticado no passado; conforme a obra do autor é vista enquanto formação unificada, também o são os valores defendidos – ou interpretados – dentro de sua ficção. Entretanto, de certa forma, não poderia ser diferente: o propósito de Kelly (2017, p. 12), mesmo afirmando que tinha objetivos modestos ao escrever o ensaio de 2010, é de estabelecer um conceito que possa englobar toda a obra do autor – e parte da literatura ocidental – e que sirva como orientação geral em estudos sobre seus textos. Um conceito como o de Nova Sinceridade, se quer ser uma plataforma para o entendimento de toda uma gama de autores e obras, não poderia operar se a todo momento assumisse que muitas das complexidades das obras lhe escapam, não teria se tornado o monumento teórico que atualmente impulsiona, gostemos ou não, muito dos estudos críticos que se debruçam sobre a obra de Wallace.

Por fim, gostaríamos de salientar que apesar de os estudos de Kelly (2010, 2017) serem importantes no processo de transformação do discurso teórico sobre a ironia, fundamentais em como centralizaram esta questão como elemento central, o saldo geral de suas análises talvez seja mais negativo do que positivo: a insistência do crítico em seu conceito de Nova Sinceridade – bem como a insistência de autores que o seguem, como é o caso de Konstantinou (2012, 2018) – parece mais destinada a simplificar o problema da ironia do que a interagir com ele. Nossa principal crítica ao autor é de que ele não tenta se engajar com a obra de Wallace no registro dela, mas sim simplificá-la para encontrar respostas que possam ser mais amplamente aplicadas e, consequentemente, mais amplamente difundidas.

1.3.3 Ironia e inércia teórica

O repertório crítico sobre a obra ficcional de Wallace parece entrar, nos últimos anos, numa nova – e bastante interessante – fase. Uma vez definidas, por estudos teóricos de décadas passadas, as bases temáticas e estilísticas da obra do autor, a crítica mais recente tem mostrado uma tendência a se aprofundar numa discussão que, apesar de central para muito do corpo ficcional de Wallace, é particularmente complexa e sensível de ser detalhada: a relação entre literatura, consciência e a natureza da linguagem humana (HAYES-BRADY, 2016; HERING, 2016; SHER, 2015; AGUILAR VAZQUEZ, 2020; ROSA, 2023; ROBBI, 2023). É algo que já esteve presente em estudos anteriores (BURN, 2003; GALINDO, 2008, BOSWELL, 2020), mas que agora passa não apenas a assumir a frente de muitas análises que vão surgindo, mas é vista cada vez com mais minúcias. Esse problema se ramifica em diversos outros, mas, para não nos estendermos demais nesse ponto, resumiremos o tópico como sendo uma reflexão sobre

as profundas tensões que servem de base para a linguagem humana e que compõem todo ato de comunicação interpessoal; tensões que surgem, em boa parte, do fato de que toda enunciação é precedida por intenções que tentam antecipar sua recepção, e da tentativa de se estimar até que ponto a linguagem humana é capaz de processar esses dois lados em formações coesas e qual o significado disso dentro dos contextos estéticos da literatura.

Entretanto, apesar dos avanços da crítica, da soma de novas perspectivas que foram surgindo, um aspecto que permaneceu relativamente inerte foi o da ironia. Não exatamente pela falta de estudos que a contemplem – embora uma diminuição venha ocorrendo – mas por outros dois motivos: saturação e aceitação. O excesso de pesquisas que, se não eram totalmente concentradas em estudar a ironia na obra de Wallace, ao menos a abordavam em alguma medida, tornou quase impossível fugir dessa discussão, e isso, por sua vez, criou a ideia de que esse era um ponto já assentado do discurso, ou seja, de que isso já tinha sido determinado e definido, e então podemos falar de outra coisa (THOMPSON, 2017; SLOANE, 2014; AGUILAR VAZQUEZ, 2020). A consequência disso é que uma parte dos estudos wallaceanos continua a estudar a ironia com base nos mesmos conceitos e concepções de décadas passadas (VALENÇA, 2016; LUTTER, 2018; KONSTANTINOU, 2018), trazendo uma ou outra alteração ao molde estabelecido, mas sem transformações significativas. Outra parte da crítica, entretanto, passa a tentar contornar a ironia, não ignorando-a diretamente, mas assumindo uma postura que evita se demorar ao abordar este tema, vendo-o quase como um assunto encerrado, algo sobre o que já existe concordância e aceitação, e que não precisa mais receber a mesma atenção que recebeu anteriormente (HAYES-BRADY, 2016; HERING, 2016, WOODEND, 2019). O discurso sobre a ironia, a partir disso, acaba estagnando, preso entre a pacificação e o distanciamento, e mesmo pesquisas que busquem confrontar, em alguma medida, a recepção crítica da ironia, acabam sendo sobrepujadas pela força que as inúmeras pesquisas passadas exercem, direta ou indiretamente.

Na dissertação de mestrado de Bruno Silva Nogueira (2020), o autor se propõe uma tradução e análise detalhada do ensaio “E Unibus Pluram”, que ainda não tinha sido traduzido por completo para a língua portuguesa, e, inevitavelmente, se confronta com a questão da ironia. Sobre esse tópico, Nogueira (2020) parte de um arcabouço teórico bastante semelhante àquele explorado aqui anteriormente: de maneira geral, o autor vê em “E Unibus Pluram” e em sua relação com *Graça infinita* algo essencialmente próximo àquilo que autores passados chamaram de meta-ironia, ou seja, de que Wallace era crítico a esse recurso, mas também o utilizava como mecanismo estético pelo qual atrair a atenção a aspectos como os da metaficção e do entretenimento. Em outro estudo do autor, publicado em conjunto com a autora Fani

Miranda Tabak (2014, p. 3), propõe-se a ideia de meta-metaficção, que tem, de maneira geral, os mesmos princípios da meta-ironia, com a diferença de uma ênfase maior no aspecto da metaficção em si. Em ambos os estudos, ao contemplar as críticas de Wallace em relação à ironia, existe primeiro o anúncio de uma possível contradição – como pode um autor que critica a ironia utilizar a ironia? – mas isso não se concretiza, levando os autores a concluírem que existe uma desconstrução dos processos metaficcionais empregados em *Graça infinita*. Ou seja, Nogueira e Tabak (2014) concluem que o autor, de fato, atinge algum nível de sucesso em sua empreitada: "Wallace, com *Infinite Jest,* faz o que ele mesmo sugere em sua entrevista de 1993 com Larry McCaffery: não apenas critica e encontra um problema, mas tenta sugerir uma maneira de se responder a ele." (NOGUEIRA; TABAK, 2014, p. 25) Entretanto, é importante notar que, eventualmente, Nogueira (2020) contemplaria esse ponto com mais nuance, propondo que é necessário ter cautela ao ler "E Unibus Pluram" para não o pensar como um manual de composição de *Graça infinita*; mas, mesmo propondo cautela, Nogueira (2020) parece mais inclinado a crer nas palavras de Wallace como referências fundamentais de como ele contemplaria o problema da ironia.

O artigo de Nogueira e Tabak (2014), bem como a dissertação de Nogueira (2020), apesar de serem peças importantes na recepção crítica de Wallace no Brasil – principalmente, na recepção crítica da ironia – não são dissonantes o suficiente do que se havia estipulado como *status quo* teórico, corroborando a ideia de certa estagnação discursiva que começava a se implantar. Entretanto, isso não é uma crítica ou o apontamento de um problema teórico: a consonância com as ideias mais recorrentes sobre ironia se deve, em boa parte, à escolha do objeto de análise, o romance *Graça infinita* e o ensaio "E Unibus Pluram", dois dos textos mais bem documentados da obra do autor, e que são os grandes responsáveis por criar a noção de ironia que seria empregada para ler sua obra.

Mais recentemente, temos a pesquisa que Kelvin Matheus da Silva Rosa (2023) realizou em sua dissertação de mestrado. Apesar não utilizar o estudo de Nogueira (2020) como uma de suas referências, o autor chega a conclusões semelhantes, aproximando-se de uma concepção de meta-ironia sem necessariamente utilizar este termo: "A ironia é ironizada, num processo que pretende expor os limites da pós-modernidade sem negar seus avanços." (ROSA, 2023, p. 60), algo que ele atribui às aproximações do autor com o que o crítico chama de metamodernismo. Mas apesar de conclusões semelhantes, uma mudança de postura e de metodologia inclinam a pesquisa em direções novas e importantes para a crítica.

Também concentrado em estudar *Graça infinita*, o trabalho de Rosa (2023) parte do diagnóstico recorrente da crítica, da existência de um conflito entre Wallace e a ironia, que teria

atravessado e definido sua ficção: “A questão da ironia não apenas percorre *GI*, mas foi um fator decisivo na influência posterior de Wallace na literatura do século 21.” (ROSA, 2023, p. 12) Mas Rosa (2023) parte de um diálogo mais próximo entre teoria literária e filosofia para estudar a ironia, concentrado, principalmente, em verificar os pontos de contato entre a obra de Wallace e a de Wittgenstein e o que isso diz sobre os silêncios da obra do autor. Nestes termos, Rosa (2023) realiza um estudo que analisa como a relação ironia-silêncio cria lacunas conceituais e semânticas que acabam por definir o processo de leitura. Assim, estudar a ironia não é tanto observar seus efeitos literários ou narrativos, mas um ponto de referência para verificarmos as condições de surgimento de uma nova estética literária.

Mesmo assim, Rosa (2023) acaba explorando conclusões que não diferem daquilo que se estabeleceu como consenso crítico: “Com o fervor, a subjetividade pode ser reabilitada da ironia apática.” (ROSA, 2023, p. 107) O autor chega à conclusão de que há em *Graça infinita* a possibilidade da superação da ironia, e que isso era, de alguma forma, vital para o projeto ao qual o autor se propunha naquele momento. Uma possibilidade tortuosa, quiçá opressiva, mas uma possibilidade mesmo assim.

De maneira semelhante ao que Rosa (2023) busca, os novos rumos da crítica wallaceana, e como concebem – ou deixam de conceber – a ironia, podem ser percebidos através de duas pesquisas principais: as de David Hering (2016) e Clare Hayes-Brady (2016). Estes estudos são dois dos principais motivadores da guinada teórica pela qual a crítica vem passando, muito mais concentrados em uma pormenorização estrutural e sintática da ficção do autor e não em buscar respostas amplas e definitivas para a obra de Wallace. Não é mais uma questão de pensar para onde sua ficção aponta, mas de entender quais os movimentos musculares envolvidos no ato de apontar e o que está envolvido na natureza desse gesto. Para os estudos da ironia, isso significa duas coisas: ela passa a ser encarada de maneira mais pormenorizada, mas, por outro lado, desempenha um papel muito menor nas análises às quais esses autores se propõem.

O estudo de Hering (2016), para além de estrutural, também tem raízes genéticas, tendo sido realizado com base em pesquisas feitas no Arquivo David Foster Wallace. É, nesse sentido, uma análise única da ficção do autor na medida em que se orienta, para além do contato com o texto em si, através de uma aproximação com várias versões prévias das obras até chegar àquele ponto. Hering (2016) concentra seu estudo em três aspectos principais: a presença de personagens espectrais, a representação de espiritualidade e rda eligião, e o significado de reflexos em suas narrativas. Por uma questão de ênfase, não detalharemos cada um individualmente, mas é importante destacar que, em termos gerais, Hering (2016) evita propor

conclusões unificadas para os aspectos que pesquisa; para o crítico, uma das marcas da ficção de Wallace é justamente a multiplicidade de sentidos simultâneos que o texto agrupa, e que indicam dificuldade de estabelecer algo como um projeto definido para sua obra.

Ao abordar a presença de espectros na ficção de Wallace – como no caso de James O. Incandenza em *Graça infinita* –, por exemplo, o autor defende que é neles que podemos observar o tratamento da relação problemática entre autor e leitor, ou seja, que os espectros na sua ficção surgem como maneiras de tornar diegéticas as angústias e ansiedades do próprio Wallace quanto ao ato de produzir arte e de se comunicar com alguém (HERING, 2016, p. 18). Em *Graça infinita*, por exemplo, o espectro de James O. Incandenza pode ser encarado como sendo as intenções autorais do próprio Wallace atravessando pelas rachaduras da ficção e se fazendo ver pelo leitor (HERING, 2016, p. 25). Entretanto, essa representação nunca se dá da mesma maneira; mesmo em *Graça infinita*, Hering (2016, p. 25) argumenta que o espectro de James O. Incandenza não é constante em sua representação, sendo a forma oscilante de um cineasta vanguardista, figura paterna patética e pedagogo-tenista ambicioso. E, se a figura do espectro já é múltipla em como aparece na narrativa, também pode ser interpretada de várias outras formas, ou seja, se pode ser uma manifestação dos receios do autor quanto à prática artística, ele também pode ser uma combinação de autores passados que influenciaram o próprio Wallace. E é essa lógica múltipla que informa a leitura de Hering (2016) sobre a ironia na obra de Wallace.

O argumento que, aos poucos, é construído, é de que toda abordagem mais direta dos percalços da ironia na comunicação humana vem acompanhada, na obra de Wallace, por paralelismos semânticos que impedem a formulação de uma única interpretação. Se algo aponta para o poder corrosivo da ironia, há algo que rasura essa perspectiva, demonstrando suas raízes profundas nos modos de se comunicar da contemporaneidade ou no fato de que nem todo uso da ironia é nocivo. Novamente, Hering (2016) enxerga a personagem de James O. Incandenza como um exemplo disso, vendo nos posicionamentos estéticos da personagem um microcosmo de várias concepções de ironia:

> This speaks to Wallace's disillusion, concurrent with *Infinite Jest*'s composition, with the capitalistically inflected ironizing of avant-garde art of which much of James Incandenza's work is taken to be representative. Therefore, this complex iteration of *apophrades* ultimately involves Wallace bringing back the dead and having them parrot their (flawed) sentiments in his own narrative register, while in a radical ironizing of the process the sentiments of the ghost could also be attributed to some

> of Wallace's own contemporaries […] criticized in 'E Unibus Pluram' for being 'reverently ironic'. (HERING, 2016, p. 28, grifo do autor)[45]

As desilusões em relação à ironia não são as desilusões de Wallace, mas as desilusões de Wallace **enquanto** escrevia *Graça infinita*. Não se trata de algo visto como um constituinte geral da obra do autor, mas de um determinado momento de sua obra. Entretanto, adiante, Hering (2016, p. 28) ainda aponta que não há, em termos estruturais, uma diferença objetiva entre a ironia nociva e a ironia positiva, é o contexto quem deve informá-la, mas mesmo este não fornece respostas claras, apenas pistas que podem, talvez, fornecer o caminho.

Esse caráter multiforme da ironia, somado a uma diminuição no interesse em aprofundar mais nesse aspecto, se manifesta de maneira semelhante no estudo de Hayes-Brady (2016). A pesquisa da autora gira em torno dos fracassos da ficção de Wallace; não fracassos no sentido qualitativo de certo ou errado, mas como frustração da possibilidade de comunicação de ideias. A autora define esse fracasso em três categorias (HAYES-BRADY, 2016, p. 4): abjeto, quando há uma dificuldade absoluta em se comunicar, como é o caso da protagonista do conto "A pessoa deprimida", estrutural, quando há a ausência de um elemento que possibilite a comunicação, como ocorre com Gately na cama do hospital, ao final de *Graça infinita*, e generativo, que diz respeito à natureza incompleta do próprio ato de comunicação. A ironia se encontra, de alguma maneira, em cada um desses pontos, mas é no último que talvez ela exerça mais influência.

Para Hayes-Brady (2016, p. 45), a dificuldade em se estudar a ironia de perto vem do fato de que, em muitas obras de Wallace, ela costuma vir acompanhada por uma ideia de incompletude. Isso se deve, em parte, às particularidades da ironia, e a como ela se comporta linguisticamente, mas também às diferentes reflexões do autor acerca dela. A partir disso, a autora defende que a aproximação de Wallace com a ironia é muito maior do que uma suposta recusa do recurso irônico, pois a ironia tem como propósito tornar ambígua a comunicação, ambiguidade que é, justamente, algo que Wallace prezou, e que leva à falta de um fechamento bem definido aos seus textos: "This unifying feature involves both a strategic rejection of

---

[45] "Isso dialoga com a desilusão que, concomitante com a composição de *Graça infinita*, Wallace sentia em relação à ironização de arte de vanguarda influenciada pelo capitalismo da qual muito da obra de Incandenza é vista como representativa. Assim, essa complexa iteração de *apophrades* em última instância envolve Wallace trazer de volta os mortos e fazer com que eles repitam seus (imperfeitos) sentimentos em seu próprio registro narrativo, enquanto em uma radical ironização dos processos pelos quais os sentimentos do fantasma também podem ser atribuídos a alguns dos contemporâneos de Wallace criticados em 'E Unibus Pluram" por serem reverentemente irônicos." [Tradução nossa]

conventional narrative modes to highlight their shortcomings, and a creative frustration with those very conventions." (HAYES-BRADY, 2016, p. 21 – 22)[46]

E, para a autora, isso já era algo que estava presente mesmo no início das reflexões de Wallace sobre esse assunto, afirmando que "Philosophically, 'E Unibus Pluram' is not a rejection of the exhausted and exhausting reflexivity of the postmodern self, but an invitation to 'search for fragments of authentic personality *amidst* the jargon.'" (HAYES-BRADY, 2016, p. 36)[47] E isso leva diretamente ao que a autora concebe no campo do fracasso comunicacional: todo ato de comunicação é incompleto, intenção, linguagem e contexto sempre estão em conflito, mas a resposta não é abdicar de possibilidades de aproximação, de contato interpessoal, mas sim de buscar esse contato mesmo com todos os obstáculos que possam existir. A ironia, segundo Hayes-Brady (2016, p. 21), é um desafio incontornável, parte de um contexto que não pode ser evitado, do qual a literatura não pode se dissociar sem correr o risco de perder aquilo que mantém os leitores interessados; não devem ser buscadas alternativas à ironia, mas métodos que permitam uma coexistência autêntica com ela. Pela lógica de Hayes-Brady (2016), a verdadeira sinceridade não é o oposto da ironia, a verdadeira sinceridade é chegar o mais perto possível de dizer exatamente o que planejávaos dizer, mesmo em meio a toda ambiguidade e autorreferencialidade do mundo contemporâneo.

Apesar de as pesquisas de Hering (2016) e Hayes-Brady (2016) serem fundamentais e representativas de como se comporta grande parte dos estudos críticos sobre o autor, elas não são a totalidade, com exceções importantes começando a surgir. Um dos estudos mais emblemáticos dessa terceira via que começa a se manifestar é o artigo de Kyle Woodend (2019). Este artigo, que se propõe realizar uma revisão teórica de como a ironia foi e é recebida dentro do campo dos estudos literários, ensaia um confronto contra os ideais pré-estabelecidos sobre o assunto, apontando, justamente, para a estagnação presente no campo:

> Consequently, the dominant critical analysis of this issue centers on a negative irony pulling the subject away from positive interpersonal experiences of feeling, which is resolved by a reconnection to feeling, sentiment, emotion, or affect. However, there are two problems with this: first, there is more to Wallace's version of irony than the idea of a social paradigm seducing subjects with an image of hipness and wittiness; second, while feeling and interpersonal closeness are desirable in Wallace's fiction,

---

[46] "Essa funcionalidade unificante envolve tanto uma rejeição estratégica de modos narrativos convencionais para destacar suas insuficiências, e uma frustração criativa com essas mesmas convenções." [Tradução nossa]

[47] "Filosoficamente, "E Unibus Pluram" não é uma rejeição da exausta e exaustiva reflexividade do indivíduo pós-moderno, mas um convite a 'procurar por fragmentos de autêntica personalidade *em meio* ao jargão'" [Tradução nossa]

> they are also tremendously problematic, most notably in *Infinite Jest*. (WOODEND, 2019, p. 462)[48]

A partir disso, Woodend (2019) propõe uma leitura que, ao mesmo tempo, busca um olhar mais minucioso sobre as manifestações da ironia em *Graça infinita*, mas também concebe uma alternativa a certos aspectos que, previamente, foram lidos como ironia. Logo adiante, por exemplo, o autor propõe que a escrita de Wallace – seguindo uma linha argumentativa próxima a de Hayes-Brady (2016) – evita conclusões definitivas ou oferecer respostas conclusivas ao propor algum tipo de simultaneidade, e a ironia é um recurso chave para que isso se mantenha.

Woodend (2019, p. 462) argumenta que aquilo que muitos críticos apontaram como sendo uma forma negativa de ironia, contra a qual Wallace se posicionava, seria melhor chamado de narcisismo, pois seria algo mais próximo daquilo que o próprio autor defendeu em "E Unibus Pluram": o fechamento do indivíduo em si e a diminuição de sua capacidade de sentir empatia genuína, ou seja, de realmente se aproximar daquilo que seria a experiência alheia. Esse narcisismo, que pode ser encarado como o responsável pelo isolamento que causa tanta angústia às personagens de *Graça infinita*, pode ser visto como resultante, em parte, da ironia. Mas, para Woodend (2019 p. 463), buscar reflexões que apontem soluções para a ironia na obra do autor é uma atitude totalmente infrutífera, pois sua prosa é, antes de tudo, uma luta pela diminuição de seus efeitos, não por afastamentos absolutos. Da mesma forma, o autor argumenta que é assim, com um olhar mitigador, que críticos devem encarar a ficção de Wallace, evitando qualquer tipo de extremo.

As pesquisas de Hering (2016), Hayes-Brady (2016) e Woodend (2019) são as mais próximas de nosso estudo, principalmente em como os autores olham para o texto; diferente do que apontamos em Kelly (2010, 2017), os críticos tentam analisar as obras de Wallace no seu próprio registro, evitando olhares totalizantes; são textos mais preocupados em compreender as complexidades da ficção do autor do que em buscar soluções que possam ser aplicadas a um amplo leque de textos.

E é nesse estado que se encontra a crítica literária sobre Wallace, alternando entre dois lados pouco definidos: em um ponto, a exaustão teórica, o desejo de não mais tocar no assunto, a aceitação da ironia como aspecto estilístico já resolvido da ficção do autor; em outro, certos

---

[48] "Consequentemente, a análise crítica dominante desse problema se concentra numa ironia negativa puxando o sujeito para além de experiências interpessoais de sentimento, que é resolvido por uma reconexão com sentimentos, emoções ou afeto. Entretanto, há mais dois problemas com isso: primeiro, existe mais na versão de ironia de Wallace do que a ideia de um paradigma social seduzindo sujeitos com a imagem de ser descolado e inteligente; segundo, por mais que sentimentos e aproximação interpessoal sejam importantes na ficção de Wallace, eles são tremendamente problemáticos, mais notavelmente em *Graça infinita*." [Tradução nossa]

gestos que, em tese, viabilizam novos olhares sobre a ironia, mas com o espaço que esse elemento vem recebendo pela crítica ficando cada vez menor, fazendo com que a repercussão desses novos olhares não tenha a mesma dimensão que a Nova Sinceridade teve, por exemplo. E mesmo assim, presa entre a estagnação e os ensaios de novos começos, a ironia continua a aparecer, e mesmo quando críticos não planejam estudá-la, acaba sendo mencionada de alguma maneira: um assunto morto, mas que não foi encerrado de verdade. E como o espectro de conflitos mal resolvidos, o morto que nunca foi de verdade, ela continua a nos assombrar, permanece do nosso lado com todas as suas ambiguidades e inconclusões. E é acompanhados por esse espectro, sem pretensões de abandoná-lo ou superá-lo, que precisamos olhar para sua ficção.

CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo, com sua localização na pesquisa, cumpre a função de um interlúdio teórico: definido o que Wallace pensou sobre a ironia, filosoficamente e esteticamente, bem como os caminhos percorridos pela crítica, mas antes de realizarmos a análise das obras em si, é necessário nos aprofundarmos nos conceitos e ideias que vamos movimentar para a realização do estudo. Os desafios inerentes à realização deste capítulo são, em parte, de natureza semelhante àqueles explorados no primeiro capítulo, especialmente no que se refere ao amplo leque de textos teóricos sobre a natureza da ironia na literatura, sobre a teoria do romance de Mikhail Bakhtin e sobre a filosofia da linguagem na linha de Ludwig Wittgenstein e Richard Rorty. Isso leva a várias abordagens possíveis, diferentes formas de selecionar os conceitos a serem estudados, e, consequentemente, é algo que nos leva à necessidade de explicitarmos algumas escolhas fundamentais: assim como ocorreu no primeiro capítulo, tentaremos nos concentrar em conceitualizações próximas à obra de Wallace, ou seja, aspectos observados e afirmados pelo próprio autor ou que são recorrentes na fortuna crítica wallaceana. Tentaremos, nesse sentido, buscar conceitos e linhas de pensamento de teóricos que já têm um diálogo estabelecido com o autor, seja por via direta – o próprio autor falando deles – ou indireta – os críticos criando a aproximação.

Para cumprir com esse propósito, começaremos por uma tentativa de demonstrar como se comporta o conceito de ironia dentro do campo literário, embora as dimensões sociais e políticas da ironia também sejam abordadas em alguma medida. Entretanto, não se trata de fornecer uma definição fechada e bem estabelecida de ironia, ou seja, não queremos demonstrar uma ideia unificada de ironia que adotaremos em nossa análise, mas sim apontar as multiplicidades comunicativas que estão diretamente envolvidas em todo uso da ironia, e como diferentes olhares sobre a ironia permitem a manutenção de várias perspectivas simultâneas acerca da obra de Wallace. Para isso, tentaremos expor um panorama geral de como a ironia costuma ser pensada no senso comum e no campo literário, buscando localizar quais os pontos mais amplamente aceitos como partes fundamentais de todo discurso irônico; ou seja, vamos buscar compreender quais aspectos costumam ser mais recorrentes nas várias formas de se pensar a ironia e quais são mais suscetíveis de variação. Em seguida, situaremos o papel que a obra teórica de Bakhtin exerce dentro de nossa pesquisa – bem como na ficção de Wallace –, apontando quais serão os principais conceitos que iremos empregar em nossas análises. Entretanto, além de explicar a importância de Bakhtin, é também importante situar como as teorias do autor vêm sendo estudadas nas últimas décadas e como esse olhar mais

contemporâneo sobre a teoria bakhtiniana pode nos ajudar a entender a ficção de Wallace. A aproximação entre os dois autores vem de uma tentativa de compreender como as leituras que Wallace realizou da teoria de Bakhtin acabaram por informar parte de sua estética, bem como vem de uma tentativa de compreender a tensão teórica entre os dois e como isso assegurou que, de uma forma ou outra, certos conceitos bakhtinianos estejam presentes na ficção de Wallace. Por último, demonstraremos como operam as filosofias da linguagem que foram tão influentes para Wallace e serviram como alguns dos principais eixos filosóficos pelos os quais o autor se orientou. Enfatizaremos, nesse momento da pesquisa, a relação muito íntima que existe entre a estética de Wallace e as ideias dos filósofos Wittgenstein e Rorty e o que eles afirmaram sobre a linguagem humana como recurso de interação entre o indivíduo e a realidade, ou mesmo de construção do real a partir da linguagem. Como essas ideias são presenças constantes na obra de Wallace, buscaremos um diálogo com as perspectivas que o autor mais empregou em sua obra e com os conceitos que mais o atraíram.

2.1 IRONIA: CONCEITUALIZAÇÕES E ONDULAÇÕES

Conforme observamos no primeiro capítulo, a ironia se destaca pela sua complexidade inerente: ela não é facilmente definida e parece, inclusive, depender de uma multiplicidade de abordagens para poder ser estudada eficientemente. Mesmo a análise da ironia na obra de um único autor, como é o caso de Wallace, já apresenta ampla dificuldade de delimitação por um conjunto uniforme de mecanismos. Mas como se trata de uma pesquisa acadêmica que busca compreender melhor como esse recurso funciona, certas concessões são necessárias: não iremos estabelecer uma história da ironia, ou uma história dos usos da ironia, mas sim apresentar quais os formatos da ironia que podem ser mais facilmente adequados à obra de Wallace, seja através de informações coletadas diretamente de falas do autor ou de estudos da crítica que enfatizam mais uma ou outra visão de ironia. Esses diferentes formatos da ironia servirão de alicerces sobre os quais nos apoiaremos para a realização de nossas análises posteriores, por isso é importante compreendermos a ironia dentro de dois contextos principais: a ironia como recurso linguístico e a ironia como postura filosófica. Essa divisão objetiva nos permitir compreender a ironia como recurso estrutural, mas também como olhar sobre o mundo, e, posteriormente, como maneira de se estudar a ficção de Wallace.

2.1.1 A ironia como recurso linguístico

Definir o que é ironia pode soar, de início, como uma tarefa simples, afinal trata-se de um recurso comunicacional comum, recorrente em nosso cotidiano, e todos temos alguma ideia geral de como ela se comporta. Essa ideia geral costuma girar em torno do seguinte: afirmar algo querendo dizer o seu oposto, normalmente com uma ideia de humor e zombaria, utilizada como sinônimo de sarcasmo. E, de fato, se olharmos definições fornecidas pelo *Grande Dicionário Houaiss*, encontramos conceitos que giram em torno desses elementos: para a retórica, é "figura por meio da qual se passa uma mensagem diferente, muitas vezes contrária, à mensagem literal, ger. com objetivo de criticar ou promover humor [A ironia ressalta do contexto.]", no sentido figurado é "contraste ou incongruência entre o resultado real de uma sequência de acontecimentos e o que seria o resultado normal ou esperado" e, no campo da literatura, ela "se caracteriza pelo emprego inteligente de contrastes, us. literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos" (HOUAISS, 2022, s. p.) Essas definições são as bases daquilo que normalmente entendemos por ironia, elas dão conta de uma compreensão geral do conceito de ironia e fornecem algumas informações que serão essenciais à pesquisa aqui proposta: a primeira delas, e talvez a mais fundamental, é o conflito de sentidos, de que a mensagem enunciada não corresponde àquilo que realmente se pretende dizer.

Isso, por sua vez, leva ao outro ponto recorrente nas definições fornecidas: a ideia de contraste, de que o sentido oculto não é apenas marginalmente diferente daquilo que está sendo dito, mas é contrastante; entre enunciado e sentido existem diferenças significativas, portanto. Esses contrastes e tensões entre os sentidos, por sua vez, costumam ser vistos sob a perspectiva do humor, ou seja, é a ideia de que os jogos de sentido possibilitados pela ironia criam solo fértil para que o efeito humorístico e o riso posam aparecer. É interessante observar que essa dimensão humorística da ironia, no senso comum, costuma ser pensada como uma forma mais sutil de humor, ou seja, como um humor que não é tão facilmente percebido; isso, por sua vez, pode levar à ideia de que o humor calcado na ironia é mais refinado e sofisticado que outras formas de humor. Mas, para além de tudo isso, existe mais uma informação fornecida pelo dicionário e que pode nos ajudar a construir as bases de nossa discussão sobre a ironia: a de que é o contexto que ressalta a ironia. Isso aparece relacionado à definição retórica, que fala dos conflitos semânticos que envolvem todo uso de ironia, promovendo a noção de que os diferentes sentidos que a ironia aponta dependem dos contextos em que existem.

Por mais simples e objetivas que sejam as definições de ironia presentes no *Grande Dicionário Houaiss*, elas já nos oferecem algumas ferramentas básicas que podemos utilizar

para pensar a ironia na obra de Wallace, e a maneira com que a ironia turva os sentidos da mensagem talvez seja a principal, pois reafirma um ponto básico de nossa argumentação: ambiguidade e ironia não podem ser dissociadas. Wallace, em "E Unibus Pluram", demonstra reconhecer o espaço que a ironia ocupava dentro da literatura, bem como a importância que ela teve na literatura estadunidense do século XX, mas critica os usos que haviam se tornado lugar comum na virada do milênio, em que a ironia era utilizada sem propósitos definidos, em que os sentidos das mensagens eram tornados ambíguos sem ter outro propósito senão o de buscar ambiguidade.

Entretanto, as definições fornecidas pelo dicionário só podem ir até certo ponto, pois quando começamos a pensar nos usos da ironia dentro do campo literário a discussão começa a manifestar novas facetas e complexidades. Pensando por esse viés, temos o já mencionado estudo de Muecke (2008), que nos permite olhar mais detalhadamente para a ironia literária, e que retomaremos aqui brevemente com o intuito de aprofundar alguns aspectos. Segundo o autor, o termo 'ironia' acumulou, com o passar do tempo, um leque de sentidos totalmente diversos no discurso popular; é isso que nos permite dizer que certas frases ou textos são irônicos, mas também que algumas coisas são "ironias do destino". E apesar de Muecke (2008) detalhar algumas das definições possíveis para ironia, nós nos concentraremos em suas constatações sobre ironias textuais e linguísticas, as quais o autor chama de 'Ironias Verbais'; entretanto, um elemento em específico que aproxima as diferentes perspectivas sobre ironia é a contradição. Para o autor, a contradição, a incongruência entre o que é dito e o que se entende, o distanciamento entre causa e efeito, são os denominadores comuns da ironia. Algo semelhante pode ser dito sobre a mentira ou sobre o logro, mas a distinção básica, para o autor, está no fato de que

> Nos logros existe uma aparência que é mostrada e uma realidade que é sonegada, mas na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; é "sonegado" apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente compreensível. (MUECKE, 2008, p. 54)

A partir dessa lógica, Muecke (2008, p. 64 – 65) defende que a ironia não é tanto uma relação de opostos – dizer algo querendo dizer seu contrário –, mas sim uma justaposição de sentidos, ou seja, que a ambiguidade permitida pela ironia é uma ferramenta que pode ser utilizada para a manutenção de múltiplos sentidos simultâneos. Para o autor:

> Diz Allan Rodway que "a ironia não está apenas em ver um significado 'real' por baixo de um 'falso', mas em ver uma dupla exposição… numa chapa fotográfica".

> Mas ainda que vejamos o 'falso' como falso, ele é, e deve ser se tiver de ser ironia, apresentado como real. Interpretar *A Modest Proposal*, de Swift, não é um processo que impõe o descarte do significado literal; mesmo aí ele dispõe de toda a sua plausabilidade. (MUECKE, 2008, p. 65)

A obra de Swift à qual Muecke (2008) se refere é um texto de caráter humorístico que finge ser, entre outras coisas, um ensaio que aponta soluções para os problemas econômicos da Irlanda do começo do século XVIII, parodiando os métodos empregados pelas elites para tentar ensinar os mais pobres a ascender socialmente com soluções, muitas vezes, totalmente impraticáveis; uma das soluções que Swift aponta, por exemplo, é que os pobres vendam seus filhos para o abate e consumo posterior de suas carcaças como forma de renda. Trata-se de um texto irônico, seguindo a lógica de Muecke (2008), porque é possível que o leitor, com base em seus conhecimentos sobre o contexto de produção da obra, atinja interpretações diferentes, mas possíveis. Resumidamente, alguns leitores vão entender a ironia, enquanto outros não, mas a não compreensão da ironia não impossibilita que o leitor continue a ler sem grandes fricções. Caso um leitor que não conhece Swift e seus contextos leia *A Modest Proposal*, esse leitor terá acesso apenas ao sentido superficial da mensagem, ou seja, levará a sério o que está sendo dito ali; mesmo assim, é uma interpretação possível. Para Muecke (2008), esta é diferença entre ironia e sarcasmo: a ironia mantém sentidos simultâneos, enquanto no sarcasmo há apenas um sentido possível.

> A ausência desta sensação [de ambivalência] é que distingue a ironia do que é pesado demais ou leve demais para merecer o nome. Um sarcasmo como "Você é um belo tipo de amigo!" não é por um momento plausível em seu sentido literal; o tom transmite censura tão fortemente que não é possível qualquer sensação de contradição. (MUECKE, 2008, p. 65)

O sarcasmo, portanto, não permite ambiguidade, esta que é a condição básica para que a ironia exista. A literatura, nesse sentido, acaba sendo o espaço ideal para explorar os limites da ironia, pois se trata de uma arte que surge da linguagem verbal e que depende da coexistência de múltiplos sentidos e perspectivas. Inclusive, é interessante como este conceito de ironia é próximo da compreensão contemporânea de literatura: uma construção linguística na qual podemos observar a coexistência de vários sentidos diferentes, mas que não se anulam.

Essa visão de ironia é bastante sensível para compreendermos as constatações que Wallace realizou sobre ironia no decorrer de sua carreira: se pensarmos em ironia como uma forma de dizer A para indicar B, com B sendo o único sentido de leitura realmente viável, então as críticas de Wallace aos usos da ironia se resumem a um desgosto por formas que turvem os sentidos mais imediatos das mensagens literárias. Não acreditamos, todavia, que este seja o

olhar mais adequado para pensar a obra de Wallace. Pensar na ironia apenas por esse viés resultaria em uma diminuição das abordagens possíveis para a análise de sua obra, em boa parte porque, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, ao empregar o termo 'ironia', o autor aponta para um leque de possibilidades que vai muito além de um simples jogo de oposições. Ao posicionarmos a ironia como uma justaposição de sentidos, portanto, abrimos as portas para um olhar que permite abarcar maiores nuances da argumentação e da ficção do autor, principalmente quanto à dimensão assumida pela ambiguidade em sua visão de ironia, mas também porque a tensão constante entre sentidos na comunicação humana foi um tema recorrente em sua obra.

Todavia, a argumentação de Muecke (2008) não dá conta de um assunto que foi central para as argumentações de Wallace sobre a ironia: a relação entre texto e leitor e a agência do leitor em concretizar a ironia. Não que Muecke (2008) ignore a importância do leitor e do contexto, mas suas preocupações estão muito mais próximas de questões estruturais da ironia. Para compreendermos melhor os lados contextuais da ironia, bem como suas relações com o leitor, utilizaremos o estudo de Linda Hutcheon (1994). É um texto importante pelo fato de contemplar a ironia, para além de um jogo puramente linguístico, como uma construção social e política; para a autora, o que constitui a ironia e permite que ela agrupe diferentes sentidos em uma mesma mensagem são as relações de poder que se cruzam dentro de todo uso da ironia. O contexto é o que permite às relações de poder interagir com a ironia de diferentes formas, e é isso que leva Hutcheon (1994, p. 4) a afirmar que os elementos mais importantes para a compreensão da ironia são as comunidades de fala. Um exemplo básico disso é que um cidadão alemão talvez não entenda ironias feitas sobre o contexto político brasileiro, e vice-versa, pois eles fazem parte de comunidades de fala distintas. Da mesma forma, grupos minoritários também são capazes de interagir com ironias que pessoas de fora talvez não entendam. Isso leva a autora a afirmar que: "Since irony involves social interaction, there is no reason for it to be less implicated in questions of hierarchy and power (in terms of either maintenance or subversion) than any other form of discourse." (HUTCHEON, 1994, p. 38)[49]

A partir disso, Hutcheon (1994, p. 90) argumenta que a ironia, diferente de outras formas de comunicação, depende de um acordo muito específico em que devem ser contabilizados não apenas a pessoa que fala e aquela que ouve e entende a ironia, mas também um terceiro, aquele que ouve e não entende. Segundo a autora, toda ironia parte do princípio de

[49] "Se a ironia envolve interação social, não há motivo para que ela seja menos implicada em questões de hierarquia e poder (em termos de manutenção ou subversão) do que qualquer outra forma de discurso." [Tradução nossa]

que algumas pessoas não serão capazes de entender seus sentidos implícitos; uma ironia que todos entendem é uma ironia que fracassa em seu propósito de manter ambiguidade. Novamente, entretanto, compreender a ironia depende dos conhecimentos do interlocutor acerca da comunidade de fala em que ela se origina.

> It might, therefore, be less a matter of interpreter "competence" than of shared assumptions on many different levels. For even the most simple of verbal ironies, for example, there would have to be mutual agreement on the part of both participants about the following basic things: that words have literal meanings; that words can, however, have more than one meaning, especially in certain contexts; that there is such a thing as irony (as distinct from deception) where a spoken meaning is played off against implied but unspoken meanings. (HUTCHEON, 1994, p. 91)[50]

O compartilhamento de conhecimentos básicos, portanto, não é necessário apenas para a compreensão da ironia, ele é uma condição básica para sua efetiva existência. E é justamente esse compartilhamento que permite à ironia ser ambivalente, mas também é o que dificulta que se atribua a ela algum papel comunicacional mais específico. Claro, pode ser dito que toda forma de comunicação e compreensão de uma linguagem depende de uma série de conhecimentos prévios específicos, mas, para Hutcheon (1994, p. 93), o diferencial está na instrumentalização do não dito e da ambiguidade pela ironia, evocando conhecimentos prévios de maneira a fazer o interpretador, além de decodificar o que está sendo dito, seja conscientemente de como atribui sentidos. Essa linha de pensamento leva a autora a afirmar que a ironia é uma forma de metacomunicação (HUTCHEON, 1994, p. 148), ou seja, um ato de comunicação que só pode existir a partir de demonstrações de autoconsciência sobre o funcionamento destes atos, sobre qual é a lógica que permite que eles existam; a ironia, portanto, expõe os processos linguísticos necessários para que ela possa operar plenamente ao apontar para suas próprias lacunas. Essa autoconsciência é bastante importante para pensarmos nas manifestações da ironia na obra de Wallace, não apenas como mais uma ferramenta para compreendermos esse modo de discurso, mas principalmente porque discussões sobre a autoconsciência de processos ficcionais – que, invariavelmente, influem diretamente em questões sobre metaficção – são uma presença constante na obra do autor. Outro ponto em que a metacomunicação da ironia se torna relevante, no contexto wallaceano, é a autoconsciência

---

[50] "Pode ser, dessa forma, menos uma questão de 'competência' do interpretador do que de suposições compartilhadas em vários níveis diferentes. Pois mesmo nas mais simples das ironias verbais, por exemplo, deveria haver um acordo mútuo em ambos os participantes sobre as seguintes coisas básicas: que palavras têm sentidos literais; que palavras podem, entretanto, ter mais de um sentido, especialmente em certos contextos; que existe uma coisa chamada ironia (distinta de engano) em que um sentido dito é contraposto contra sentidos implícitos, mas não ditos." [Tradução nossa]

do ironista: para o autor, a consciência que o escritor tem de que há um leitor na outra ponta de seu texto sempre informa a prática artística, mas isso também pode se tornar algo nocivo dependendo das proporções que assumir dentro do cenário estilístico do artista.

Segundo Hutcheon (1994, p. 37), um erro recorrente em estudos sobre a ironia é atribuir a ela uma função subversiva, ou seja, acreditar que a ironia, por si só, é uma formação linguística feita para questionar e desafiar as estruturas de poder da sociedade. Para a autora, a ironia pode, sim, ser utilizada de forma subversiva, mas é igualmente possível que certas comunidades de fala utilizem a ironia para conservar as estruturas de poder existentes. É um debate que a autora coloca nos termos de diferentes olhares: a ironia afirmativa e a ironia destrutiva.

> the position that irony works in a positive and constructively affirmative way is usually held by those who also see irony as a powerful tool or even weapon in the fight against a dominant authority—which irony is said to work to destroy. Most recently, it is feminist, postcolonial, gay and lesbian theorists who have argued this position in different but related ways. The contrasting view of irony as negating, as largely destructive, appears to be held, at different times, by almost anyone who has been on the receiving end of an ironic attack (or missed the irony completely) or by those for whom the serious or the solemn and the univocal are the ideal. (HUTCHEON, 1994, p. 37)[51]

Hutcheon (1994) utiliza esse debate entre diferentes perspectivas para apontar que a ironia não tem posições políticas inerentes, é sempre uma questão de como e por quem ela é utilizada. A ironia é, nas palavras da própria autora, transideológica (HUTCHEON, 1994, p. 10). Se pode ser utilizada por teorias feministas e pós-coloniais, também pode ser empregada para defender discursos conservadores ou até mesmo discursos de ódio. Em 2017, por exemplo, o jornal *The Guardian* publicou uma matéria intitulada “Hiding in plain sight: how the 'alt-right' is weaponizing irony to spread fascism”, ou “Se escondendo em plena vista: como a ‘extrema direita’ está instrumentalizando a ironia para espalhar fascismo” em tradução livre, texto em que o jornalista Jason Wilson explica como a extrema direita passou a utilizar a ironia como uma das principais armas de disseminação de suas pautas e ideais. A chave, segundo Wilson (2017), está na ambiguidade, nas lacunas que existem na mensagem, pois é difícil

---

[51] “A posição que a ironia trabalha de uma forma positiva e construtiva é geralmente defendida por aqueles que também veem a ironia como uma poderosa ferramenta ou até mesmo arma na luta contra uma autoridade dominante. Mais recentemente, são as teóricas feministas, pós-coloniais, gays e lésbicas que têm argumentado esta posição em formas diferentes, mas relacionadas. A visão contrastante de ironia como negação, como amplamente destrutiva, parece ser defendida, em diferentes momentos, por quase qualquer um que foi vítima de um ataque irônico (ou não entendeu a ironia completamente) ou por aqueles que a seriedade ou a solenidade e a univocidade são o ideal.” [Tradução nossa]

determinar quando algo está errado se a mensagem em si foge de qualquer determinação; da mesma forma, se alguém que utilizou discurso de ódio é confrontado sobre aquilo, sempre pode argumentar que as pessoas estão interpretando aquilo do jeito errado porque esse alguém só estava fazendo isso 'ironicamente'.

O que Hutcheon (1994) propõe, portanto, encontra muitas semelhanças com as posições que Wallace defendeu sobre a ironia no começo dos anos 90, especialmente no que diz respeito à flexibilidade do recurso: assim como a ironia pode ser utilizada para questionar certas formações sociais, ela também pode ser empregada com efeito totalmente oposto. No caso de Wallace, é uma preocupação muito mais voltada ao campo da linguagem e da comunicação humana, bem como ao impacto que isso tem sobre a literatura, embora, é claro, também influa em outros contextos culturais de uma forma ou outra. Mas, para além disso, outro ponto faz convergir as argumentações de Hutcheon (1994) e Wallace: a ironia como causadora de inércia. Para a autora, um dos maiores pontos de contensão em discussões sobre os usos da ironia está no fato de que, pela sua natureza ambígua, a ironia pode fazer a pessoa habitar um espaço confuso em que nunca há certeza quanto aos sentidos que se anunciam (HUTCHEON, 1994, p. 38); o uso excessivo de ironia, aos poucos, desgasta a própria ideia de sentido. Entretanto, assim como nos usos transideológicos da ironia, Hutcheon (1994) não defende que a ironia é a responsável pela erosão de sentidos fechados e bem definidos na sociedade, mas sim que é uma questão de como ela é utilizada. É, de certa forma, um pouco como Wallace argumenta ao posicionar a apropriação da ironia literária pelas mídias populares como influências diretas nos usos cada vez mais banais da ironia. E uma das consequências desses usos é a maneira desapegada que as pessoas passam a tratar umas às outras, fingindo não se importar com as coisas que acontecem ao seu redor, simulando serem observadores críticos e intocáveis. A autora, nesse ponto, apresenta preocupações muito semelhantes àquelas colocadas por Wallace:

> But many argue that ironists only *appear* cool and restrained on the surface as a way to mask actual hostility and emotional involvement […]. By presenting themselves as in control and distant in their scorn, ironists can appear "unflappable, almost, one might believe, uncommitted" […]. As this suggests, there would seem to be an element of pretence [sic] involved here, of "feigned detachment" and "apparent neutrality" […], that again recalls the Greek *eiron* as dissembler. (HUTCHEON, 1994, p. 39, grifo da autora)[52]

[52] "Mas muitos argumentaram que ironistas apenas *parecem* descolados e contidos na superfície como uma maneira de mascarar efetiva hostilidade e envolvimento emocional […]. Ao se apresentarem como estando no controle e distante em seu desprezo, ironistas podem parecer "imperturbáveis, quase, um pode acreditar,

A ironia, pela lógica de Hutcheon (1994), assume duas facetas: ela pode ser vista como uma forma sofisticada e inteligente de pensar o mundo, mas também como resultante – e causadora – de uma forma de estagnação emocional na medida em que mascara o envolvimento do ironista com o meio. Segundo a autora, os desapegos causados pela ironia surgem de convenções sociais que condicionaram o uso deste recurso a um aparente distanciamento da realidade, mesmo que um distanciamento absoluto não seja realmente viável. Esse desapego vem da ideia de que a ironia é uma marca de intelecto, de que o humor irônico é a forma mais elevada de humor, um argumento muito próximo daquele oferecido por Wallace em "E Unibus Pluram", de que uma das causas do uso excessivo de ironia vinha do fato de que as pessoas queriam sentir que faziam parte desse grupo de intelectuais desapegados. A ironia funciona como marca de pertencimento a um grupo.

As instabilidades da ironia, o fato de que ela pode ter consequências tão drásticas, mas ao mesmo tempo dependentes do contexto em que é utilizada – e que leva Hutcheon (1994, p. 37) a afirmar que a ironia é definida pela oscilação de sentidos –, faz a autora a pensar no impacto que a ironia exerce não apenas no ironista, mas em quem interpreta a ironia, e aqui a ideia de pertencimento volta a ter importância. Para Hutcheon (1994, p. 115), ao compreender uma ironia, o indivíduo tem a sensação de fazer parte de um grupo seleto, quase como um código secreto ao qual poucos têm acesso. Isso pode ser sedutor na medida em que a pessoa se sente recebida pela ironia que foi capaz de compreender. Entretanto, o oposto é igualmente válido: falhar em compreender a ironia pode levar à raiva e à humilhação, ao afastamento do grupo e da discussão em que essas ironias se sustentam.

Tudo isso se deve ao que Hutcheon (1994) coloca como o principal elemento da ironia, e que a diferencia de outras formas de comunicação e, principalmente, que ela posiciona como diferenciação entre ambiguidade e ironia: "ambiguity and irony are not the same thing: irony has an edge." (HUTCHEON, 1994, p. 32)[53] A conceitualização e tradução de "edge" para a língua portuguesa apresenta, por si só, um problema teórico particular, pois Hutcheon (1994) utiliza o conceito de diferentes formas pertencentes ao campo semântico da língua inglesa, mas que não encontram equivalentes fáceis na língua portuguesa. "Edge" pode ser gume, fio, que dá a ideia de algo cortante, mas também pode ser "beira" ou "margem", viabilizando o sentido

---

descompromissados" […]. Como isso sugere, parece haver um elemento de pretensão envolvida aqui, de "fingir desapego" e "aparente neutralidade" […] que novamente retoma o *eiron* grego como dissimulação." [Tradução nossa]

[53] "Ambiguidade e ironia não são a mesma coisa: ironia é afiada." [Tradução nossa]

de que a ironia se encontra numa região limiar da comunicação humana. A abordagem de Hutcheon (1994) ao empregar o termo "edge", portanto, surge de uma combinação desses dois fatores: é um elemento de risco e, simultaneamente, um elemento linguisticamente fronteiriço. Em termos metodológicos, para darmos conta de como a autora emprega o conceito em diferentes momentos, alternaremos entre as definições "gume" e "limiar" para melhor pensarmos na teoria da autora e o que isso diz sobre a ironia.

Um dos grandes diferenciais da ironia, portanto, para além da ambiguidade, é o fato de ela possuir um gume, algo que se o indivíduo não souber utilizar pode acabar cortando o próprio usuário, que é também o que diferencia a ironia de outras figuras de linguagem. Para a autora, existe risco em se utilizar a ironia, uma certa dose de perigo que, por consequência, demanda um nível de atenção e cuidado que outras formas não exigem, e este risco é de caráter afetivo e emocional.

> Unlike metaphor or metonymy, irony has an edge; unlike incongruity or juxtaposition, irony can put people on edge; unlike paradox, irony is decidedly edgy. While it may come into being through the semantic playing off of the stated against the unstated, irony is a "weighted" mode of discourse in the sense that it is asymmetrical, unbalanced in favor of the silent and the unsaid. The tipping of the balance occurs in part through what is implied about the attitude of either the ironist or the interpreter: irony involves the attribution of an evaluative, even judgmental attitude, and this is where the emotive […] or affective dimension also enters […]. (HUTCHEON, 1994, p. 35)[54]

Os riscos de se cortar no gume da ironia, portanto, vêm de dois fatores principais: de não se compreender a ironia e, por isso, cair em suas armadilhas, ou de se utilizar excessivamente a ironia e com isso desgastar certas fronteiras linguísticas, entrando em espaços que Hutcheon (1994, p. 39) apontou como sensíveis: a ironia como passividade e como simulação de desapego emocional. Mas tudo isso se deve a um ponto crucial: o fato de que a ironia carrega consigo certa carga de julgamento, seja por estar diretamente atrelada à mensagem em si, seja por julgar aqueles que não conseguem compreender a ironia; como Hutcheon (1994, p. 16) argumenta, na compreensão da ironia sempre estão envolvidos jogos de poder, e se o indivíduo é o alvo de uma ironia, ou então não a entende, ele se encontra numa

---

[54] "Diferente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem um gume; diferente da incongruência ou da justaposição, ironia pode deixar as pessoas na beira; diferente do paradoxo, ironia é decididamente afiada. Enquanto pode vir à existência através do jogo semântico entre o dito contra o não dito, ironia é um modo de discurso "pesado" no sentido que ele é assimétrico, desbalanceado a favor do silêncio e do não dito. O pesar da balança ocorre em parte através do que implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliativa, até mesmo crítica […], e é aqui que a dimensão emotiva ou afetiva também entra […]" [Tradução nossa]

posição mais baixa nessa hierarquia de interpretações. A ironia, por essa lógica, tem um peso que outras figuras de linguagem não têm, um peso que ela projeta diretamente para fora, na direção do interpretador. As diferentes maneiras com que esse peso pode ser distribuído, diferentes usos do gume da ironia, é que a tornam tão imediatamente complexa, tão igualmente capaz de inércia e movimento, de aparente desapego e profundo engajamento. Os gumes da ironia serão decisivos para nosso estudo da obra wallaceana, pois nos ajudam a entender o caráter mais delicado – e arriscado – da ironia, além de nos aproximar da multiplicidade de abordagens muitas vezes opostas que Wallace enfatizou no decorrer de sua carreira.

Ainda pensando nas manifestações mais explicitamente linguísticas da ironia, a obra de Beth Brait (2008) nos ajuda entender, a partir de perspectiva bakhtiniana, alguns aspectos estruturais que não são abordados por Muecke (2008) e Hutcheon (1994): a convergência de diferentes vozes e discursos molda os usos da ironia. Como resumo de sua abordagem metodológica, bem como de sua visão de ironia, a autora explica:

> Assim, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido com a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tido como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 2008, p. 16)

Alguns pontos da abordagem da autora encontram convergências com as propostas de Muecke (2008) e de Hutcheon (1994): a manutenção de ambiguidade, sustentando múltiplos sentidos possíveis sem necessariamente evidenciar nenhum como interpretação única e correta é um argumento próximo ao que defende Muecke (2008); também é o caso da meta-referencialização, que em muito se aproxima do que Hutcheon (1994, p. 91) chamou de metacomunicação, atribuindo à ironia a capacidade de evidenciar os mecanismos linguísticos e semânticos que estão envolvidos em seus processos interpretativos; assim como Hutcheon (1994), Brait (2008, p. 69) também vê na ironia o potencial de demonstrar a impossibilidade da neutralidade discursiva, utilizando não apenas a ambiguidade, mas também a atribuição desproporcional de sentidos como métodos pelos quais evidenciar interpretações possíveis e assim realizar comentários sobre a realidade, mesmo que a ironia seja incapaz de fornecer respostas definitivas. É algo que a autora expande ao afirmar que "A impossibilidade de desambigüizar sem destruir a ironia talvez seja um dos pontos fortes na ideia de co-presença do literal e do figurado como fator caracterizador desse mecanismo discursivo." (BRAIT, 2008, p.

107) Entretanto, apesar dessas semelhanças, o elemento que a diferencia dos outros autores são seus usos dos conceitos de dialogismo e polifonia[55].

Para Brait (2008, p. 17, 69, 92, 120), poucos recursos linguísticos são tão emblemáticos do choque entre diferentes forças culturais e linguísticas quanto a ironia. A ironia se define por justamente demonstrar essas forças em ação, constituindo e moldando diferentes discursos; a ironia é uma maneira de olhar diferentes sentidos se formando enquanto se interage diretamente com eles, ou seja, a ironia é capaz de "chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a maneira de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões [de sentido figurado e sentido literal]." (BRAIT, 2008, p. 140) A ironia, portanto, é um recurso que temos a nossa disposição para observar os processos de formação de diferentes discursos, mas isso só pode ser feito, segundo a autora, através de um exame de seu caráter mais fragmentário. Os fragmentos que constituem a ironia não podem ser agrupados para formar um todo definido, são sempre sugestões que apontam na direção de mais de um sentido, levando, novamente, à ambiguidade e à importância de se manter essa ambiguidade. E é justamente através das rachaduras que existem entre esses fragmentos que podemos obter um olhar interno dos mecanismos discursivos.

Para a autora, as várias manifestações da ironia "Sendo formas metaenunciativas, reflexivas, opacificantes, […] correspondem ao desdobramento do dizer, revelam a auto-recepção, o questionamento da transparência, o reencontro com o próprio dizer." (BRAIT, 2008, p. 143) O argumento central, portanto, circunscreve a noção de que a ironia, para além de uma forma enunciativa em si, é também um método pelo qual é viável analisar a própria natureza do jogo enunciativo. Entretanto, esse método não é claro e objetivo, pois um dos pontos em que Brait (2008, p. 126) insiste é que a ironia é uma forma de opacificação do discurso, em boa parte devido à sua natureza ambígua, mas também devido ao jogo de intertextualidades que a compõe. Este olhar que contempla a ironia como recurso metatextual, de alguma forma fazendo comentários e exames sobre si próprio e sobre a linguagem, nos permite certa aproximação com a abordagem de Wallace, que via metaficção e ironia como aspectos relacionados, embora distintos.

---

[55] Dialogismo e polifonia são dois conceitos essenciais à teoria do romance de Bakhtin. Resumidamente, ambos os conceitos apontam para a pluralidade da língua e de produções culturais criadas com ela. 'Dialogismo' é a ideia de que tudo que é escrito parte de um diálogo com produções culturais do passado, indicando que não há forma de discurso isolado de seu contexto ou que ignore expressões passadas; 'polifonia', por sua vez, é a ideia de que todo discurso é sempre resultante de uma multiplicidade de vozes simultâneas, entre as quais sempre existe algum tipo de tensão.

As noções de dialogismo e polifonia, por sua vez, levam a autora a argumentar que, para além de ter uma pluralidade de sentidos, a ironia também é dificilmente isolada (BRAIT, 2008, p. 17), ou seja, não há como remover, com precisão, uma frase irônica de uma obra literária e estudá-la isoladamente, pois a ironia sempre depende de um diálogo com o contexto geral em que se insere. No caso de um romance ou de um conto, essa relação com o contexto pode ser encarada de duas formas: a ironia depende de conhecimentos do leitor sobre os contextos socioculturais em que a narrativa é ambientada, bem como os contextos de produção da obra. Podemos inferir, com isso, que a ironia literária ironia também depende dos conhecimentos do leitor sobre o restante da narrativa, ou seja, de seus conhecimentos de como as personagens se comportam, qual a atitude do narrador em relação ao que está sendo dito, bem como do conhecimento do desenrolar de certos eventos. Esta constatação esboça um desafio teórico que fará parte de nossas análises das obras de Wallace: recortar, frase a frase, os romances e contos, é contra-produtivo para o estudo da ironia, exigindo de nós uma abordagem metodológica que possibilite encarar minuciosamente a superfície textual das obras, mas que também permita observar como essas ironias assumem diferentes formas com base no diálogo com os contextos das narrativas e com o todo das obras.

Nosso objetivo, ao olhar para a ironia, é movimentar conjuntamente os princípios sobre a ironia trazidos aqui para realizar uma análise em dupla camada: o texto em si, como a sintaxe e a semântica do texto atuam em conjunto para formar ironias e também para refletir sobre elas, e a ideia de ironia como elemento que perpassa as obras e que depende de um panorama geral de como diferentes mecanismos narrativos e estilísticos funcionam. A ironia, pela sua natureza plural, depende de se poder olhar, ao mesmo tempo, para o micro e para o macro. Com esse propósito, partiremos de uma compreensão linguística da ironia que se apoia, fundamentalmente, nas concepções dos três autores mencionados até aqui: a ideia de simultaneidade de sentidos, apresentada por Muecke (2008), como elemento mais básico da compreensão de ironia, e não de uma simples inversão de sentidos; a ironia, partindo do que explica Hutcheon (1994), como dependente do contexto e das relações de poder que compõem esse contexto; a ironia, partindo das argumentações de Brait (2008), como vértice metadiscursivo, ou seja, como aspecto que chama a atenção para suas próprias estruturas na medida em que não é apenas ambígua, mas dependente de uma consciência de sua ambiguidade. Mas esses elementos, apesar de muito importantes para as questões mais estruturais e práticas da ironia, não dão conta de um ponto elementar para as observações de Wallace sobre a ironia: a ironia como atitude, como posicionamento do indivíduo frente ao mundo.

2.1.2 Ironia como postura filosófica

Muecke (2008, p. 34) aponta que foi ao final do século XVIII e início do século XIX que a ironia se desprendeu de noções anteriores que a viam como recurso puramente linguístico ou retórico, não exatamente deixando para trás o ideal aristotélico de que a "Ironia é dizer algo e se dar o ar de que não o está dizendo, ou designar as coisas pelos nomes de seus opostos." (ARISTÓTELES, 2012, p. 84), mas colocando-a em segundo plano ao posicionar a ironia como um jeito de ser; não mais algo a apenas ser utilizado verbalmente, mas algo que impulsiona cada gesto e cada olhar sobre a realidade. Muecke (2008, p. 27) chama isso de "Ironia Romântica", resultado de um mundo que, fosse por transformações culturais, tecnológicas ou científicas, se via às voltas com o fato cada vez mais inegável de que havia poucas certezas, de que a realidade era muito mais contraditória do que se acreditava ser no passado. O mundo deixa de ser algo em que a ironia é empregada de maneira consciente, e passa a ser encarado como algo irônico por si só:

> Onde antes se encarava a ironia como algo essencialmente intencional e instrumental, alguém que realizava um propósito usando a linguagem ironicamente […], agora era possível considerar a ironia como algo que, ao invés, podia ser não-intencional, algo observável e, por conseguinte, representável na arte, algo que aconteceu ou de que alguém se tornou ou se podia tornar consciente […] tornou-se possível agora generalizá-la e ver o mundo todo como se fosse um palco irônico e toda a humanidade como se fossem atores simplesmente […]. E onde antes se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada […], podia-se agora também considerá-la um cometimento permanente e autoconsciente: o ironista ideal seria sempre um ironista, atento mesmo à ironia de ser sempre um ironista; em suma, a ironia pode ser encarada como obrigatória, dinâmica e dialética. (MUECKE, 2008, pp. 34 – 34)

Esta maneira de se pensar a ironia, como um prisma pelo qual é possível olhar o mundo, foi decisiva para a evolução do conceito nos séculos seguintes. Foi uma perspectiva que influenciou a maneira de se pensar a ironia no começo do século XX (MUECKE, 2008, p. 42), período em que a literatura passava por amplas transformações formais, em que os próprios limites da linguagem literária estavam sendo testados. Isso é importante porque é nessa concepção de ironia e em suas ramificações futuras que encontramos as raízes de muitas críticas que Wallace viria a fazer aos usos da ironia no final do século XX.

Nesse sentido, talvez a obra mais fundamental para o estudo da ironia moderna – e, possivelmente, o estudo mais citado em pesquisas sobre a ironia – seja a de Søren Kierkegaard

(2013), publicada originalmente em 1841[56]. Trata-se de um estudo de muito fôlego na medida em que busca não apenas compreender os comportamentos da ironia, mas também traçar uma linha lógica que dê conta de demonstrar como as raízes da ironia romântica do século XIX se encontram na filosofia socrática. Mas, para além disso, é uma pesquisa que tenta demonstrar como o próprio ato de filosofar deve sua existência, em parte, ao pensamento irônico. Nossa ênfase, entretanto, será em como Kierkegaard (2013) retratava o conceito de ironia, e em como ele resume a atitude irônica frente a vida.

Para Kierkegaard (2013, p. 332) a ironia era, antes de tudo, um veículo de provocação: um recurso que visa tornar a linguagem e a realidade ambíguas e opacas, dificultar a plena compreensão do que realmente quer ser dito, e, justamente por isso, ideal para reflexões filosóficas. Se uma pessoa não entende o sentido de uma frase ou atitude, então precisa pensar mais a fundo, reexaminar a situação, e isso, segundo o autor, impulsionaria as pessoas na direção de uma maior introspecção, maior aprofundamento de conhecimentos filosóficos. A ironia, para Kierkegaard (2013, p. 247), é inerentemente subversiva, e a chave para compreendermos essa linha de pensamento está num exame das posturas de Sócrates e de como ele empregou a ironia.

Segundo o autor, Sócrates não apenas utilizava a ironia como ferramenta retórica, algo que podia empregar em seus diálogos como forma de melhor expor seus argumentos, mas também **vivia** a ironia (KIERKEGAARD, 2013, p. 141). Sócrates, para Kierkegaard (2013, p. 141), viveu em meio à ambiguidade da ironia, evitando dar respostas simples sobre o que defendia e evitando que o simplificassem como indivíduo. Era uma forma de causar reflexão naqueles que o cercavam, mas era também um método de subversão, de não apenas apontar as insuficiências de certas crenças, mas fazer as pessoas perceberem essas insuficiências por si mesmas (KIERKEGAARD, 2013, p. 140).

O autor resume a metodologia de Sócrates da seguinte forma: “Não se dava com ele o caso daquele filósofo que, ao explanar suas intuições, seu discurso era a própria presença da ideia. Muito pelo contrário: o que Sócrates dizia significava algo de diferente.” (KIERKEGAARD, 2013, p. 28) Sócrates, assim como a própria ironia, era uma figura inerentemente ambígua, e seus ensinamentos transmitiam essa postura: não se tratava de demonstrar, de maneira clara e objetiva, em que sentido caminhavam seus pensamentos, mas

[56] Como referência, utilizaremos a editora brasileira publicada pela editora Vozes e traduzida por Álvaro Luiz Montenegro Valls.

de expor a amplitude de conhecimentos possíveis através de apontamentos que indicassem as limitações do que cada pessoa era capaz de saber. Nas palavras do próprio autor:

> Onde termina a empiria é que Sócrates começa, sua atividade consiste em trazer a especulação para fora das determinações da finitude, perder de vista a finitude e navegar rumo ao alto-mar, lá onde o esforço ideal e a infinitude ideal não reconhecem nenhuma consideração alheia, mas são para si mesmos o fim infinito. (KIERKEGAARD, 2013, p. 140)

Kierkegaard (2013) aponta em Sócrates uma existência liminar; sua principal contribuição ao pensamento ocidental foi uma espécie de empoderamento da dúvida, em que os processos que levam o indivíduo a pensar sobre o mundo são tão importantes quanto as conclusões às quais ele chega. Isso se refletia, segundo Kierkegaard (2013, p. 193 – 194), nos comportamentos de Sócrates, e foi o que o fez ser visto como um provocador, alguém capaz de subverter a juventude, mesmo que ele próprio se visse como alguém que apenas propunha perguntas. Os questionamentos de Sócrates, ao se direcionarem a tudo na medida em que o filósofo buscava questionar a própria natureza do saber – e de seus próprios ensinamentos (KIERKEGAARD, 2013, p. 193) –, são aquilo que leva o filósofo a apontar a intimidade entre o pensamento socrático e a ironia: "O que vemos em Sócrates é a *liberdade*, infinitamente transbordante, *da subjetividade*, mas isto é justamente *a ironia*." (KIERKEGAARD, 2013, p. 217, grifos do autor) A ironia, portanto, estava atrelada a uma ideia de liberdade do subjetivo; ao romper com delimitações precisas da realidade – e conceitualizações da realidade –, a ironia instaurava a verdadeira reflexão filosófica, aquela que depende da dúvida e da incerteza para existir, e permitia o avanço real do pensamento humano.

A ideia de ironia como liberdade é o que leva Kierkegaard (2013, pp. 334 – 335) a apontar que o conceito, para além de empregado em situações diversas, deveria ser vivido, ou seja, que a ironia verbal deveria ser condizente com as atitudes do ironista, o qual, assim como Sócrates, precisaria viver no limiar, evitar certezas e promover a dúvida como princípio fundamental da vida. Este é um ponto tão importante para a filosofia de Kierkegaard (2013) que chega a ser uma das quinze teses que orientam seu texto: "XV. Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também o inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem." (KIERKEGAARD, 2013, p. 21) A ironia serve como um dos pilares da vida humana, ou pelo menos da vida humana bem realizada. Entretanto, podemos inferir certa dose de risco em adotar a ironia como base da vida, pois:

> Aqui temos então a ironia como *a negatividade infinita absoluta*. Ela é *negatividade*, pois apenas nega; ela é *infinita*, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é *absoluta*, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto, que contudo não é. A ironia não estabelece nada; pois aquilo que deve estabelecer está atrás dela. Ela é uma demência divina, furiosa como um Tamerlão que não deixa pedra sobre pedra. Aqui nós temos portanto a ironia. (KIERKEGAARD, 2013, p. 262, grifos do autor)

Para o autor, estes todos são elementos positivos da ironia, são o que a torna relevante para o campo do pensamento humano. O risco que mencionamos antes, por sua vez, não provém da interpretação de Kierkegaard (2013) em si, mas sim do que isso significa quando pensado em relação a Wallace. A compreensão da ironia como fator que nega continuamente – infinitamente – tudo que a envolve, criando espaços em que a certeza e a objetividade não podem proliferar, privilegiando a dúvida e a ambiguidade, é, para Kierkegaard (2013), aquilo que possibilita à ironia atravessar a comunicação e os costumes, propondo novas formas de pensar e de ser. Entretanto, essa atitude em relação à ironia está diretamente relacionada a algumas das principais críticas que Wallace, futuramente, viria a fazer: o autor concorda que a capacidade de negação da ironia foi útil e teve seu papel na cultura ocidental, mas um de seus principais argumentos é de que o uso excessivo da ironia, de uma postura que via a ironia como subversiva por si só, não dá conta de como a ironia pode ser apropriada e empregada pelos sistemas que antes foram criticados através dela. Wallace também era contrário à ideia de que uma postura irônica constante poderia ser benéfica de alguma forma; o autor sempre pareceu mais preocupado em apontar os problemas com essa linha de pensamento do que o contrário. Mas se Kierkegaard (2013) via a ironia como tendo um valor subversivo inerente e Wallace discordava disto, não quer dizer que Wallace pensava na ironia como tendo um valor inerente contrário aos defendidos por Kierkegaard (2013), ou seja, ele não defendia que a ironia por si só era nociva à comunicação e à vida na contemporaneidade, mas sim que os usos irrefletidos da ironia a haviam tornado um elemento fundamentalmente prejudicial à plena interação humana. Se, para Kierkegaard (2013, p. 335), viver a partir da ironia era sinal de uma mente refinada, disposta à reflexão filosófica, para Wallace essa atitude havia se tornado apenas mais um reflexo de repetições despropositadas, de simular intelecto, de fingir desprendimento da realidade que se habita; se tornou um método, em última instância, de não correr riscos emocionais.

Os argumentos defendidos por Kierkegaard (2013) foram, essencialmente, a base fundamental na qual a ironia – como atitude e postura – se sustentou nos próximos séculos, encontrando reflexos diretos mesmo agora, no começo do século XXI. Tendo em vista a relevância desse posicionamento, é importante pensarmos em como ele influencia o campo da

literatura, ou seja, refletir sobre como a ideia de que a ironia é sinônimo de sofisticação filosófica pode influenciar não apenas a ficção em si, mas a própria ideia de prática literária. Para isso, partiremos de análises propostas por Octavio Paz (2012, 2013). Tentaremos, com base no que propõe o autor, compreender as ramificações da ironia na modernidade, qual o espaço que ocupava no contexto social do período e como isso se manifestava nas artes.

Segundo Paz (2012, p. 227), o que define a modernidade[57] é a instabilidade, condição que torna tudo ambíguo e incerto. O ocidente presenciava avanços tecnológicos e científicos em um ritmo nunca visto antes, causando acelerações na própria ideia de tempo; as duas guerras mundiais do começo do século XX, os horrores da guerra de trincheiras, o Holocausto e a queda das bombas atômicas mudam permanentemente a percepção do ser humano sobre si mesmo, e impõem a todos a ideia de uma finitude abrupta; de repente, não se pode mais esperar por avanços sociais e científicos, pois, a qualquer momento, o fim pode chegar subitamente, basta um pouco de conturbação política e com o apertar de um botão tudo pode acabar (PAZ, 2012, pp. 320 – 322) . Para o homem moderno, portanto, "Tudo lhe é alheio e ele não se reconhece em nada." (PAZ, 2012, p. 84) A modernidade, segundo Paz (2012), impulsiona as pessoas na direção de um isolamento cada vez maior, um isolamento que não apenas as afasta de outras pessoas, mas que as dissocia do próprio espaço que habitam. A tese central que o autor propõe gira em torno do fato de que, antes das transformações tecnológicas, sociais e políticas do século XIX, e que se tornam ainda mais marcadas no século XX, havia uma crença – ainda que não absoluta – em uma certa ordenação universal. Nas palavras do autor:

> Depois, a figura do mundo se ampliou: o espaço se fez infinito ou transfinito; o ano platônico se transformou em sucessão linear, inacabável; e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. Deslocou-se o centro do mundo, e Deus, as ideias e as essências se desvaneceram. Ficamos sozinhos. Mudou a figura do universo e mudou a ideia que o homem tinha de si mesmo; não obstante, os mundos não deixaram de ser o mundo, nem o homem, os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se expande e se desagrega; o tempo fica descontínuo; e o mundo, o todo, explode em pedaços. (PAZ, 2012, p. 266)

Parte desse isolamento vem da queda de crenças antigas, como é caso do cristianismo, que passa a ser substituído pelo culto à ciência, mas, principalmente, pelo culto ao progresso: segundo Paz (2012, p. 228 – 229), os avanços do capitalismo no começo do século XX estabelecem a ideia de que o progresso deve ser realizado a todo custo, um progresso irrefletido.

---

[57] O autor não oferece datas exatas que nos permitam delimitar o período que ele chama de modernidade, mas, de uma maneira geral, podemos inferir que se trata das décadas finais do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

Para o autor, é no começo do século XX que a noção de que o progresso é uma finalidade humana por si só toma as proporções que conhecemos hoje, algo que ele chama de "culto à técnica". Entretanto, segundo Paz (2012, pp. 268 - 269), não há motivo para a maior parte desses avanços, dessa lógica de substituição constante, em que o novo deve substituir o velho, pois não existe, por trás dela, nenhum propósito utilitário ou ritualístico: busca-se o novo porque o novo se tornou sinônimo de bom, de que o a amanhã será sempre melhor que o hoje, e essa é a lógica elementar que sustenta o sistema capitalista.

Estas mudanças sociais, na concepção de tempo, na percepção do ser humano sobre si próprio, e, principalmente, no culto à ideia de progresso, resultam, dentro da academia e do pensamento filosófico, na proliferação da ideia de que o pensamento crítico é o elemento mais importante no avanço de qualquer tipo de campo de estudo, o principal aspecto para a formação de uma sociedade consciente e bem-informada (PAZ, 2012, pp. 229 – 230). Entretanto, assim como ocorre com a idealização da ideia de progresso, a excessiva valorização do pensamento crítico, por si só, também é, segundo Paz (2012, p. 227), irrefletida e despropositada: não há como sustentar, segundo o autor, toda uma sociedade, ou mesmo uma linha teórica, apenas no pensamento crítico, pois ele depende de uma posição que é sempre contrária a alguma coisa, mas nunca a favor de algo, e que o autor resume da seguinte forma: o pensamento crítico foi uma espécie de sacrilégio cometido contra os pensamentos antigos "E como o sacrifício não foi sucedido pela consagração de novos princípios, produziu-se um vazio na consciência" (PAZ, 2012, p. 227). Estas são as marcas do pensamento moderno: a derrocada de princípios anteriores e "sua impotência para consagrar os princípios em que se baseia." (PAZ, 2012, p. 227)

É este contexto que, segundo Paz (2012), leva a ironia a assumir um espaço cada vez maior no pensamento coletivo. Para o autor, é isso que faz a ironia exercer um papel ainda mais relevante para a literatura, papel este que está diretamente relacionado com os comportamentos da literatura nas décadas seguintes e que, para Paz (2012), acabou sendo extremamente prejudicial.

Podemos apontar dois pontos principais sobre a ironia, partindo do que nos explica Paz (2012, p. 233 – 234): ela é a marca definitiva de uma realidade ambígua, ou seja, assim como o mundo, na modernidade, se tornou cada vez mais confuso e opaco, o mesmo se reflete no campo das artes, e, na literatura, o resultado é a ironia; a ironia busca dissociação entre elementos, ou seja, tenta dificultar a compreensão do mundo ao demonstrar a distância que existe entre diferentes aspectos da realidade. Se a ironia é dotada de uma simultaneidade de sentidos, então, para Paz (2012, p. 333), isso só pode significar que ela não tem sentido algum, é uma forma de expressão que nunca chega a ser completamente uma coisa ou outra, afastando

o indivíduo da obtenção de sentidos. A ironia, para Paz (2012), é o recurso de uma sociedade que queimou todas as pontes e passa se dedicar exclusivamente a contemplar as chamas.

Entretanto, apesar de Paz (2012, p. 234) insistir que a modernidade é o momento decisivo para a extrapolação da ironia como base cultural do ocidente, ele também afirma que o gênero romance é, inevitavelmente, perpassado pela ironia. O autor dá o exemplo de *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, defendendo que a incapacidade de o protagonista diferenciar gigantes de moinhos é fruto das ironias que compõem o gênero romanesco. Segundo o autor, na ironia

> Há um abismo entre o real e o imaginário. Não contente em revelar a cisão entre a palavra e a realidade, a ironia inocula a dúvida no espírito: não sabemos o que é realmente o real, se é o que nossos olhos veem ou o que nossa imaginação projeta. […] Há uma contínua oscilação entre o real e o irreal: os moinhos são gigantes e um instante depois são moinhos de novo. (PAZ, 2012, p. 330)

Ironia não é apenas incerteza, mas sim uma mobilidade incessante de sentidos que impossibilita qualquer suporte, que escapa de qualquer segurança, e sobre a qual nada se pode construir. Ela é, nesse sentido, a condição moderna elementar, é a forma concreta da instabilidade; não apenas um recurso linguístico ou comunicacional, mas parte da própria vida, algo que aceitamos como inevitável, como dado; simplesmente aceitamos o fato que não podemos compreender a vida. Mas, para Paz (2012, p. 227), um dos principais problemas é que vemos isso, para além de inevitável, como benéfico. Segundo o autor, a ironia se tornou símbolo de intelectualidade; a postura irônica é aquela que, supostamente, seria capaz de olhar o mundo em toda sua complexidade, evitando respostas fáceis, sentidos fechados e objetivos. Nas artes, a ironia aparece como um reflexo aparentemente óbvio: se o mundo é ambíguo e incerto, nada mais natural que a literatura acompanhe isso através de formas verbais igualmente ambíguas.

Paz (2012, p. 328) explora mais a fundo as relações da ironia com a realidade através de uma dicotomia que organiza parte de sua argumentação: a oposição entre ironia e analogia. Para o autor, a analogia, à diferença da ironia, é a ferramenta que permite que as pessoas se relacionem com o meio em que vivem, que lhes permite se identificar com outros indivíduos, "A analogia é o nexo." (PAZ, 2012, p. 328) ou:

> A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto *é* aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. (PAZ, 2013, p. 80, grifos do autor)

A analogia, para o autor, é o que permite às pessoas dizerem “isto é como aquilo”, a ironia, por sua vez, diz “isto não é como aquilo; isto não é como nada”. Se a analogia é uma ponte, portanto, a ironia é o que rompe com essas pontes, o que impede o trânsito de sentidos e entre sentidos: “A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia babélica.” (PAZ, 2013, p. 81) Segundo a lógica da ironia, qualquer correspondência, portanto, é absurda, pois o mundo não é feito de aproximações, mas de unidades fundamentalmente separadas e que podem apenas se entreolhar, sem jamais se tocar. A ironia não é apenas sintomática de uma realidade que enfatiza cada vez mais a distância que existe entre as pessoas, mas é a própria distância.

Segundo Paz (2013, p. 81), o conflito entre ironia e analogia não é exclusivo da modernidade, pois ele defende que sempre houve tensão entre ambas, e nas artes isso fica representado pelas diferentes formas de expressão literária empregam mais uma ou outra. A questão, entretanto, está no fato de que, a ironia, na modernidade, passa a ser privilegiada – especialmente dentro da prosa –, deixando de ser mais um recurso no movimento espiralado da construção poética e passando a ser vista como o único caminho possível. Conforme a analogia perde seu espaço na construção do pensamento humano, cada vez mais ocupado pela ironia, a noção de um distanciamento absoluto entre indivíduo e ambiente se torna a norma, a aproximação de fatores contrastantes passa a ser encarada como pouco natural, ou mesmo anti-natural (PAZ, 2013, pp. 82 – 83). A necessidade de ruptura passa a governar o pensamento ocidental, a necessidade de a todo momento abandonar formas passadas em busca da novidade, uma maneira de inserir a lógica da técnica mercantil na produção literária, com as obras sendo lidas não pelo que têm a oferecer, mas pela sua capacidade de romper com o que veio antes, pela sua capacidade de se desfazer de legados passados em busca da novidade. A modernidade, portanto, é: “Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo.” (PAZ, 2013, p. 15) Todavia, se a ruptura se torna a norma, aquilo que deve ser buscado a todo custo, ela acaba perdendo seu propósito primário de fornecer uma interrupção momentânea na prática artística, momento em que correções de curso são possíveis, e passa a ser apenas mais um elemento de repetição; os usos excessivos da ironia negam a literatura como linguagem artística possível.

Pensando em um ambiente cultural como o dos Estados Unidos no fim do século XX, essa reflexão se torna ainda mais relevante: conforme novos estágios do capitalismo começavam a se formar, com a lógica do consumo e da corrida tecnológica atingindo proporções nunca vistas antes, com arte e comércio misturando-se de maneiras inéditas, a busca pela ruptura, pela novidade constante, e, consequentemente, pela ironia, se tornam parte

integrante dos contextos sociais do período. A contemporaneidade é um ambiente desfavorável à analogia, a aproximações entre pessoas, ideias e espaços, mas perfeito para toda a solidão e inércia que atualmente formam a ideia de vida e que foram tão tematizadas em obras de arte do período. É justamente isso que torna as análises de Paz (2012, 2013) tão pertinentes para o estudo aqui proposto: é algo que toca no cerne de muitas questões que foram constatadas por Wallace, pois ele tratou, especificamente, de um mundo que teve seus princípios analógicos soterrados por concepções técnicas, comerciais e irônicas da realidade.

Wallace parece escrever sobre a vida que existe nas ruínas deixadas pela tradição de ruptura explicada por Paz (2013); o mundo que Wallace observa está atravessando todos aqueles rompimentos constantes mas também presenciando o cenário desgastado por toda essa ironia; é um mundo que já não é capaz de conceber a realidade sem esses rompimentos, que só conhece a realidade como espaço ambíguo, de signos confusos, em que distinções são não apenas raras mas quase impossíveis. Se Wallace escreveu sobre pessoas tentando transitar por um mundo em que a plena conexão entre indivíduos, bem como a capacidade de conhecer o mundo e a si próprios, se tornaram questões complexas a ponto de não poderem nem sequer ser plenamente articuladas, Paz (2012, 2013) nos ajuda a compreender alguns dos princípios estéticos e sociais que levaram a esse ponto, bem como o papel que a ironia exerce nesse contexto.

Próximo às observações de Paz (2012, 2013), temos a obra de Peter Sloterdijk (2012), que coloca a ironia, a partir da modernidade, como resultante de um contexto político e social específico, e que o filósofo relaciona à ascensão do cinismo. Para Sloterdijk (2012), o cinismo é o sintoma de um mundo que passou a culturar a irreverência e a negação como fins em si mesmos. Nesse sentido, o autor estabelece a diferença entre *kynismos* e cinismo: a primeira foi a postura assumida por Diógenes, uma postura de negação de valores sociais, mas que não estava preocupado em ser percebido realizando essa negação (SLOTERDIJK, 2012, p. 154). O filósofo define o *kynismos* como "uma primeira répica ao idealismo ateniente dos senhores, uma réplica que vai além das refutações teóricas. Ele não *fala* contra o idealismo; *vive* contra ele." (SLOTERDIJK, 2012, p. 156, grifos do autor) O *kynismos*, portanto, se define pelo apontamento do ridículo social e suas inevitáveis limitações; dessa forma, o *kynista* é alguém que se recusa a tomar parte. Já o segundo é a domesticação do primeiro, ou seja, é o cinismo que simula a mesma a postura do *kynismos*, mas agora externalizada: o cínico quer ser visto como cínico, ao mesmo tempo em que não quer produzir nenhuma transformação. E, diferente de Diógenes, o cínico moderno é conivente com as estruturas do poder, declarando-se impotente

perante a elas, é "*uma insolência que trocou de lado*." (SLOTERDIJK, 2012, p. 166, grifos do aitor) O cinismo, portanto, é uma forma totalmente passiva de encarar a vida.

> Sim,é isso que importa ao cinismo moderno: a capacidade de trabalho de seus representantes – apesar de tudo, e mesmo depois de tudo. Há muito os pontos-chaves da sociedade pertencem ao cinismo difuso, em diretorias, parlamentos, conselhos, gerências, leitorados, consultórios, faculdades, chancelarias e redações. Certa amargura refinada acompanha seu agir. Entretanto, seu aparato psíquico é suficientemente elástico para integrar em si, como fator de sobrevivência, a dúvida perena acerca da própria atividade. Sabem o que fazem, mas fazem orque as ramificações objetivas e os impulsos de autoconservação a curto prazo falam a mesma língua e lhe dizem que, se assim é, assim deveria ser. Dizem-lhes também que, de qualquer maneira, ainda que eles não o fizessem outros o fariam, talvez pior. Desse modo, o novo cinismo intergrado tem frequentemente o sentimento compreensível de ser vítima e fazer sacrifícios. (SLOTERDIJK, 2012, p. 33)

Esta mudança, do *kynico* ao cínico, foi um longo processo histórico – Sloterdijk (2012) atribui esta transformação, em boa parte, à difusão do pensamento cristão na sociedade europeia, que valoriza o mártir e a aceitão passiva daquilo que dói – mas, na modernidade em específico, o filósofo atribui o cinismo ao fato de que, após a Segunda Guerra Mundial – e à queda da bomba atômcia, especificamente – já não é mais possível amar o conhecimento. Nas palavras do autor:

> Nós somos esclarecidos, nós somos apáticos. Não se fala mais de um *amor* à sabedoria. Não há nenhum saber mais, do qual se pudesse ser amigo (*philos*). Aquilo que sabemos, não chegamos à ideia de amá-lo, mas nos perguntamos como é que conseguimos conviver com ele sem nos petrificarmos. (SLOTERDIJK, 2012, p. 11, grifos do autor)

É uma linha de pensamento semelhante àquela proposta por Paz (2012, 2013), que vê a ironia como resultante de condições sociais – e existenciais – modernas, oriundas dos avanços do capitalismo e de tensões militares internacionais; há uma espécie de horror mundial que agora envolve o mundo e do qual não podemos escapar. Sloterdijk (2012), entretanto, elenca a indústria cultural e a publicidade como elementos ainda mais centrais a esse mundo, vendo nelas o resultado de um mundo apático, em que ser cínico é simplesmente concordar com o status quo. Ao mesmo tempo, o cinismo se disfarça de Esclarecimento; é uma espécie de fatalismo que se esconde sob o manto da intelectualidade. É isto que leva o filósofo a concluir que o cinismo é:

> a *falsa consciência esclarecida*. Ele é a consciência infeliz modernizada, da qual o Esclarecimento se ocupa ao mesmo com êxito e em vão. Ele aprendeu sua lição sobre o Esclarecimento, mas não a consumou, nem a pôde consumar. Ao mesmo tempo bem instituída e miserável, essa consciência não se sente mais aturdida por nenhuma crítica

> ideológica; sua falsidade já está reflexivamente conformada. (SLOTERDIJK, 2012, p. 34, grifos do autor)

Através desta perspectiva sobre o cinismo, podemos estabelecer uma série de aproximações entre a filosofia de Sloterdijk e a obra de Wallace: ambos viam no mundo moderno um nível auto-reflexidade resultante do confronto de intelectualização, capitalismo e indústria cultural; uma auto-reflexidade que se traduzia como negação de qualquer tipo de agência perante o mundo. É semelhante, nesse sentido, a como Wallace falou da ironia em "E Unibus Pluram". Isso é ainda corroborado pelo fato de que, para Sloterdijk (2012), a ironia é parte do cinismo do mundo moderno; é mais um elemento que, no passado, foi tão importante como forma de resistência aos sistemas vigentes, mas que agora se tornou apenas mais um gesto de desistência, de aceitar que transformações não são possíveis. É uma maneira de proteger certas convenções a-transformadoras do pensamento crítico, por exemplo (SLOTERDIJK, 2012, p. 19). Nas palavras do autor: "No cinismo novo, coopera uma negatividade aclarada que quase não nutre esperanças por si mesma, quando muito um pouco de ironia e compaixão." (SLOTERDIJK, 2012, p. 35) Ou seja, a ironia – enquanto sintoma de um mundo cada vez mais cínico – é uma maneira de camuflar, com aparente intelectualidade, todo o fatalismo e desistência que acompanha a vida contemporânea. O filósofo, entretanto, não descreve em termos linguísticos como essa ironia funciona, apenas em termos mais gerais, colocando-a como sinal de autonegação e de simular intelectualidade. É uma ironia cínica, um corrosor comunicativo ou armadura linguística; essencialmente, um mecanismo passivo de interpretação do mundo enquanto aceitação que finge ser negação. Novamente, há uma aproximação considerável entre as ideias de Sloterdijk (2012) sobre a ironia e as de Wallace.

Para nossas análises das obras de Wallace, portanto, para além dos aspectos textualmente estruturais da ironia, também pensaremos em como a ironia pode ser vista como uma espécie de olhar sobre a própria realidade. Kierkegaard (2013) e Paz (2012, 2013) são, nesse contexto, fundamentais para que possamos identificar posicionamentos irônicos frente ao mundo, bem como as consequências destes posicionamentos; Sloterdijk (2012), por sua vez, nos aproxima da ironia cínica que Wallace critiou em determinado momento de sua obra. É algo que será muito importante para que não deixemos de lado elementos mais amplos e até mesmo ideológicos de como a ironia se comporta; é uma forma de não perdermos de vista a autoconsciência social, tão vital à figura de Wallace como autor, e de pensarmos em como isso se manifesta de diferentes maneiras em sua obra. Ao mesmo tempo, é uma forma de examinarmos como as opiniões de Wallace sobre o ato de fazer arte na contemporaneidade convergem com muito do que ele afirmou sobre ironia e comunicação no final do século XX.

2.2 HETERODISCURSOS TENSIONADOS: A TEORIA DE MIKHAIL BAKHTIN NA CONTEMPORANEIDADE

Tão importante quanto entendermos as particularidades da ironia, seja como elemento propriamente textual, seja como perspectiva filosófica que ajuda a pensar a vida e o mundo de maneiras mais amplas, é empregarmos teorias que comportem essas abordagens e nos ajudem a analisá-las nas obras de Wallace. É aqui que as obras que constituem a *Teoria do romance* de Mikhail Bakhtin (2015, 2018, 2019) se tornam fundamentais para nossa pesquisa: elas servirão como bases estruturantes de nossas análises, fornecendo a metodologia necessária para pensarmos a ficção de Wallace. Essa metodologia girará em torno dos seguintes conceitos fundamentais da teoria bakhtiniana: heterodiscurso, refração e bivocalidade. Estes conceitos nos ajudarão a entender os comportamentos da ficção romanesca, e o que a diferencia de outras formas de expressão literária, mas também ampliarão o leque de ferramentas que poderemos empregar em nossas análises da ironia na ficção de Wallace, tendo em vista que o conceito de ironia era, para Bakhtin, essencial para a prosa de ficção e o gênero romance.

Nossa aproximação entre Wallace e Bakhtin, entretanto, se dá pela pertinência da teoria bakhtiniana para os estudos literários, mas também pelo fato de que o próprio Wallace não apenas conhecia as abordagens de Bakhtin como também foi, em certas ocasiões, crítico a elas, e é nesse diálogo entre os dois autores que sustentaremos esta parte de nossa discussão. Com o propósito de compreendermos a relevância da teoria de Bakhtin para a produção ficcional de Wallace, contextualizaremos brevemente os momentos em que a teoria de Bakhtin foi abordada por Wallace, demonstrando as posturas que ele assumiu perante a teoria bakhtiniana; aqui, portanto, nos concentraremos mais em observar menções do próprio Wallace a Bakhtin, trazendo outros autores apenas como auxiliares para esta discussão. Antes disso, entretanto, vamos realizar uma recapitulação dos conceitos que servirão de base para as discussões aqui propostas; também vamos demonstrar como esses conceitos podem ser movimentados para um estudo mais detido da ironia.

2.2.1 Recapitulando princípios básicos

A obra *Problemas da poética de Dostoievski*, de Bakhtin (2018b), um dos mais importantes estudos literários do século XX, inaugura não apenas uma série de conceitos, mas uma nova forma de olhar a literatura. Dentre as muitas contribuições dessa obra, as mais

cruciais para o estudo ao qual nos propomos aqui são os conceitos que, em conjunto, instauram a importância de se olhar para a literatura como formação cultural plural. Esses conceitos, posteriormente aprofundados nos três textos que constituem sua teoria do romance são: heterodiscurso[58], refração e bivocalidade. Esses conceitos, entretanto, são ramificações de outros dois elementos centrais para a teoria bakhtiniana: a polifonia e o dialogismo. São conceitos que giram em torno de uma compreensão do romance como formação artística que só pode ser plenamente compreendida a partir de uma concepção pluricultural da arte e da comunicação humana.

Segundo Bakhtin (2015, pp. 29 – 30), o romance é o gênero cuja expansão acompanha o surgimento de um mundo em que a norma vigente é a cacofonia, em que os sons da indústria se mesclam aos sons de inúmeras vozes pertencentes a diferentes estratos da sociedade. É importante enfatizar que o romance, ou a ideia de criações literárias em prosa, não são, segundo Bakhtin (2015, p. 169 – 172), concepções artísticas exclusivas da modernidade, ou que nascem com ela, mas sim que a ideia moderna de romance possui uma série de distinções básicas que a configuram. Para o teórico, a ideia da prosa romanesca como confluência de forças linguísticas e sociais sempre esteve atrelada a alguma forma de fragmentação na estrutura de poderes políticos, algo que impede a sustentação de unidades sociais estáveis e bem definidas. O próprio autor define esse processo da seguinte forma:

> Assim surgem os embriões da prosa romanesca no universo heterolinguístico e heterodiscursivo da época helenística, na Roma imperial, no processo da desintegração e do fim da centralização eclesiástica verboideológica da Idade Média. Assim, também na modernidade o florescimento do romance está sempre vinculado à decomposição dos sistemas verboideológicos estáveis, ao fortalecimento e à intencionalização da heterodiscursividade da linguagem tanto no âmbito do próprio dialeto literário como fora dele. (BAKHTIN, 2015, p. 172)

"Desintegração" e "decomposição" são as palavras que Bakhtin (2015) utiliza para definir a natureza do gênero romanesco e a natureza dos contextos que levam ao seu surgimento, palavras que remetem a ideias de perda de estabilidade, que remetem à falta de unidade, à fragmentação e à multiplicidade. Para o teórico, portanto, as sementes do romance só podem germinar em solo fertilizado por mudanças desestruturantes na ordem política e social de diferentes períodos; estas mudanças sempre acabam por escancarar as pluralidades que existem

---

[58] Para este estudo, estamos partindo das edições mais recentes da obra que constituem a *Teoria do romance*, publicada pela Editora 34 com tradução de Paulo Bezerra, que é quem propôs a palavra "heterodiscurso" como tradução à palavra russa *raznorétchie*, a qual, em traduções passadas, havia sido traduzida como "plurilinguismo" e "heteroglossia".

na cultura e na interação inter-humana, o que Bakhtin (2015) evidencia através do usos dos termos "heterolinguístico" e "heterodiscursivo" para tratar desses períodos de considerável transformação. Todavia, apesar de mudanças dessa ordem terem ocorrido em diferentes momentos da história, é nos séculos XVIII e XIX que os fundamentos do romance como o entendemos hoje surgem (BAKHTIN, 2018, pp. 197 – 226) e servem de orientação para o estudo que Bakhtin (2018b) fez de Dostoiévski. A ausência de uma estrutura bem definida pela qual podemos definir e categorizar a composição do romance é resultante, segundo o autor, do fato de que o romance é um gênero em formação. O teórico define esse raciocínio da seguinte maneira:

> É o único gênero *em formação* entre gêneros há muito *acabados* e já parcialmente mortos. É o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da história mundial, e por isso profundamente consanguíneo dela, ao passo que os grandes gêneros foram herdados por ela em sua forma acabada, e apenas se adaptam […] às novas condições de existência. (BAKHTIN, 2019, p. 67, grifos do autor)

O romance não apenas é influenciado pelos contextos que o cercam, como é resultante destes contextos, impossível de ser dissociado ou afastado do que Bakhtin (2019) chama de "uma nova época da história mundial". Isto, por sua vez, nos leva de volta à perspectiva de que o romance é uma composição artística essencialmente fragmentária, mas agora isso vem acompanhado pela observação de que não é possível atribuir ao romance uma estrutura totalmente delineada. As sensibilidades do romance, na medida em que atravessam pressões políticas e sociais, transformam este gênero literário em uma superfície capaz não apenas de refletir as condições que o influenciam, mas de ecoar essas condições ao empregar a pluralidade discursiva que constitui a sociedade moderna como matéria prima de elaboração artística.

Cristovão Tezza (2003) posiciona a teoria de Bakhtin dentro dos contextos de produção que levaram ao seu surgimento, e elucida alguns pontos importantes acerca do argumento de que o romance opera a partir de uma convergência de forças sociais. Tezza (2003) argumenta que um dos principais conflitos culturais do começo do século XX – delicado sensível, especialmente, para a União Soviética – foi o embate entre o mundo natural e a industrialização. Nos campos filosóficos, isso se traduziu em olhares muitas vezes opostos acerca do objeto literário: de um lado uma visão mecânica da arte, de que a literatura poderia ser resumida a um conjunto de sistemas; de outro lado uma visão orgânica, comparando a literatura a formações naturais (TEZZA, 2003, p. 3 – 4). Segundo Tezza (2003), Bakhtin não se adequava plenamente a nenhum desses olhares, pois essa dicotomia "não parecia demandar nenhuma investigação filosófica mais atenta." (TEZZA, 2003, p. 10) Trata-se de uma afirmação

que surge do fato de que "Para Bakhtin, a *literaturidade* não pode ser depreendida de nada 'abstrato', mas da 'unidade da cultura'." (TEZZA, 2003, pp. 11 – 12, grifo do autor) O que Tezza (2003) propõe, portanto, é que o olhar de Bakhtin não atribui valores inerentes à literatura, mas sim que esses valores são sempre dependentes da cultura da qual se originam, e o gênero romance talvez seja o exemplo mais emblemático disso. Os autores Gary Saul Morson e Caryl Emerson (2008, p. 252) complementam esta linha de raciocínio ao defender que:

> Bakthin criticou o teorismo por "suprimir" a "eventidade" do evento – tudo nele torna-o particular, não finalizável e aberto a possibilidades múltiplas e imprevistas. […]; o que Bakhtin tem em mente é uma concepção da verdade que permite a cada momento da existência ser rico em potencial. Essa concepção alternativa, prosaica da verdade não seria "colocada acima da existência", mas decorreria da experiência do "presente aberto" em cada momento.

A abordagem bakhtiniana pode ser lida, nesse sentido, como uma forma de resistência a linhas teóricas que buscam abstrair a realidade apresentada enquanto possibilidade efetiva e literária. A ênfase está no objeto literário, não como culto à forma, mas como epicentro de possibilidades estéticas e, por extensão, sociais e políticas.

Morson e Emerson (2008, p. 247), sobre as particularidades da prosa romanesca – e sobre a definição de polifonia e heterodiscurso, especificamente – argumentam que uma das complexidades inevitáveis que surgem ao tentar aplicar a teoria de Bakhtin a um objeto literário está no fato de que o teórico não oferece definições bem estabelecidas de seus conceitos. Segundo os autores, Bakhtin, ao elaborar seus conceitos, não está tentando se sustentar sobre ideais puramente científicos, mas antes sociais e políticos, daí sua necessária flexibilidade. Para Morson e Emerson (2008, p. 250), a ideia de polifonia, na obra de Bakhtin, depende de "uma percepção dialógica da verdade e uma posição especial do autor para a visualização e a transmissão dessa percepção da verdade. De fato, esses dois critérios são aspectos do mesmo fenômeno, a 'ideologia modeladora de forma' da obra polifônica." O que prevalece, portanto, é maleabilidade do objeto literário, que deve ser encarada com um olhar igualmente flexível e plural; um olhar não determinante, mas que busca observar e registrar as aberturas do contexto romanesco polifônico.

É importante enfatizar, através do que é proposto por Morson e Emerson (2008, pp. 254 – 255), a importância que a figura particular do autor exerce dentro da organização das vozes que convalescem no romance. Especialmente porque é através da imagem autoral que podemos nos aproximar da distinção entre uma obra monológica e uma obra polifônica. Basicamente: "numa obra monológica a verdade de cada personagem deve ser medida contra a

própria ideologia do autor, porque a ideologia domina a obra e cria sua unidade" (MORSON; EMERSON, 2008, p. 254) enquanto "A polifonia requer uma obra na qual várias consciências se encontram como iguais e entram num diálogo em que em princípio é não-finalizável." (MORSON; EMERSON, 2008, p. 254) O autor é aquele que organiza essas diferentes vozes e as contrasta em relação a si próprio; todavia, como mencionamos anteriormente, Bakhtin não cria conceitualizações baseadas em definições fechadas e, nesse sentido, uma obra monológica e uma obra polifônica não são mutuamente excludentes. Existe, entre os dois conceitos, algum nível de sobreposição e de coexistência. O mundo polifônico comporta, em alguma medida, a realidade monológica, mas não se reduz a ela; é um conjunto de sistemas complexos que não podem ser transformados em um único sistema coeso e homogêneo (MORSON; EMERSON, 2008, p. 256).

O resultado dessa compreensão da polifonia em Bakhtin é o que Morson e Emerson (2008, p. 250) chamam de "uma percepção dialógica da verdade e uma posição especial do autor necessária para a visualização e a transmissão dessa percepção da verdade." Basicamente, a ideia de verdade, a partir da concepção bakhtiniana, surge de como a figura autoral coloca em confronto diferentes vozes, fazendo-a emergir do espaço polifônico como subproduto dialógico, não como fato determinado e determinante.

Partindo desta compreensão das bases e motivações metodológicas de Bakhtin, podemos ler o gênero romance (BAKHTIN, 2019, pp. 66 – 67) como sendo uma estrutura multiforme e plurilinguística, originada de fragmentações na tessitura social que pode ser observada em diferentes períodos da história, mas que passa a ter destaque na modernidade, quando essas fragmentações se tornam não apenas recorrentes, mas também o próprio prisma pelo qual observamos e estudamos a realidade. Entretanto, essa definição não exatamente dá conta de como o gênero romance opera, de quais são as forças que fazem suas engrenagens girarem. Para isto, Bakhin (2015) nos oferece a seguinte definição: "O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal." (BAKHTIN, 2015, p. 27). O romance é uma espécie de vértice textual em que diferentes maneiras de expressar a realidade se encontram, em que diferentes discursos se mesclam, mas sem nunca buscar algum tipo de homogeneidade; é, antes de tudo, uma questão de sustentação de diferenças. Toda obra é um produto sociocultural, mas a distinção básica do romance está na sua instrumentaização e evidenciação da pluralidade de discursos que o atravessam, tornando-a, mais do que um fator contextual de produção, a matéria prima a partir da qual ele é construído.

Um dos elementos articuladores da argumentação de Bakhtin (2015, pp. 59 – 62) está na distinção que o autor estabelece entre o discurso do romance e o discurso da poesia, elemento

este que gira em torno de como cada um desses discursos lida com os aspectos de pluralidade e da multiplicidade de vozes possíveis. Resumidamente, a diferença central entre a linguagem do poema e a linguagem do romance se encontra nas tensões que exercem: para o autor, a linguagem do poema centraliza e unifica a linguagem; não há heterodiscurso no poema, o que acaba por comprometer a manifestação de pressões sociais de maneira mais direta e objetiva. A linguagem do poema é sempre a linguagem do autor, expressa de maneira direta, diferente da linguagem do romance que se manifesta através de um conjunto de vozes e sistemas linguísticos, criando ambiguidade quanto ao ponto de origem do discurso, pois ele não se origina de uma determinada voz ou pessoa, mas sim da combinação de sistemas culturais. Sobre o discurso na poesia, o autor explica "O universo da poesia, não importa quantas contradições e conflitos insolúveis o poeta tenha aí revelado, é sempre iluminado por um discurso único e indiscutível." (BAKHTIN, 2015, p. 60), enquanto no discurso no romance "O prosador romancista trilha um caminho inteiramente diverso. Acolhe em sua obra o heterodiscurso e a diversidade de linguagens da língua literária e não literária, sem enfraquecê-la e até contribuindo para o seu aprofundamento […]." (BAKHTIN, 2015, p. 75) O poema, para Bakhtin (2015), é uma construção essencialmente monovocal, enquanto o romance se destaca pela multiplicidade de vozes possíveis.

A heterodiscursividade do romance está atrelada ao exercício de diferentes forças que atuam conjuntamente na língua, forças estas que são constituintes dos movimentos naturais de línguas vivas e que Bakhtin (2015, pp. 39 – 43) define como forças centrípetas e forças centrífugas, ambas as quais se manifestam em toda forma de expressão literária, mas que se distinguem em como o fazem dentro da poesia ou dentro do romance. Nas palavras do autor:

> A estratificação e o heterodiscurso se ampliam e se aprofundam enquanto a língua está viva e em desenvolvimento; ao lado das forças centrípetas segue o trabalho incessante das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verboideológica e da unificação desenvolvem-se incessantemente os processos de *descentralização* e *separação*. (BAKHTIN, 2015, p. 41, grifos do autor)

As forças centrípetas são aquelas que movimentam a língua na direção de uma unidade, que buscam a homogeneização e o monologismo, e, justamente por isso, são a força que mais atua no campo da criação poética. As forças centrífugas, por sua vez, são os motores responsáveis pela organização do discurso romanesco, de sua capacidade de, como o próprio autor coloca, descentralizar e separar, que é o que permite ao romance sustentar pressões sociais vindas de vários lados diferentes, mas nunca ceder a essas pressões ou misturá-las ao ponto da indistinção. Entretanto, como foi mencionado anteriormente, uma obra literária, indiferente de

seu gênero, nunca é apenas uma coisa ou outra, sendo sempre resultante de tensão constante entre as duas forças, e é através desse conflito que temos a estratificação da língua, ou seja, a sedimentação da língua como algo composto por várias camadas diferentes e simultâneas, e não como algo linearmente organizado e unificado. Esta ideia da língua como composição social estratificada, por sua vez, nos leva a um dos conceitos mais elementares da teoria bakhtiniana sobre o romance: o heterodiscurso.

Como mencionado anteriormente, a grande distinção entre o discurso romanesco e o discurso poético está em com ambos lidam com a pluralidade discursiva presente na sociedade. Enquanto a poesia é fundamentalmente monovocal, o romance é plurivocal, transmitindo um amplo leque de vozes através de sua estrutura literária; o romance, portanto, é heterodiscursivo, mas é necessário compreendermos o que, exatamente, isso implica para uma análise literária. Segundo o teórico: "o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de 'linguagens'" (BAKHTIN, 2015, p. 29) e

> O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas […], pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco […]. (BAKHTIN, 2015, pp. 29 – 30)

Diferentes formas de agir, de pensar e de enunciar o mundo convergem no gênero romanesco, que a tudo abarca em sua representação da realidade. Para Bakhtin (2015), analisar um romance é analisar como essas camadas discursivas, sobrepostas umas às outras e movidas por uma pressão que nunca cede totalmente, reconstroem as muitas vozes que compõem o mundo a partir de uma série de unidades estilísticas. Mas, como observamos anteriormente (MORSON; EMERSON, 2008, p. 250), os conceitos de Bakthin não se excluem: a distinção que Bakhtin (2015) faz entre as vozes da peosia e do romance não delimita os gêneros como pertencentes a apenas uma ou outra forma de conceber o discurso literário (TEZZA, 2003); o romance, afinal, também pode ser monovocal, e Bakthin (2015) não exclui a possibilidade de vozes poéticas heterodiscurvias, apenas aponta uma tendência geral em como elas são construídas.

Além disso, assumir a heterodiscursividade do romance como elemento central de estudos sobre esse gênero literário não significa analisar as muitas camadas discursivas como elementos totalmente dissociados entre si, não significa pretender uma separação absoluta das

muitas partes do heterodiscurso para que sejam analisadas individualmente, pois uma análise individual resultaria numa fratura do conjunto total da obra, tirando de vista o diálogo entre diferentes camadas do texto. Uma análise que dividisse em compartimentos os vários componentes discursivos de uma obra seria, partindo do que propõe Bakhtin (2015), totalmente inviável, pois no heterodiscurso romanesco ocorre o que o teórico chama de "refração".

Segundo Bakhtin (2015, pp. 95 – 99), refração é o processo literário pelo qual os posicionamentos do autor, sejam eles estéticos, políticos ou individuais, atravessam as várias camadas discursivas da obra, unindo-as não em um todo homogêneo, mas em um todo coerente. O autor, portanto, não é apenas um satélite que detecta discursos sociais e os repassa para uma obra literária, mas um agente ativo que se manifesta, direta ou indiretamente, em todos os muitos discursos possíveis dentro do gênero romance. O teórico detalha esse processo da seguinte forma:

> O autor realiza a si mesmo e ao seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e em sua linguagem […], mas também no objeto da narração, no ponto de vista diferente do ponto de vista do narrador. Por trás da narração do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma coisa narrada pelo narrador e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo semântico-objetal, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração. (BAKHTIN, 2015, p. 99)

Essa capacidade de refração através das estruturas do romance, de percebermos a voz do autor nas várias decisões estilísticas, é tão crucial que permite que o teórico ainda afirme que "não perceber esse segundo plano intencional e acentual do autor implica não compreender a obra." (BAKHTIN 2015, p. 99) Sendo assim, é um equívoco pensar na teoria de Bakhtin (2015) como uma perspectiva que prioriza os contextos em detrimento da individualidade de seus autores: eles estão sempre ali, mesmo que dispersos entre as muitas formas discursivas que o romance é capaz de comportar. Como defendem Morson e Emerson (2008, p. 250), compreender os conceitos de polifonia e de heterodiscurso requer observar como o autor se posiciona no texto.

É particularmente interessante, também, que Bakhtin (2015, p. 99) veja o romance como um gênero propício a metatextualidades, embora não utilize esse termo. Podemos perceber isso pela argumentação de que toda narração, em um romance, é acompanhada pela narração do autor sobre os mesmos assuntos; os discursos, quando apresentados dentro de um romance, sempre fazem referência aos mecanismos que levam a suas formações no momento em que admitem as pressões autorais através da refração.

Os processos de refração, assim como o restante da teoria bakhtiniana, dependem sempre de uma pluralidade de formas possíveis; não há uniformidade em como a refração se comporta mesmo dentro de uma única obra literária. Estilisticamente falando, isso estabelece uma distância permanente entre a voz do autor e os processos comunicativos empregados no romance: "a refração pode ser ora maior, ora menor, e em determinados momentos é possível até a completa fusão de vozes." (BAKHTIN, 2015, p. 100) Basicamente, isso significa que entre a voz do narrador e a voz do autor há sempre algum nível de distância – as opiniões do narrador não são necessariamente as opiniões do autor –, mas Bakhtin (2015) não afasta, em momento algum, a possibilidade – e a ocasional inevitabilidade – de certas convergências entre as vozes. Aqui podemos observar um dos maiores desafios para os estudos literários que trabalham com romances: como estabelecer os limites que separam o sentido da palavra conforme está expressada e o sentido implícito ou inferido, ou seja, como lidar com a ambiguidade da palavra romanesca.

Para Bakhtin (2015), isso é resultado do que ele chama de "bivocalidade", que é a ideia de que toda palavra, por existir dentro de um contexto sociopolítico, é sempre o resultado de um diálogo constante entre diferentes estratos sociais, que é o que lhe permite ter diversos sentidos em potencial, mas não sentidos definitivos. No glossário presente na edição de *A estilística* publicada pela Editora 34, Paulo Bezerra propõe que toda palavra e discurso, segundo Bakhtin (2015), "é produto de um diálogo entabulado ou presumido" (BEZERRA, 2015, p. 243) Compreender as complexidades da heterodiscursividade, nesse sentido, é compreender como diferentes camadas discursivas dialogam entre si, mas é também analisar como diferentes sentidos se reorganizam dentro de um mesmo discurso.

Há certa fluidez semântica no interior de cada palavra e de cada discurso, e isso é verdade para toda comunicação cotidiana, entretanto, o que o romance faz é instrumentalizar essa bivocalidade, torná-la um ponto focal da construção literária. Sobre essa capacidade de sustentar múltiplos sentidos, é importante fazermos uma observação: para Bakhtin (2015, p. 117), a ambiguidade é parte de toda criação literária, mas ambiguidade e bivocalidade não são estritamente a mesma coisa, embora estejam relacionadas, pois a bivocalidade pressupõe a coexistência de uma série de contextos sociais simultâneos que veem uma única palavra de maneiras muitas vezes completamente diferentes entre si; a ambiguidade, por sua vez, pode ser um dos resultados da bivocalidade, mas a chave está em como se dá essa relação entre bivocalidade e ambiguidade: "O discurso bivocal da prosa é ambíguo. Mas o discurso da poesia em sentido restrito é ambíguo e polissêmico. […] O discurso poético é um tropo que exige que nele se percebam nitidamente dois sentidos." (BAKHTIN, 2015, p. 117) A ambiguidade

presente na poesia difere daquela que existe na prosa pelo fato de não ser resultante de múltiplas vozes simultâneas, ou seja, “a ambiguidade poética basta a uma voz e a um sistema acentual.” (BAKHTIN, 2015, p. 117) O discurso romanesco, portanto, tem a sua ambiguidade originada de uma confluência de vozes possíveis, ou seja, suas origens são sociopolíticas, não apenas polissêmicas.

Essa discussão sobre ambiguidade e bivocalidade, sobre como diferentes discursos se cruzam e se orientam internamente e em relação a outros discursos, é a ponte mais eficiente para tratarmos da influência da ironia no gênero romance, pois, segundo o autor “Para se entender a diferença entre a ambiguidade da poesia e a bivocalidade da prosa, basta perceber qualquer símbolo e acentuá-lo ironicamente […], isto é, inserir nele a sua voz, refratar nele sua nova intenção.” (BAKHTIN, 2015, p. 118) A aproximação que o teórico estabelece entre ironia e o conceito de refração é uma das chaves para compreendermos os comportamentos do heterodiscurso romanesco; destaca-se o fato de que Bakhtin (2015) posiciona a ironia como algo que necessita de algum tipo de agência, algo que pode ser utilizado, nas palavras do teórico, para acentuar um símbolo, um discurso, uma palavra; essa agência, que podemos atribuir à figura do autor, nos direciona a uma interpretação que não vê a ironia como subproduto social, parte de um todo discursivo, mas sim como uma espécie de via de acesso entre a obra e o autor, ou, até mesmo, entre o leitor e o autor.

Pensar nessas questões em conjunto – a ironia como instrumento bivocal e como maneira de evidenciar as refrações originadas do autor – nos permite constatar que a ironia, para além de um recurso linguístico – seja de inversão ou de simultaneidade de sentidos – ou de uma postura filosófica, é uma ferramenta de análise discursiva. Entretanto, é também interessante observarmos que a ironia, partindo do que argumenta Bakhtin (2015, p. 99), é sempre dependente de algum tipo de desnível entre a voz do autor e a voz do narrador, ou seja, para que a ironia seja interpretada é necessário que o leitor tenha alguma compreensão de como opera a refração nos discursos literários, o quê, consequentemente, exige consciência de que a prosa romanesca é uma composição estratificada e heterodiscursiva. Sobre a ironia, Bakhtin (2019, p. 92) ainda propõe que é nos diálogos socráticos que podemos observar o nascimento de uma concepção de ser humano que acaba sendo fundamental para o gênero romance: o ser humano que não apenas vive eventos, mas palestra sobre esses eventos enquanto ri deles, parodiando-os enquanto comunica algo que, para o teórico, aponta na direção de um novo tipo de individualidade: uma individualidade excessivamente consciente de si e de seus arredores. O autor detalha a importância dos diálogos socráticos da seguinte forma:

> é profundamente peculiar […] a combinação do riso, da ironia e de todo o sistema de rebaixamento socráticos com uma investigação séria, elevada e – pela primeira vez – livre, uma investigação sobre o mundo, sobre o homem e sobre o pensamento humano. O riso socrático (abafado a ponto de ser irônico) e os rebaixamentos socráticos […] aproximam o mundo, tornam-nos familiar para que se possa examiná-lo livremente e sem medo. (BAKHTIN, 2019, p. 92)

A argumentação de Bakhtin (2019) aproxima a ironia de dois fatores importantes para o nosso estudo: a autoconsciência dos discursos e o riso como forma de familiarização da realidade. É importante também não perder de vista que Bakhtin (2019) aproxima muito os conceitos de ironia e humor, e é a partir dessa linha de pensamento que ele aborda a ironia literária. Nesse sentido, a ironia pode servir como ferramenta de análise da realidade porque a desmistifica, a aproxima do discurso comum, pois aquilo de que podemos rir é também aquilo que podemos entender; não é à toa que Bakhtin (2019) posiciona a ironia como uma estratégia de "rebaixamento socrático", uma maneira de posicionar o mundo como algo que não está acima das pessoas, mas no mesmo nível delas. De certa forma, essa compreensão de que as estruturas romanescas, somadas à ironia, podem nivelar a realidade e as pessoas que nela habitam é algo que, como Tezza (2003, 325) argumenta, está relacionado ao fato de que o romance, diferente de outros gêneros literários, sempre teve uma relação complicada com sua oficialização como manifestação literária, pois

> Para Bakhtin, os gêneros romanescos foram se construindo mais ou menos à margem da oficialização dos gêneros; eles se nutrem das forças descentralizantes, do "homem que fala", da oralidade concreta e fundamentalmente da ideia do "homem inacabado", não finalizado e não finalizável. (TEZZA, 2003, p. 325)

Realizadas estas observações sobre a teoria bakhtiniana, nosso estudo se concentrará em analisar a obra de Wallace, a partir dos conceitos abordados, na seguinte ordem: observar como a ficção do autor lida com a questão da heterodiscursividade, verificar quais são as vias de acesso pelas quais podemos interagir com a questão da refração autoral e determinar o que isso nos diz sobre as manifestações da ironia nas narrativas do autor. Entretanto, além de compreendermos a teoria em si, é essencial entendermos algumas relações já estabelecidas entre a teoria de Bakhtin e a ficção de Wallace - seja por menções diretas que Wallace fez a Bakhtin ou de relações que a crítica estabeleceu no decorrer dos anos –, para melhor nos posicionarmos e definirmos os pontos em que iremos avançar.

2.2.2 Diálogos possíveis entre Bakhtin e Wallace

A via de acesso mais expressa entre Wallace e Bakhtin é, provavelmente, o ensaio "Joseph Frank's Dostoevsky", originalmente publicado em 1996 na revista *Village Voice Literary Supplement*, e posteriormente na coletânea *Consider the Lobster*, que é a edição que utilizaremos para este estudo. O ensaio em questão é, superficialmente falando, uma resenha da biografia de Dostoiévski escrita por Joseph Frank[59], mas, assim como o restante da produção ensaística de Wallace, utiliza o tema inicial apenas como ponto de partida para realizar uma série de outras discussões. Neste caso, o ensaio serve como uma maneira de Wallace explorar a ideia de autoria, ou, mais especificamente, a relação de leitores com a figura do autor e como essa relação informa, em partes, o próprio ato de construção literária. Entretanto, o ponto que mais nos interessa é a análise que Wallace propõe sobre os estudos de Bakhtin acerca da obra de Dostoiévski:

> This state of affairs is one reason why Bakhtin's *Problems of Dostoevsky's Poetics*, published under Stalin, had to seriously downplay FMD's ideological involvement with his characters: a lot of Bakhtin's praise for Dostoevsky's "polyphonic" characterizations and the "dialogic imagination" that allowed Dostoevsky to refrain from injecting his own values into his books is the natural result of a Soviet critic trying to discuss an author whose reactionary views the State wanted forgotten. Frank, who takes out after Bakhtin at a number of points, doesn't really make clear the constraints Bakhtin was operating under. (WALLACE, 2006, p. 269)[60]

Esta observação – que aparece como uma nota de rodapé no texto – pensa a teoria de Bakhtin, e, principalmente, o conceito de polifonia, como resultantes de algo que Wallace vê como uma tentativa consciente de restrição. Essa tentativa surge por fatores contextuais: o Estado soviético não gostava que as ideias reacionárias de Dostoiévski viessem à tona, preferia que isso fosse esquecido, algo que causa um problema teórico e metodológico considerável para um crítico que esteja, justamente, estudando a obra de Dostoiévski. Esta é uma ideia bastante singular e, de certa forma, esboça uma visão pouco receptiva à natureza original de alguns conceitos bakhtinianos. Wallace os vê como um tipo de ginástica teórica que tenta,

---

[59] No Brasil, esta biografia foi publicada sob o título de *Dostoievski: Um escritor em seu tempo*, pela editora Companhia das Letras e traduzida por Pedro Maia Soares.

[60] "Este estado das coisas é uma razão pela qual a obra *Problemas da poética de Dostoievski* de Bakhtin, publicada sob o regime de Stalin, teve de minimizar drasticamente o envolvimento ideológico de FMD com suas personagens: muito dos elogios de Bakhtin à caracterização 'polifônica' e à 'imaginação dialógica' de Dostoievski que o permitiram evitar injetar seus próprios valores em seus livros são o resultado natural de um crítico soviético tentando discutir um autor cujas visões reacionárias o Estado queria esquecidos. Frank, que segue muitos dos pontos de Bakhtin, não torna realmente claras as contenções de Bakhtin." [Tradução nossa]

conscientemente, apagar aspectos importantes da obra do autor. Polifonia e dialogismo, para Wallace são, fundamentalmente, mecanismos de seleção e recorte da obra de Dostoiévski, maneiras de remover o que incomodava o Estado para que ele possa simplesmente existir naquele espaço. Mas, como alguém que conhecia a obra de Bakhtin, e que a julgava importante, é provável que essa interpretação proposta por ele sobre certos conceitos não fosse representativa da totalidade do que Wallace pensava sobre a obra do teórico. A ideia de que conceitos tão importantes para o conjunto teórico de Bakhtin fossem apenas maneiras de despersonalizar certas dimensões mais incômodas da obra de Dostoiévski era uma parte importante de *Problemas da poética de Dostoiévski*, mas não era o todo completo.

É digno de nota, também, que assim como Wallace observa nas leituras de Bakhtin uma intencionalidade de subtração de certos valores, ele aponta em Frank algo que parece ver como uma fragilidade argumentativa: Frank não propõe formas específicas de ler Dostoiévski, e, ao criticar leituras passadas, o biógrafo sempre aponta que determinadas leituras não estão de acordo com registros físicos deixados pelo autor; esse é, inclusive, um dos métodos utilizados por Frank para criticar as leituras de Bakhtin. Wallace resume este ponto da seguinte forma: "His argument is never that somebody else is wrong, just that they don't have all the facts." (WALLACE, 2006, p. 259)[61] A principal crítica de Wallace gira em torno do fato de que Frank não propõe que sua biografia seja utilizada como referencial teórico ou metodológico, mas é exatamente isso que acaba acontecendo quando o biógrafo defende que está tentando chegar ao cerne das obras conforme pensadas pelo próprio Dostoiévski.

É um ponto interessante para pensarmos a relação de Wallace com a própria ideia de autoria, mas, para além disso, é algo que pode nos ajudar a entender melhor aquilo que o autor afirma sobre Bakhtin: Wallace observa que Bakhtin, pelo menos em partes, parece buscar conceitos que deem conta de remover certas características de Dostoiévski da equação literária; da mesma forma, Wallace admira a obra de Frank, e aprecia a forma com que o biógrafo parte da figura do autor como principal vetor da pesquisa, não o descartando como um mero fruto de forças do ambiente, ou apenas encarando-o como mais um fator a ser levado em consideração. Podemos perceber, portanto, que o ponto fulcral, para Wallace, está na ideia de que o autor de uma obra literária, com suas crenças particulares e ambições estéticas, é incontornável para qualquer tipo de análise literária, e, nas palavras do próprio autor: "critic's attempts to reduce it to questions of 'style' are almost universally lame." (WALLACE, 2006, p. 260)[62] Mas, como

---

[61] "Seu argumento nunca é de que alguém está errado, apenas de que eles não têm todos os fatos." [Tradução nossa]

[62] "As tentativas dos críticos de reduzi-lo a questões de 'estilo' são quase universalmente ruins." [Tradução nossa]

vimos anteriormente, os principais conceitos propostos por Bakhtin giram em torno da ideia de pluralidade, de uma multiplicidade de forças, discursos e constructos sociais que convergem para a formação da obra literária; entretanto, como pudemos observar ao tratar do conceito de refração, Bakhtin (2015, p. 99) não rejeita, em momento algum, o autor como figura elementar de toda construção literária. Além de ser um conceito bastante importante na teoria do autor, é algo que encontra muita convergência com argumentos que Wallace defendeu, então é no mínimo curioso que ele destaque Bakhtin como um teórico que tentou apagar, em alguma medida, a figura do autor.

Todavia, é importante enfatizar que Wallace não defendia que o autor de um texto é o único percurso pelo qual é possível compreender uma obra literária. No ensaio "Borges on the Couch", originalmente publicado em 2004, no jornal *The New York Times*, e postumamente reeditado e publicado na coletânea *Both Flesh and Not*, em 2012 – que é a edição que estamos utilizando aqui –, o autor aborda um tema semelhante àquele de "Joseph Frank's Dostoevsky", realizando a resenha da biografia de Jorge Luis Borges escrita por Edwin Williamson[63], mas, neste caso, a postura de Wallace é muito mais crítica de como o biógrafo buscou correspondências diretas entre a vida e a obra do escritor argentino:

> It is in these claims about personal stuff encoded in the writer's art that the book's real defect lies. In fairness, it's just a pronounced case of a syndrome that seems common to literary biographies, so common that it might point to a design flaw in the whole enterprise. *Borges: A Life*'s big problem is that Williamson is an atrocious reader of Borges's work; his interpretations amount to a simplistic, dishonest kind of psychological criticism. […] A biographer wants his story to be not only interesting but literarily valuable. In order to ensure this, the bio has to make the writer's personal life and psychic travails seem vital to his work. (WALLACE, 2012, p. 71)[64]

Se o afastamento da figura do autor pode ser algo nocivo para os estudos literários, segundo Wallace, tão igualmente nociva é a ideia de que a vida do autor, bem como suas questões psicológicas mais íntimas, são as únicas formas viáveis de se analisar uma obra literária. A aproximação excessiva, portanto, pode ser um percalço tão significativo quando o afastamento absoluto.

---

[63] No Brasil, esta biografia foi publicada sob o título de *Borges: Uma vida*, pela editora Companhia das Letras, com tradução de Pedro Maia Soares.

[64] "São nessas afirmações sobre coisas pessoas codificadas na arte do escritor em que o verdadeiro defeito do livro reside. Sendo justo, é só um caso pronunciado de uma síndrome que parece comum a biografias literárias, tão comum que pode até apontar uma falha em todo o empreendimento. O grande problema de *Borges: Uma vida* é que Williamson é um péssimo leitor da obra de Borges; sua interpretação se resume a uma crítica psicológica simplista e desonesta. Um biógrafo quer que sua história seja não apenas interessante, mas literariamente valiosa. Para garantir isso, a biografia precisa fazer a vida pessoal e as labutas psíquicas do escritor parecerem vitais ao seu trabalho." [Tradução nossa]

Esta postura adotada pelo autor é um indicativo interessante para pensarmos a relação de Wallace com a ideia de crítica literária, mas é particularmente importante para continuarmos a pensar na relação de Wallace com Bakhtin. Partindo de uma comparação entre os dois ensaios, podemos constatar que as observações de Wallace sobre a dependência de um apagamento da figura do autor para que os conceitos de polifonia e dialogismo possam existir não são, de forma alguma, pontos que invalidam os conceitos; Wallace, portanto, não defende que o afastamento da figura do autor torne as ideias de polifonia e dialogismo menos relevantes, mas sim que esse é um ponto que deve ser levado em consideração ao aplicá-los.

Este relativo atrito entre Wallace e certos pormenores da teoria bakhtinana se manifesta de formas diferentes quando observamos outro ensaio do autor em que Bakhtin é mencionado diretamente. É o caso de "Fictional Futures and the Conspicuously Young", por exemplo, em que Bakhtin é mencionado como uma força importante na produção e reflexão da literatura do final do século XX. Originalmente publicado na *Review of Contemporary Fiction* em 1988, sendo postumamente reeditado e publicado na coletânea *Both Flesh and Not* em 2012, pode ser encarado como uma espécie de proto-"E Unibus Pluram", com muito do que Wallace propõe nele aparecendo posteriormente, de maneiras mais bem realizadas e aprofundadas, em "E Unibus Pluram". O ponto de partida do ensaio está em como, por um tempo, autores jovens estavam sendo adulados pela imprensa e pela crítica especializada em boa parte por serem jovens, uma nova geração de escritores; entretanto, segundo Wallace, essa situação foi totalmente invertida, e a juventude dos escritores deixou de ser uma vantagem por si só para se tornar um problema.

Mas o que mais nos importa, neste momento, é o que Wallace aborda sobre os novos contatos que artistas estavam tendo com a crítica e teoria literária. Ao final do ensaio, Wallace propõe que compreender esta nova relação que se anunciava é algo decisivo ao se criar – ou estudar – literatura:

> The climate for the "next" generation of American writers […] is aswirl with what seems like long-overdue appreciation for the weird achievements of such aliens as Husserl, Heidegger, **Bakhtin**, Lacan, Barthes, Poulet, Gadamer, de Man. The demise of Structuralism has changed a world's outlook on language, art, and literary discourse; and the contemporary artist can simply no longer afford to regard the work of critics or theorists or philosophers – no matter how stratospheric – as divorced from his own concerns. (WALLACE, 2012, p. 13, grifo nosso)[65]

[65] "O clima para a próxima geração de escritores americanos […] está às voltas com uma longa e merecida reavaliação das estranhas conquistas de aliens como Husserl, Heidegger, **Bakhtin**, Lacan, Barhes, Poulet, Gadamer, de Man. A queda do Estruturalismo tem mudado o olhar do mundo sobre linguagem, arte, e discurso literário; e o artista contemporâneo não pode mais simplesmente tratar o trabalho de críticos, teóricos ou filósofos – não importa quão estratosférico – como divorciados de suas próprias preocupações." [Tradução nossa]

Bakhtin, no contexto que Wallace fornece neste ensaio, e nesta citação em específico, é um teórico que faz parte de uma remodelagem do pensamento crítico sobre a natureza da linguagem, principalmente da linguagem literária. Chama também atenção a afirmação de que, para o desenvolvimento da arte contemporânea, a recusa em engajar com teóricos e críticos já não é mais viável; um artista não pensar nas contribuições dos teóricos mencionados equivaleria a uma cegueira intencional, a recusar avanços significativos nos campos de estudo da linguagem e da literatura. Como Wallace era um dos escritores que estavam produzindo arte no período, podemos inferir que ele está se incluindo nesse conjunto de escritores que precisavam pensar a prática artística em conjunto com a teórica; Wallace, portanto, se mostra disposto a aproximar teoria e arte, mas também vê essa aproximação como fundamental e necessária.

Ao ser elencado pelo autor como um dos nomes fundamentais para esse novo momento literário, Bakhtin anuncia uma via de acesso pela qual podemos analisar a obra de Wallace. E por mais que seja apenas um dos nomes em uma longa lista, parte de um amplo contexto, o que o diferencia dos outros nomes mencionados por Wallace é o fato de que sua teoria forneceu uma estrutura metodológica sólida pela qual parte da crítica wallaceana pode se orientar (BURN, 2003; TABBI, 2018; VALENÇA, 2018).

Mas apesar de Bakhtin ser mencionado nesses estudos, com alguns de seus conceitos sendo brevemente abordados, não há exatamente um estudo detido da ficção de Wallace a partir de suas propostas teóricas; Bakhtin aparece mais como um suporte ocasional do que como uma linha teórica bem definida. Entretanto, recentemente, a crítica wallaceana vem repensando a relação entre os dois autores (WERNER DA SILVA, 2016; HERING, 2016), empregando as teorias de Bakhtin como organizadores centrais de estudos sobre a ficção de Wallace; não é apenas mais uma referência ou suporte, mas o fundamento básico que orienta todo o resto.

Hering (2016, p. 19) baseia sua leitura das obras Wallace na concepção de que as estruturas formais adotadas pelo autor surgem de um embate constante entre estratégias monovocais e dialógicas. Como o próprio crítico define: “I believe that reading Wallace in relation to Bakhtin provides a sustained career-length model by which to map the problems of authorial monologism staged by the motifs of possession and ghostliness in the fiction.” (HERING, 2016, pp. 19 - 20)[66] Este modelo capaz de englobar toda a obra de Wallace, como Hering (2016) coloca, parte de uma visão de que a ficção de Wallace – devido aos temas de

[66] “Eu acredito que ler Wallace em relação a Bakhtin providencia um modelo firme e que dá conta de cobrir sua carreira e pelo qual mapear os problemas de autoria monovocal ensaiadas pelos temas de possessão e assombração em sua ficção.” [Tradução nossa]

comunicação interpessoal, comunicação através da arte, bem como os limites da linguagem – é, justamente, um exame dos próprios conceitos de monologismo e dialogismo. Para Hering (2016, p. 6), as várias angústias presentes na obra de Wallace sobre as dificuldades de se estabelecer relações humanas genuínas, bem como as ansiedades que envolvem a figura do autor e a própria ideia de autoria, são questões originadas dessa tensão permanentemente presente entre monologismo e dialogismo no cerne da ficção de Wallace. O autor ainda aprofunda essa discussão ao propor uma leitura que coloca a obra de Wallace não como algo que pende ao monologismo ou ao dialogismo, mas sim que oscila entre ambas:

> I simultaneously read monologism and dialogism in Wallace's fiction as occurring within an ongoing process of oscillation that is based around the continual risk of a master discourse engendered by the degree of Wallace's authorial presence. In this sense, the model I describe in Wallace's fiction is both dialogic and *dialectic*, as it continually presupposes a greater degree of dialogical engagement towards some (crucially undefined) future communicative end. (HERING, 2016, p. 7, grifo do autor)[67]

Para o autor, a ficção de Wallace é composta por duas camadas principais: um plano narrativo, em que as ações das obras ocorrem, e um plano enunciativo – que Hering (2016, p. 7) chama de "master discourse", ou "discurso mestre", em tradução livre –, em que a força da autoridade autorial de Wallace ameaça se sobrepor à narrativa em si. Este traço que Hering (2016) vê como tão fundamental à ficção de Wallace, entretanto, é, pela perspectiva bakhtiniana, um elemento básico de toda produção romanesca (MORSON; EMERSON, 2008, p. 250); afinal, monologismo e dialogismo – ou polifonia – não se excluem do processo de realização literária, sendo que o primeiro faz parte do segundo. Hering (2016) parece não levar em conta que este é um ponto metodológico da teoria de Bakhtin – e que o teórico observava como central à obra de Dostoievski (BAKHTIN, 2018) –, vendo-o como algo que ganha destaque na obra literária de Wallace.

Hering (2016), entretanto, pensa neste emabte entre monologismo e dialogismo como sendo resultantes de um elemento fundamental da obra de Wallace: a força que a expectativa de recepção exerce sobre o autor. Para Hering (2016, p. 16), Wallace sempre se viu às voltas com um conflito muito básico e que parece existir no cerne de toda obra de arte, que é o fato de que toda obra pressupõe um público, e de que esta pressuposição, direta ou indiretamente, leva

---

[67] "Eu simultaneamente leio monologismo e dialogismo na ficção de Wallace como ocorrendo dentro de um processo de oscilação baseado no risco contínuo de um discurso mestre engendrado pelo grau de Wallace como presença autoral. Nesse sentido, o modelo que eu descrevo na ficção de Wallace é tanto dialógica quanto *dialética*, enquanto ela continuamente pressupõe um grau maior de engajamento dialógico na direção de algum (crucialmente indefinido) fim comunicativo futuro." [Tradução nossa]

o artista a criar algo que satisfaça o público. Isso não quer dizer que toda obra de arte é apenas o resultado de um cálculo que busca analisar o que exatamente o público quer para então entregar exatamente isso – que é como funcionam a publicidade e a indústria de cultura de massa –, mas sim que mesmo a arte mais subversiva está, de alguma maneira, levando em consideração o fato de que será vista por alguém, e que isso não pode ser afastado do ato de produção da obra.

Para Hering (2016, p. 8), este é um tema firmemente enraizado já no primeiro romance de Wallace, *The Broom of the System*, e que apenas se torna mas relevante no decorrer da produção ficcional, e é esta tensão entre diferentes discursos que orienta a leitura bakhtiniana do crítico. Isto leva Hering (2016, p. 8) a uma conclusão elementar: se a obra de Wallace, assim como é o caso da prosa romanesca em geral, resulta de uma multiplicidade de discursos e vozes em contato profundo e constante, então a ficção de Wallace é definida por um exame da própria ideia de discurso, colocando em choque direto o dialogismo das narrativas em si com o monologismo autoral. Nas palavras do crítico:

> Wallace's monologic bête noir is self-consciousness: the risk of a monologic master discourse is generated primarily by his own presence. To this end, I read the oscillation between monologism and dialogism in Wallace's fiction as a continual modification and clarification of the mode of authorial presence, an ongoing attempt to establish an author persona that interacts dialogically with the text. This process is threatened by Wallace's increasing fame, and his emergence into the public sphere as a writer with a particular and idiosyncratic register. (HERING, 2016, p. 8)[68]

Não se trata, segundo Hering (2016, p. 8), apenas de refrações de intenções autorais em diferentes discursos que compõe os romances, mas sim de um discurso totalmente monológico que consegue habitar o mesmo espaço que o heterodiscurso, mas sem nunca se misturar totalmente. Segundo o autor, um exemplo disso são muitos dos filmes de James O. Incandenza, alguém que "is not interested in cinema as a window to the world, but as a reflection of the auteur: a monologic art." (HERING, 2016, pp. 106 – 107)[69] Mas, mesmo no caso da filmografia de Incandenza, Hering (2016) admite que existem exceções a essa

---

[68] "A bête-noire monológica de Wallace é a autoconsciência: o risco de um discurso mestre monológico é gerado primariamente pela sua própria presença. Com este fim, eu leio a oscilação entre monologismo e dialogismo na ficção de Wallace como uma contínua modificação e clarificação do modo de presença autoral, uma contínua tentativa de estabelecer uma persona de autor que interage dialogicamente com o texto. Esse processo é ameaçado pela moldura de Wallace cada vez maior, e sua emergência na esfera pública como autor com um registro particular e idiossincrático." [Tradução nossa]

[69] "Não está interessado no cinema como uma janela para o mundo, mas como um reflexo do autor: uma arte monológica." [Tradução nossa]

afirmação, com alguns de seus filmes servindo como dramatizações de eventos de seu passado – como é o caso de "As of Yore" –, em que sua arte deixa de ser monológica para se tornar dialógica: o que prevalece, segundo o crítico, é a ideia de um conflito constante entre monologismo e dialogismo; assim como o próprio Wallace, Incandenza é uma figura autoral que se vê dividida entre o desejo de comunicação de ideias através de sua arte e o desejo de experimentação formal que lhe permita chamar a atenção para questões metatextuais e também testar os limites daquela arte. Mas, novamente, Hering (2016) não considera que aquilo que está vendo como um traço definitivo da obra de Wallace nada mais é que uma parte constitutiva da prosa romanesca moderna (BAKHTIN, 2015; MORSON; EMERSON, 2008; TEZZA, 2003); isso não invalida a análise do autor, mas demonstra certa limitação em como ele confronta a obra de Wallace e a teoria de Bakhtin.

O mais importante, entretanto, é a observação de que Hering (2016) defende uma visão calcada na ideia de um conflito direto entre Wallace e sua própria obra, ou, pelo menos, entre Wallace e o ato de escrita, de construção de uma obra literária. A discussão proposta pelo crítico é bastante interessante, principalmente se a pensarmos a partir do fato de que Wallace sempre demonstrou preocupação quanto ao papel que a figura do autor exerce dentro do jogo literário, bem como demonstrou muita consciência sobre quem ele era nesse contexto autoral. Entretanto, há um problema em como Hering (2016) constrói a leitura bakhtiniana de Wallace, um problema que está no uso dos conceitos de Bakhtin por parte do autor: Hering (2016, p. 6 – 8), apesar de levar em conta a importância da pluralidade discursiva, não chega a trabalhar diretamente com alguns dos pormenores do conceito de heterodiscurso, e a própria discussão sobre a relação entre voz autoral e discursos políticos e sociais que compõe uma obra literária parece contornar parte do que Bakhtin afirma. O conflito entre monologismo e dialogismo implica a possibilidade de sobreposição de uma forma de discurso a outra, e o leva a cogitar a possibilidade de que a prosa romanesca de Wallace esteja, a todo momento, correndo o risco de ser engolida pelo monologismo, embora esse risco nunca se concretize efetivamente. Isto tudo converge em uma falta de engajamento com as ideias de refração[70] discursiva que Bakhtin propõe como um dos pontos de sustentação do conceito de heterodiscurso; ou seja, que a voz do autor, ao perpassar todos os outros discursos e ser perpassada por eles, se dilui em meio às vozes participantes, assumindo diferentes graus de interação, sendo, simultaneamente,

[70] Hering (2016) aborda os temas de reflexão e refração em seu estudo, mas o autor se refere, especificamente, ao uso dessas palavras no campo semântico visual (reflexos de espelho, refração da luz na água) como maneiras de se pensar os atos de olhar e ser olhado na ficção de Wallace. Em nosso caso, estamos pensando na ideia de refração conforme apresentada por Bakhtin e que foi detalhada anteriormente, neste mesmo capítulo, aspecto na direção da qual Hering (206) gesticula em alguns momentos de suas análises, mas não chega a aprofundar-se.

responsável pela existência de todas elas e nascendo delas. O resultado disso é que, para Hering (2016, p. 7), a voz de Wallace como autor pode ser pinçada de suas narrativas e estudada como monológica, a parte das vozes dialógicas que também existem ali.

A pesquisa de Hering (2016), portanto, é um momento decisivo nessa aproximação entre Wallace e Bakhtin, ou, pelo menos, desse olhar bakhtinano sobre a ficção de Wallace, pois é um estudo que se propõe a utilizar as ferramentas deixadas por Bakhtin para estudar a ficção do autor. Entretanto, apesar de sua relevância para este contexto, e dos estudos das ansiedades autorais de Wallace serem, de fato, um campo de possibilidades muito férteis, acreditamos que a concentração nas ideias de monologismo e dialogismo, deixando de lado outros conceitos que orbitam esses dois, como é o caso da refração, prejudica o todo da argumentação e não necessariamente dialoga com outras partes importantes da teoria de Bakhtin.

Outro exemplo de estudo crítico que contempla a ficção de Wallace com base em conceitos bakhtinianos é a dissertação de mestrado de Ana Carolina Werner da Silva (2016). Esta pesquisa se concentra na ideia de que o romance *Graça infinita*, através de sua reconfiguração da realidade como ambiente distópico, instaura o que a autora defende ser um processo de carnavalização, alterando, principalmente, a maneira com que se dá a relação do 'eu' com o 'outro'. Esse enfoque na possibilidade de novos percursos para que relações humanas possam ocorrer se dá num plano estritamente diegético, de personagem a personagem, mas também – e talvez principalmente – como processo comunicacional que aproxima autor e leitor. A pesquisa de Werner da Silva (2016) parte de duas obras fundamentais da obra de Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, em que o conceito de carnavalização é proposto, e *Problemas da poética de Dostoiévski*, que fundamenta algumas de suas principais ideias acerca da sua teoria do romance.

Orientar sua pesquisa a partir destas duas obras de Bakhtin leva a autora a uma análise que observa os discursos da obra de Wallace como mecanismos em ativa construção, e não como estruturas fechadas, ao mesmo tempo em que lhe permite observar como *Graça infinita* repensa as próprias ideias de comunicação e de engajamento literário; as reformulações discursivas do romance, segundo a autora, vêm da estipulação de uma nova – e muito específica – relação com o leitor (WERNER DA SILVA, 2016, pp. 148 – 150). Como os conceitos de Bakhtin são plurais e móveis, eles exigem uma concepção fluida e nunca plenamente estabelecida da sociedade, ou seja, que os discursos que constituem os contextos sociais estejam sempre ocorrendo e se transformando na frente dos olhos de todos. Partindo dessa pressuposição inerente à teoria bakhtiniana, Werner da Silva (2016) propõe uma leitura que

observa os exames que Wallace fez da sociedade e da cultura do período, mas também como os discursos que compõem essa sociedade são constituídos de maneira a reafirmar estéticas de consumo e de publicidade. Ao mesmo tempo, a autora também propõe que Wallace desafia a natureza desses discursos através da ideia de carnavalização. Como a própria autora afirma:

> Como dissemos anteriormente, no carnaval existia um mundo de liberdade, um mundo de possibilidades infinitas. O carnaval era o riso e representava a felicidade do povo. Similarmente, as personagens de Wallace vivem em um mundo de/ possibilidades infinitas, que prega incessantemente o direito à liberdade individual e principalmente o direito à busca da felicidade […]. É exatamente nessa busca, ou melhor, na liberdade dessa busca, que o indivíduo pós-moderno se perde e perde sua capacidade de conexão com o outro. (WERNER DA SILVA, 2016, pp. 83 – 84)

Werner da Silva (2016) aponta que a ideia de liberdade, no decorrer do século XX, passou a ser cada vez mais reconhecida como principal valor que deve ordenar a vida do cidadão norte-americano; a liberdade como algo que, por si só, era mais importante que todo o resto. Segundo a autora, esse culto à liberdade, em sua forma mais extrema, é o que leva ao nascimento de filosofias como as do libertarianismo e do anarco-capitalismo, que prezam pela liberdade absoluta em detrimento de todo o resto. Uma das consequências dessa hipervalorização da liberdade é a sua sobreposição a toda e qualquer forma de conexão humana, pois a liberdade absoluta exige a libertação de qualquer responsabilidade social, emocional ou afetiva. Para Werner da Silva (2016), esse problema está no centro de *Graça infinita*, coordenando a orientação de diferentes discursos de maneira a enfatizar não apenas o isolamento individual de seus personagens, mas também a dificuldade cada vez maior de sustentação do diálogo literário. Essa linha de pensamento leva a autora a apontar uma distinção básica e essencial entre o carnaval de Bakhtin e o carnaval de Wallace: "o carnaval funciona enquanto período com começo e fim predeterminados, funciona enquanto transição, existe a realidade, um período de carnaval e o retorno à realidade renovada; em *Graça Infinita*, o desejo das personagens é viver em um carnaval sem fim, sem retorno." (WERNER DA SILVA, 2016, p. 108)

A teoria de Bakhtin é basilar para que o estudo de Werner da Silva (2016) possa formular essas conclusões, principalmente o conceito de carnavalização e o papel que ele exerce dentro de diferentes contextos. Entretanto, os conceitos de polifonia e dialogismo, tão fundamentais à perspectiva bakhtiniana, não recebem a mesma atenção e destaque, servindo mais como suportes no conjunto argumentativo do que como pilares fundamentais. Destacamos este ponto não como crítica às abordagens metodológicas de Werner da Silva (2016), mas para indicarmos uma diferença teórica em relação ao estudo que conduzimos aqui: a carnavalização,

apesar de ser um componente teórico importante para a teoria de Bakhtin, e, como Werner da Silva (2016) demonstrou, ser capaz de providenciar contribuições importantes para o estudo da ficção de Wallace, não será algo em que nos concentraremos para o estudo da ironia em específico. Mas apesar de o conceito de carnavalização não ter um impacto imediato em nossa pesquisa – pelo menos não como objeto de análise propriamente dito –, optamos por demonstrar, através do estudo de Werner da Silva (2016), outras formas possíveis de estudar a ficção de Wallace a partir da teoria de Bakhtin.

Tendo em vista estas aproximações entre a teoria de Bakhtin e a ficção de Wallace, acreditamos que um estudo em conjunto de ambas pode não apenas render frutos interessantes pelas análises literárias possíveis, mas também pode ser pertinente para pensarmos o que tem levado, no contexto da crítica wallaceana, a esta relação cada vez mais próxima. É importante reiterarmos, entretanto, que nossa ênfase está numa abordagem que contemple, principalmente, os conceitos de heterodiscurso, refração e ironia, para que possamos observar como as múltiplas camadas discursivas possíveis dentro da prosa ficcional do autor influenciam os usos da ironia.

2.3 O MUNDO MODERNO A PARTIR DA FILOSOFIA DA LINGUAGEM

Dentre as muitas preocupações que Wallace expressou em sua obra, tanto na ensaística quanto na ficção, uma das mais recorrentes está no seu interesse quanto aos limites da linguagem humana, ou, mais especificamente, os limites da capacidade humana se de comunicar através da linguagem. Este é um tópico que se torna ainda mais sensível quando pensado no contexto da produção literária, uma arte construída integralmente a partir da linguagem verbal, em suas mais variadas formas de expressão. E, no caso de Wallace, a literatura serviu como campo de experimentação filosófica e estética, em que ele podia pensar sobre a natureza da comunicação humana enquanto a praticava e exercia; podia pensar sobre a linguagem humana, sua capacidade de comunicar e aproximar, enquanto moldava essa linguagem, experimentava com ela. Podia pensar sobre a natureza da literatura e da ficção enquanto as criava, tornando essa reflexão parte inerente de suas produções artísticas, como elemento estruturante de suas narrativas e como um dos temas mais recorrentes de sua ficção.

A relação entre Wallace e a filosofia da linguagem se torna ainda mais evidente quando levamos em conta a formação acadêmica do autor, que foi permeada pelo interesse por discussões deste campo, mencionando constantemente teóricos e filósofos que discutiram em suas obras o tema da linguagem humana e suas relações com o conhecimento humano e contextos sociais e históricos. Uma das graduações de Wallace (que obteve um *double major*)

foi, inclusive, em filosofia analítica, e seu trabalho de conclusão, intitulado *Richard Taylor's "Fatalism" and the Semantics of Physical Modality* se sustentou sobre a filosofia de Wittgenstein.[71] No campo ficcional, os exemplos mais imediatos destes interesses por parte de Wallace estão em seu romance de estreia, *The Broom of the System*, em que a narrativa central gira em torno do desaparecimento de uma personagem, a avó da protagonista Leonore Beadsman – com quem ela compartilha o nome – e que foi aluna do próprio Ludwig Wittgenstein. A narrativa utiliza essa relação entre a personagem e o filósofo como ponto de partida para elaborar discussões acerca das ideias do Wittgenstein, com vários diálogos entre as personagens sendo a respeito dele e de suas contribuições.

Não é apenas desta forma que as teorias do filósofo se manifestam no romance, mas esta é mais facilmente perceptível, mesmo em leituras mais superficiais. Nos parece simbólico o fato de que já no princípio de sua carreira como escritor de ficção o nome de Wittgenstein seja mencionado diretamente, com um engajamento constante e cuidadoso com suas ideias mais complexas. Wallace, na entrevista concedida a Larry MacCaffery oferece a seguinte explicação para sua relação com o filósofo:

> Eu me formei em matemática e filosofia na universidade. Não era escritor, então muito disso tem a ver com o fato de que *The Broom of the System*, a primeira versão do romance, foi uma das minhas monografias de conclusão de curso. A outra era uma coisa bem pesada de matemática e semântica que empregava muito Wittgenstein. E as duas ficavam se contaminando, por exemplo, a monografia de matemática foi escrita em tom de conversa, coisa que em teoria você não deve fazer. Então as duas ficavam se alternando. (WALLACE, 2021, p. 53)

Outro exemplo de um filósofo sendo mencionado diretamente na obra de Wallace e tendo suas ideias trabalhadas e estudadas através de sua ficção ocorre em *Oblivion*, especificamente no conto "Philosophy and the Mirror of Nature", narrativa em que o narrador, a partir do relato de experiências de sua mãe com uma cirurgia plástica falhada, passa a fazer uma série de constatações observacionais sobre o mundo. O título do conto é uma referência direta ao famoso estudo de Richard Rorty (1994), intitulado *Philosophy and the Mirror of Nature*, ou *A filosofia e o espelho da natureza*, como foi publicado no Brasil, criando um intertexto imediato com o filósofo; o nome de Rorty, entretanto, não é mencionado diretamente em nenhum momento do conto, diferente do que ocorre com o nome de Wittgenstein em *The Broom of the System*.

---

[71] Wallace também teve uma certa aproximação com Wittgenstein a partir de seu próprio pai, James D. Wallace, que foi aluno de Normal Malcom, autor da biografia de Ludwig Wittgenstein e que teve considerável importância dentro dos estudos da filosofa wittgensteiniana.

Estes são apenas dois exemplos da influência incontornável que a filosofia da linguagem exerceu sobre a ficção de Wallace; são também dois dos exemplos mais facilmente perceptíveis devido às referências diretas a nomes de filósofos ou títulos de obras. Todavia, para além dessas obras, as ideias dos filósofos, bem como referências aos seus estudos, são presenças constantes na ficção de Wallace, perpassando todo o conjunto de sua obra, pois são assuntos que nunca deixaram de lhe interessar, embora como ele se posicionasse em relação a esses filósofos tenha passado por mudanças no decorrer de sua vida.

A recorrências destas discussões na obra de Wallace, somada aos interesses declarados do autor, tornam estes assuntos ainda mais importantes de serem compreendidos para um estudo detido e detalhado de seu conjunto ficcional. Pensando nisso, esta parte do capítulo será dedicada a compreendermos os fundamentos que compõem a filosofia destes dois autores. Primeiro, detalharemos como se comporta a filosofia de Wittgenstein (2014, 2020), buscando compreender os preceitos básicos de seu pensamento, com ênfase nas ideias de linguagem como ferramenta de formação do pensamento humano e de filosofia como mecanismo de abstração do real. Também tentaremos demonstrar, mesmo que brevemente, as distinções que existem entre as obras *Tractatus Logico-Philosophicus* e *Investigações filosóficas* e como essas distinções podem nos ajudar a compreender as diferentes abordagens da filosofia wittgensteiniana. Em seguida, abordaremos a filosofia de Richard Rorty (1994, 2007), principalmente aquilo que ele argumenta nas obras *A filosofia e o espelho da natureza* e *Contingência, ironia e solidariedade*, enfatizando o que o filósofo menciona sobre representação da realidade através da linguagem. O tópico da ironia também estará presente neste momento, mas será totalmente voltado àquilo que Rorty (2007) defendia: ou seja, será a ironia dentro do contexto filosófico do autor. Em conjunto com as ideias de Wittgenstein (2014, 2020) e Rorty (1994, 2007) também traremos estudos complementares sobre as obras dos dois filósofos para que nos auxiliem a ampliar nosso repertório de perspectivas possíveis, realizando pontes, quando possível, com aquilo que Wallace pensava e defendia.

2.3.1 A filosofia de Ludwig Wittgenstein

As ideias de Wittgenstein (2014, 2020) são fundamentais para compreendermos as bases filosóficas do próprio Wallace, mas antes de as explorarmos é necessário apresentar um dos principais desafios metodológicos que se manifestam ao estudar a filosofia deste autor: o contraste que existe entre suas duas principais obras. Em vida, Wittgenstein (2020) publicou o estudo *Tractatus Logico-Philosophicus*, que é a referência mais direta que temos para estudar

suas primeiras posturas. É nesta obra que Wittgenstein (2020), de forma aforística, posiciona e articula seu olhar sobre o mundo e determina os assuntos que julgava mais importantes para o andamento da filosofia, e que, para nossa pesquisa, são: as funções da filosofia na modernidade, bem como o papel que a linguagem exerce para a interpretação e representação do real. Postumamente, foi publicada a obra *Investigações filosóficas*, a qual foi construída a partir de textos não publicados deixados pelo próprio autor, bem como cadernos de notas e observações. A primeira parte de *Investigações filosóficas* foi completada por Wittgenstein (2014) ainda em vida, enquanto a segunda parte foi organizada por seus editores e depois inserida no texto, e é resultado de um período da vida de Wittgenstein (2014) em que ele estava repensando muitas das coisas que inicialmente defendeu no *Tractatus*. As diferenças de abordagens e conclusões entre as duas obras resulta na coexistência paralela de ambas como metodologias filosóficas possíveis, com cada uma dando origem a linhas de pensamento diferentes dentro da filosofia. O desafio que isso nos impõe é que precisamos entender as filosofias de Wittgenstein (2014, 2020) nesses dois momentos diferentes, bem como tentar entender as maneiras com que Wallace encarou essa divisão.

Como mencionado anteriormente, parte da filosofia de Wittgenstein (2014, 2020) surge de investigações nos campos da lógica e da filosofia analítica, investigações sobre as funções da linguagem humana e as possibilidades – ou impossibilidades – de se conhecer o mundo através da linguagem, ou, mais especificamente, como a linguagem condiciona nossas relações com o ambiente e determina como o racionalizamos e entendemos. Entretanto, devido aos alinhamentos filosóficos do autor, a argumentação de Wittgenstein (2020) é bastante diferente de como outros filósofos o fazem: além de aforística, a forma que o autor adota para posicionar seus argumentos tem uma relação decisiva com aquilo que ele está de fato defendendo. Aqui nós entramos no aspecto que serve como ponto de partida para as ideias desenvolvidas por Wittgenstein (2020): as proposições e seus impactos na filosofia e no pensamento humano. O exame das proposições não era uma particularidade da filosofia de Wittgenstein (2020), sendo algo já bastante presente no campo da lógica, a ponto de ser uma das bases argumentativas sobre as quais se sustentaram autores como Gottlob Frege e Bertrand Russell, os quais foram muito influentes na obra de Wittgenstein (2020). Russel, que foi seu professor, inclusive escreveu o prefácio do *Tractatus*[72]. Dito isso, é importante

[72] O prefácio escrito por Russel acabou sendo algo que deixou Wittgenstein profundamente insatisfeito, pois ele achava que a interpretação de Russel não era condizente com o que ele estava defendendo em seu estudo. O prefácio é, hoje em dia, considerado uma introdução ineficiente da obra de Wittgenstein (2020) pela grande maioria de pesquisadores, embora possa encarado como uma maneira de conhecer melhor a perspectiva de Russel sobre alguns dos pontos que interessavam tanto a ele quanto a Wittgenstein (2020).

compreendermos o que são as proposições no contexto filosófico de Wittgenstein (2020), pois se trata do conceito – e princípio metodológico – que serve como pedra de toque ao redor do qual todo o resto do *Tractatus* se organiza.

Uma proposição, na filosofia de Wittgenstein (2020), é uma descrição atomizada do mundo. Essas proposições podem ser verdadeiras ou falsas, mas são sempre repletas de significado; não há proposição, para Wittgenstein (2020), que não denote a realidade de alguma maneira, ou seja, que não diga algo de observável sobre o mundo. Nas palavras do autor: "A proposição representa a existência e a inexistência dos estados das coisas." (WITTGENSTEIN, 2020, p. 165) e "O sentido da proposição é sua concordância e discordância com as possibilidades de existência e inexistência dos estados de coisas." (WITTGENSTEIN, 2020, p. 177) Essa ideia de que proposições podem ser verdadeiras ou falsas pode não soar tão imediatamente importante, mas ela ganha relevância quando a pensamos no contexto filosófico de Wittgenstein (2020): o filósofo utiliza essa linha de pensamento para propor que mesmo uma proposição falsa está realizando um comentário sobre a realidade, pois no momento em que se compreende por que uma determinada proposição é falsa, passamos a ter mais uma informação sobre o estado do mundo. Sobre isso, Paulo Roberto Margutti Pinto (1998) afirma que "uma sentença declarativa expressa dado pensamento e, sob esse aspecto, é chamada de 'proposição'." (PINTO, 1998, p. 145) Proposições, portanto, são sentenças declarativas, podendo ser verdadeiras ou falsas, que representam os estados das coisas no mundo.

Claudio Alexandre Figueira Gomes (2011), em sua dissertação de mestrado, nos oferece uma explicação sucinta de como Wittgenstein (2020) determina esses pontos:

> Dessa forma, uma proposição verdadeira expressaria concordância com um estado de coisas que ocorre no mundo, e, de modo oposto, uma proposição falsa seria a expressão de estados de coisas que não ocorrem. Nesse sentido, tanto as proposições verdadeira [sic] quanto as proposições falsas seriam representações da realidade, pois ambas descreveriam estados de coisas possíveis, sendo distintas apenas pelo tipo de representação que fazem do mundo. (GOMES, 2011, p. 18)

É importante enfatizar, ainda, que Wittgenstein (2020, p. 161) trata a ideia de proposição como uma forma de representar o mundo, não necessariamente enunciar significados sobre ele: "Na proposição, uma situação é como que montada para teste. Pode-se dizer sem rodeios: esta proposição representa tal e tal situação – em vez de: esta proposição tem tal e tal sentido." (WITTGENSTEIN, 2020, p. 161) Ou seja, uma proposição não é tanto uma interpretação sobre o mundo quanto é uma representação do estado do mundo em si. Isso acaba gerando um problema para o exercício da filosofia, pois o funcionamento da filosofia é

antitético aos funcionamentos das proposições como mecanismos de representação da realidade. Luiz Henrique Lopes dos Santos (2020) na apresentação à edição brasileira do *Tractatus*, publicada pela Editora da Universidade São Paulo, resume essa questão ao afirmar: "porque toda proposição com sentido é contingente, não pode haver proposições filosóficas." (SANTOS, 2020, p. 81) A incompatibilidade que existe entre as proposições e a filosofia acaba funcionando como um dos principais motores teóricos das abordagens que Wittgenstein (2020) adota no decorrer de seu estudo.

Sobre este tópico, Santos (2020) nos ajuda a determinar alguns dos principais pontos de investigação do *Tractatus* que se originam de como o filósofo pensa nas proposições. Para isso, Santos (2020, p. 11) situa a obra de Wittgenstein (2020) como ponto de convergência entre uma tradição filosófica crítica e uma tradição lógica, e, a partir disso, explica que a questão central da obra orienta o restante do estudo a partir das seguintes reflexões:

> A pergunta é: o que se pode legitimamente pretender conhecer? A espécie de resposta que se busca para essa questão é uma que se fundamente na consideração da natureza dos instrumentos de que dispõem, para conhecer o que quer que seja, os sujeitos do conhecimento. (SANTOS, 2020, p. 12)

E, adiante, complementa que "A tarefa é investigar a natureza dos instrumentos do conhecimento a fim de determinar se as pretensões da filosofia no que elas excedem qualitativamente as da investigação empírica da realidade, são ou não legítimas." (SANTOS, 2020, p. 12)

Essas explicações fornecidas por Santos (2020) nos permitem constatar, com maior segurança, alguns dos aspectos que serão essenciais para nossa argumentação, aspectos estes que estão relacionados a ponto de só poderem funcionar quando pensados em conjunto, os quais podemos elencar da seguinte forma: as fronteiras entre o indivíduo e o ambiente, bem como as limitações para se realmente conhecer o mundo; o condicionamento do conhecimento humano às ferramentas às quais o indivíduo tem acesso; um questionamento da legitimidade filosófica de certas investigações. A profunda interrelação entre esses elementos se dá, por sua vez, da seguinte forma: o conhecimento absoluto sobre a realidade é impossível devido a limitações inerentes à nossa condição como seres humanos, e uma dessas limitações se dá pelo fato de que todo conhecimento depende das ferramentas que empregamos para tentar conhecer e explorar a realidade. Isto, por sua vez, coloca em xeque boa parte da própria história da filosofia, ou mesmo do pensamento humano como um todo, pois, segundo Wittgenstein (2020, p. 125), o que faltou para o desenvolvimento da filosofia foi justamente um maior questionamento das

ferramentas pelas quais podemos interagir com o meio; toda ideia que não questiona os mecanismos pelos quais essas ideias vêm a tona é suscetível a falhas lógicas que podem, inclusive, impossibilitar sua plena realização no campo filosófico. É por esse viés que a questão da linguagem se torna tão importante para Wittgenstein: ela é uma das ferramentas – talvez a mais importante delas – que podemos empregar em nossas tentativas de articular a realidade. A linguagem, segundo Wittgenstein (2020, p. 255), portanto, é mais do que um recurso pelo qual podemos falar do mundo, mas sim um fator decisivo na determimação **do que** podemos falar sobre o mundo.

O autor resume essa questão em uma de suas proposições mais conhecidas: "*Os limites da minha linguagem* significam os limites do meu mundo." (WITTGENSTEIN, 2020, p. 229, grifos do autor). Essa proposição opera como núcleo das ideias sobre linguagem que o autor explora em sua primeira obra e que, adiante, ele expande da seguinte forma:

> Essa consideração fornece a chave para decidir a questão de saber em que medida o solipsismo é uma verdade. O que o solipsismo *quer significar* é inteiramente correto; apenas é algo que não se pode *dizer*, mas que se mostra. Que o mundo seja *meu* mundo é o que se mostra nisso: os limites *da* linguagem (a linguagem que, só ela, eu entendo) significam os limites do *meu* mundo. (WITTGENSTEIN, 2020, p. 229, grifos do autor)

Estamos sempre limitados pela linguagem que utilizamos para compreender o mundo, ou seja, nossa linguagem circunscreve nossa realidade. A filosofia, ao utilizar a linguagem como principal recurso a partir do qual analisar o mundo, só pode fazê-lo a partir dessas limitações, e isto se torna um fator suficientemente elementar para que Wittgenstein (2020) afirme que "Toda filosofia é 'crítica da linguagem'." (WITTGENSTEIN, 2020, p. 157), ou seja, que o propósito de toda filosofia é examinar a capacidade que a linguagem tem de expressar pensamentos e sentidos. Pinto (1998) descreve a relação entre a filosofia de Wittgenstein e a crítica da linguagem da seguinte forma:

> Desse modo, os aforismas que descrevem a estrutura da linguagem podem ser utilizados, *mutatis mutandis*, para a descrição da estrutura da realidade e, inversamente, aqueles que descrevem a estrutura da realidade podem ser utilizados, *mutatis mutandis*, para a descrição da estrutura da linguagem. (PINTO, 1998, p. 177)

Não é apenas uma questão de simultaneidade entre ambos os aspectos, mas, de certa forma, de serem um único aspecto, já que a realidade só pode ser efetivamente enunciada a partir da linguagem. Consequentemente, pela linha argumentativa de Wittgenstein (2020), nossa maneira de encarar a realidade deve seguir os mesmos princípios com que encaramos a

linguagem ou, mais especificamente, os mesmos princípios com que encaramos a proposição: que podem ser verdadeiras ou falsas, mas sempre produzem significados e são passíveis de análises completas. Entretanto, essa maneira de olhar o mundo e a linguagem através de proposições leva a um problema metafísico que acaba permeando toda a filosofia do autor: enunciações não estão vinculadas à realidade externa, mas são, na verdade, formas de criar simulacros do real através da linguagem (WITTGENSTEIN, 2020, p. 228). O indivíduo, portanto, está sempre dissociado da realidade material, seu único contato com o mundo é através de uma linguagem que lhe é particular e que não pode compartilhar.

Até aqui realizamos apenas um breve resumo de ideias que são importantes para pensarmos a estrutura do pensamento wittgensteiniano sobre a linguagem, entretanto, é nas conclusões às quais o filósofo chega no *Tractatus* que podemos observar alguns dos argumentos mais importantes para o nosso estudo. Uma dessas conclusões, e talvez a mais complexa para ser pensada, pelo menos como metodologia filosófica, é a de que Wittgenstein (2020, p. 261) concebe suas proposições como representações a serem lidas, compreendidas e que então devem ser, necessariamente, superadas. De fato, a última proposição do *Tractatus* aponta na direção de um abandono das proposições que teceram sua argumentação:

> Minhas proposições elucidam desta maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contrassensos, após ter escalado através dela – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela). Deve sobrepujar essas proposições, e então verá o mundo corretamente. Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar. (WITTGENSTEIN, 2020, p. 261)

Esta atitude, segundo Pinto (1998, p. 273), é o núcleo autofágico do *Tractatus*: é uma filosofia que, para ser plenamente realizada, precisa ser superada no momento em que é compreendida. Isso significa que o *Tractatus*, ao criar suas proposições, e ao orientar essas proposições a partir da crítica da linguagem, faz o leitor precisar entrar em contato com uma série de reflexões linguísticas, faz com que, aos poucos, ele seja impulsionado na direção de uma consciência cada vez maior dos limites da linguagem. Entretanto, uma inevitabilidade de críticas à linguagem é que, em algum momento, o indivíduo é limitado pela própria linguagem na realização da crítica; atravessando os percursos que existem no dito chega-se às fronteiras do não dito. Como Pinto (1998) explica:

> A cada passo, pelas tentativas frustradas de ultrapassar os limites da linguagem, vai-se revelando a fronteira entre os domínios do que pode e do que não pode ser dito, sem que seja preciso falar sobre ela. Só ao final do processo o leitor terá conseguido a tão desejada elucidação, quando todo o domínio do dizível estiver claramente delimitado. (PINTO, 1998, p. 348)

É nesse momento que as proposições devem ser abandonadas: uma vez cumprido seu papel de apontar as inevitáveis delimitações da linguagem quanto ao que ela pode nos ajudar a conhecer, precisamos superar essa perspectiva.

A postura do filósofo em relação à linguagem – e ao espaço que a linguagem ocupa dentro dos campos da lógica e da empiria – é um dos pontos de transição mais significativos para o que o autor viria a argumentar em *Investigações filosóficas*, e nossa principal via para entendermos esta diferença está no fato de que Wittgenstein (2014, p. 11) – como ele próprio defende – supera aquilo que defendeu no *Tractatus*, adotando uma argumentação que deixa de lado a ideia de proposições atômicas como fundamentos básicos sobre os quais entender a realidade. Essa mudança de perspectiva por parte de Wittgenstein (2014) pode ser melhor compreendida quando pensamos na metáfora da escada que o filósofo utiliza ao final do *Tractatus*: Karina da Silva Oliveira (2013), em sua dissertação de mestrado, explica que "Wittgenstein percebe que a escada do *Tractatus*, que deveria ser escalada e depois abandonada, levaria a um lugar que não pode explicar o mundo, pois já não faz mais parte do mundo." (OLIVEIRA, 2013, p. 48) A escada, portanto, só poderia levar ao solipsismo, à realização de se estar isolado do restante da realidade, e essa conclusão pareceu perturbar o filósofo a ponto de ele passar as próximas décadas repensando sua filosofia e, principalmente, a relação da linguagem com o mundo. Isto ocorre devido a uma mudança crucial em como o autor aborda a ideia de sentido: se no *Tractatus* atribuir sentido ao mundo através da linguagem não era realmente uma possibilidade, isso muda em *Investigações filosóficas*. O sentido passa a estar atrelado aos seus diferentes usos: "Para uma *grande* classe de casos – mesmo que não para *todos* – de utilização da palavra 'significado', pode-se explicar esta palavra do seguinte modo: O significado de uma palavra é seu uso na linguagem." (WITTGENSTEIN, 2014, p. 38, grifos do autor) Para Wittgenstein (2014), o sentido de uma palavra, portanto, surge de uma convergência de usos possíveis: não se trata de analisar suas formas individuais, mas sim os diferentes contextos em que podem ser utilizadas e a que elas remetem, sempre observando o fato de que todo uso da linguagem é social e compartilhado. Sobre os usos das palavras, logo no início da obra, o filósofo ainda faz a seguinte analogia:

> Pense nas ferramentas dentro de uma caixa de ferramentas: encontram-se aí um martelo, um alicate, uma serra, uma chave de fendas, um metro, uma lata de cola, cola, pregos e parafusos. – Assim como são diferentes as funções desses objetos também são diferentes as funções das palavras. (E há semelhanças aqui e ali.) O que nos confunde, sem dúvida, é a uniformidade de sua manifestação, quando as palavras nos são ditas ou se nos apresentam na escrita e na impressão. Pois, seu *emprego* não

> é tão claro assim. Especialmente quando filosofamos! (WITTGENSTEIN, 2014, pp. 20 – 21, grifos do autor)

Pensar nas palavras sem pensar em seus usos, portanto, é como contemplar ferramentas jogadas numa caixa: pode-se observar diversidade, mas não se pode realmente compreendê-las. Todavia, é importante entender que ao falar do uso de uma determinada palavra, Wittgenstein (2014) não está pensando apenas nos fatores contextuais ou sociais que determinam como essa palavra foi empregada historicamente, mas a está analisando a partir de uma das principais bases conceituais de *Investigações filosóficas*: os jogos de linguagem.

Jogos de linguagem, para Wittgenstein (2014, pp. 18 – 19) são os fatores que determinam a maleabilidade semântica das enunciações e é o conceito que leva o filósofo a defender que a linguagem não pode ser encarada como processo de rotulação da realidade, pois é inviável a sustentação de uma lógica de equivalência entre palavras e coisas. Novamente, o sentido está em como as palavras são usadas, e os jogos de linguagem são espaços em que palavras podem adotar sentidos particulares e ser mutuamente compreendidas. É um conceito importante porque impede que os argumentos de Wittgenstein (2014) se percam no sentido oposto, ou seja, de se entrar na ideia de que, se é uma questão de como as palavras são usadas, então ninguém conseguiria se entender conforme cada pessoa usasse as palavras de jeitos diferentes; é algo que blinda a linguagem contra o solipsismo, por exemplo. Sobre isso, o filósofo dá o seguinte exemplo:

> "Quando digo 'sinto dor', estou, em todo caso, justificado *diante de mim mesmo*". – O que significa isto? Significa: Se uma outra pessoa pudesse saber o que chamo de 'dor', admitira que emprego a palavra corretamente". Usar uma palavra sem justificação não significa usá-la indevidamente. (WITTGENSTEIN, 2014, p. 136, grifos do autor)

A palavra 'dor', no momento em alguém a usa, terá as sensações de quem a enunciou como pontos de partida; não é apenas algo válido como é inevitável. Se, como Wittgenstein (2014) argumenta, alguém externo pudesse ter acesso a essa sensação, concordaria que a palavra está sendo usada da maneira adequada. O problema é que esse tipo de compartilhamento de sensações é impossível e, por conta disso, é totalmente inviável como maneira de se sustentar qualquer comunicação inter-humana. Adiante, Wittgenstein (2014) argumenta que: "Evidentemente, não identifico a minha sensação por meio de critérios, mas uso a mesma expressão. Porém com isso não *acaba* o jogo de linguagem; com isso ele começa." (WITTGENSTEIN, 2014, p. 136, grifos do autor) Partindo disso, podemos entender os jogos de linguagem como mediadores de comunicação na medida em que são os responsáveis por

receber sentidos que se alternam de pessoa a pessoa e filtrá-los de maneira a poderem ser compreendidos por todos; os jogos de linguagem só são possíveis devido à multiplicidade de sentidos que cada palavra abriga.

O segundo aforismo de *Investigações filosóficas*, por exemplo, (WITTGENSTEIN, 2014, p. 16) é dedicado a explicar que, na situação em que existe um construtor e um ajudante, a realização de seus trabalhos depende de eles concordarem sobre o que significam certas palavras. Quando o construtor grita "bloco", por exemplo, o ajudante precisa saber do que se trata, mesmo que essas palavras tenham sentidos diferentes em outros espaços; é um jogo de linguagem que permite que essa situação exista. Isso, por sua vez, nos ajuda a entender melhor a escolha de Wittgenstein (2014) pela palavra "jogo" em específico: criar sentidos para a linguagem não é um processo fixo, mas sim uma atividade constante; esta atividade, entretanto, assim como em todo jogo, demanda que pelo menos um dos participantes tenha conhecimento das regras a serem aplicadas. Oliveira (2013, p. 54), sobre os jogos de linguagem na obra de Wittgenstein (2014), ainda argumenta que o deslizamento e a realocação de sentidos só podem fazer sentido quando pensados em relação à realidade e à vida, mas sem deixar de lado a dimensão enunciativa e interpretativa da linguagem. Como a autora explica: "A expressão jogos de linguagem, representa uma unidade entre o uso da língua, a práxis e a interpretação de uma situação, ou seja, tem a ver com a *forma de vida* (*Lebensform*)." (OLIVEIRA, 2013, p. 54, grifos da autora) Diferente do que acontece no *Tractatus*, portanto, Wittgenstein (2014) passa a ver a linguagem não como algo que, inevitavelmente, leva ao isolamento, mas sim como algo que é construído em conjunto com outras pessoas.

Dentro deste contexto, Wittgenstein (2014) reformula as observações sobre o papel da filosofia que havia realizado no passado. Suas mudanças de postura quanto a esse tópico, entretanto, não são radicais; Wittgenstein (2014, p. 75) continua a sustentar, por exemplo, que a filosofia, devido a suas inerentes limitações, não deve almejar explicar o mundo, pois, para o autor, a realidade está dada: não é necessário buscar sentidos ocultos ou interpretações profundas, mas apenas observar e registrar o mundo como ele realmente ele é. Nesse sentido, "O trabalho do filósofo é compilar recordações para uma determinada finalidade." (WITTGENSTEIN, 2014, p. 75) Apesar dessa argumentação ser bastante semelhante àquelas que o autor já defendia no *Tractatus* – e a ideia de filosofia como crítica da linguagem permanece como motor central das ideias do autor sobre este tópico –, há uma diferença notável: na primeira obra de Wittgenstein (2020), apesar de o autor atribuir à filosofia uma função fundamentalmente representacional, ainda há a elaboração de um sistema filosófico complexo que o indivíduo possa utilizar para pensar sua própria vida e a realidade. Já em *Investigações*

filosóficas, o autor adota uma postura mais descolada e terapêutica em relação à filosofia: perde-se a necessidade de um sistema filosófico completo, permanece o desejo de observar a realidade, não de sistematizá-la. É interessante observar que a de-sistematização do pensamento filosófico dialoga diretamente com aquilo que Wittgenstein (2014, p. 16 – 19) passa a defender sobre a linguagem e sua significação a partir do uso: de certa forma, também é este um exercício de observação da realidade.

A filosofia de Wittgenstein (2014, 2020) atraíram a atenção do jovem Wallace, alguém que já apresentava interesse por essas ideias, principalmente no que concerne a visão de mundo como produto linguístico e o solipsismo a que essa ideia pode levar. Eram ideias com força suficiente para serem as bases filosóficas de seu primeiro romance, *The Broom of the System*, mas que continuaram a aparecer, de maneira mais ou menos evidente, no restante de sua ficção. Partindo dessa compreensão, nossa metodologia, ao aproximar Wittgenstein e Wallace, está num desejo de compreender a maneira como Wallace examinou questões de abstração filosófica e estética em seus textos ficcionais e como isso dialoga com os diferentes momentos de sua produção artística. Mas, principalmente, examinaremos como o autor interpretou as ideias de solipsismo – ou da fuga do solipsismo – a partir da linguagem. Isso será feito com base nos contrastes que existem entre o *Tractatus* e *Investigações filosóficas*, mas sempre levando em conta aquilo que o próprio Wallace contribuiu a essa discussão e como o conceito de linguagem e do que se pode conhecer através da linguagem mudou entre as duas obras.

Mas, para além daquilo que foi proposto por Wittgenstein (2014, 2020), é importante ampliarmos nossa compreensão de filosofia da linguagem, bem como ampliar nossa compreensão sobre os papéis da linguagem na representação do mundo, sem perder de vista que Wallace será o centro referencial pelo qual nos organizarmos. E é aqui que precisamos tratar da obra do filósofo estadunidense Richard Rorty (1994, 2007).

2.3.2 A filosofia de Richard Rorty

Semelhante ao que vimos nas obras de Wittgenstein (2014, 2020), as ideias de Richard Rorty giram em torno de preocupações acerca dos limites da linguagem humana, bem como dos limites da filosofia e sua pertinência na modernidade; de fato, as duas obras de Rorty (1994, 2007) que estudaremos aqui são, de certa forma, sequências diretas de muito do que foi proposto nas *Investigações filosóficas*: são os textos *A filosofia e o espelho da natureza* e *Contingência, Ironia e Solidariedade*. É importante enfatizar, entretanto, que Rorty se diferencia de Wittgenstein pelo fato de o filósofo não ter a filosofia analítica e a lógica como suas principais

bases de suporte, mas sim a pragmática, da qual o autor parte para repensar o papel da filosofia no século XX e, consequentemente, nossa relação com o conhecimento.

Os dois autores são bastante próximos em como pensam os papéis da linguagem e da filosofia na representação do mundo; Wittgenstein é, inclusive, citado como uma das principais influências para a elaboração de *A filosofia e o espelho da natureza*, ao lado de Martin Heidegger e John Dewey, a quem ele chama de "os três filósofos mais importantes do século." (RORTY, 1994, p. 5) Em termos de convergências conceituais, talvez a principal delas esteja em como ambos os filósofos questionaram os usos da filosofia como formas de abstração da realidade e defenderam o mundo como espaço a ser observado e representado. Todavia, há uma distinção metodológica em como Rorty e Wittgenstein abordam as questões de filosofia e linguagem, e ela leva a uma diferença de ênfase: Rorty (1994) está muito mais preocupado em reavaliar o papel da filosofia a partir de um longo estudo histórico que contempla os papéis que essa disciplina teve no decorrer da história, verificando suas relações com a linguagem: não é uma obra organizada com base em proposições e na concatenação lógica entre elas, portanto. Essa abordagem histórica adotada por Rorty (1994) faz seus argumentos serem apresentados de maneira bastante gradual e esparsa conforme o autor apresenta os contextos necessários. Pensando nisso, optamos por organizar a filosofia do autor em três grupos principais: a relação da filosofia com o conhecimento, a visão dualista do ser humano como algo a ser superado e como um exame da linguagem pode nos levar a uma compreensão ampliada de como o indivíduo interage com o mundo.

Segundo Rorty (1994, pp. 55, 327), a filosofia moderna é resultado de uma crise pela qual a disciplina passou no século XVII, quando Galileu propõe as 'Novas Ciências': se antes o conhecimento e o questionamento da realidade eram realizados por uma via retórica e dialética, com o discurso científico se propondo a buscar conhecer a natureza do mundo através da filosofia e da metafísica, a partir do século XVII as ciências passam a ser mais atreladas à matemática, com o desenvolvimento de metodologias que permitem um exame mais direto e interno de como o mundo funciona (RORTY, 1994, pp. 19 – 22). Nesse ambiente, a filosofia se vê perdendo o espaço que ocupava anteriormente, quando funcionava como a principal ferramenta para exame do mundo, e começa a ter que repensar sua função para se manter relevante. Rorty (1994, p. 20) argumenta que a filosofia encontra seu novo espaço de predominância com a revolução cartesiana, a separação entre mente e corpo, quando se posiciona a mente como um domínio à parte do resto, que pode ser estudado por si só. A postura cartesiana também é o que centraliza a dúvida como elemento mais importante de qualquer reflexão científica: nada é inquestionável ou imperturbável, e a dúvida, por si só, sobrevive a

qualquer tipo de comprovação empírica, pois é capaz de questionar, justamente, o que significar conhecer algo.

Isso se torna ainda mais realçado no século XVIII, com os estudos de Kant, principalmente com a *Crítica da razão pura*, em que, segundo Rorty (1994, p. 22), ocorre a principal guinada da filosofia no sentido de privilegiar a epistemologia; é quando a filosofia passa a ser defendida como uma disciplina que deve priorizar a compreensão de como o indivíduo se relaciona com o conhecimento, ou mesmo do que a palavra 'conhecimento' significa. E isso, por sua vez, leva ao ponto do qual Rorty (1994, p. 23) é o grande crítico: a de que a mente – se pode ser pensada como algo separado do corpo – é dotada de uma série de critérios básicos e universais que permitem que ela seja pensada e estudada totalmente à parte da história, da cultura e da sociedade, ou seja, a crença em algo que Rorty (1994, p. 24) chama de "conhecimento fundamental"; associado a isto está o fato de que a mente deve ser o grande objeto de estudo da filosofia devido à sua capacidade de espelhar a natureza. Para Rorty (1994, p. 22), a sedimentação desta ideia com os neo-kantianos[73] no século XIX é o que criou os contextos discursivos que permitiram que a filosofia do século XX se dissociasse cada vez mais do restante da cultura. A filosofia, ao se perder em debates em sobre os fundamentos da mente e sua capacidade de refletir a realidade de maneira objetiva, se isenta de abordar os contextos que produzem a realidade, tornando-se um exercício estético-filosófico abstrato e despropositado.

Logo na introdução de *A filosofia e o espelho da natureza*, o autor explica o problema com esses fundamentos do conhecimento da seguinte forma:

> Descobrir esses fundamentos é descobrir algo sobre a mente e vice-versa. Assim, a filosofia como disciplina vê a si mesma como a tentativa de ratificar ou desbancar asserções de conhecimento feitas por ciência, moralidade, arte ou religião. Pretende fazê-lo com base em sua compreensão especial da natureza do conhecimento e da mente. A filosofia pode ser fundamental com respeito ao resto da cultura porque a cultura é a reunião das asserções de conhecimento e a filosofia adjudica tais asserções. (RORTY, 1994, p. 19)

Na tentativa de criar um espaço próprio para seu desenvolvimento, a filosofia elege a mente, mas não se trata da mente como elemento totalmente isolado na medida em que ela também pode ser vista como ponte pela qual estudar o restante do mundo; é uma forma de

---

[73] O autor se refere, principalmente, a Bertrand Russel e Edmund Husserl ao utilizar esse conceito, apesar de esses autores não verem a si próprios como herdeiros da filosofia kantiana, e até de serem ativamente antagônicos a muito do que Kant propôs.

determinar um espaço para si, mas sem renunciar a áreas do conhecimento que foram ocupadas por outras disciplinas e ciências. Adiante, o autor ainda aponta que

> São as imagens mais que as proposições, as metáforas mais que as afirmações que determinam a maior parte de nossas convicções filosóficas. A imagem que mantém cativa a filosofia tradicional é a da mente como um grande espelho, contendo variadas representações – algumas exatas, outras não – e capaz de ser estudado por meio de métodos puros, não empíricos. (RORTY, 1994, p. 27)

Nestes diagnósticos, Rorty (1994) estipula quais são os principais problemas que estariam alojados na prática filosófica do século XX, e a partir deles propõe um projeto filosófico que, seguindo na linha de Wittgenstein (2014), ele chama de "terapêutico", ou seja, propõe um novo sistema filosófico que possa substituir os sistemas que critica, bem como demonstrar as insuficiências desses sistemas em prol de um olhar que se afaste da abstração tão presente nessa visão da mente como espelho do real.

É esse conjunto de reflexões que leva o autor a pensar na relação entre conhecimento e linguagem, que o leva a pensar, na esteira de Wittgenstein (2014), que a linguagem, para além de uma ferramenta que media nossa relação com o mundo, é um mecanismo pelo qual construímos o mundo ao nosso redor. Dentro do campo da filosofia, Rorty (1994) resume esse problema ao demonstrar as eternas incongruências que existem dentro da pergunta "O que ele realmente quis dizer?": para o autor, essa pergunta, por si só, está fadada ao fracasso, pois ela parte, justamente, dessa concepção fundamentalista da mente humana, que tenta existir à parte da história e da cultura. O significado de algo só pode ser apreendido a partir de seu contexto, e o autor exemplifica isso ao colocar as seguintes perguntas:

> Estaria errado Aristóteles sobre o movimento ser dividido em natural e forçado? Ou estaria falando sobre algo diferente do que falamos quando falamos sobre movimento? Teria Newton dado respostas certas a perguntas às quais Aristóteles havia dado respostas erradas? Ou estariam fazendo perguntas diferentes? (RORTY, 1994, p. 266)

Essa linha de questionamento pode ser vista como o núcleo daquilo que Rorty (1994) pensa sobre a linguagem e sua relação com o conhecimento humano: ao pensarmos em ideias e conceitos do passado, estamos de fato nos aproximando dessas ideias ou estamos apenas nos iludindo de que sabemos do que se trata por termos alguma noção linguística das palavras que foram utilizadas? Partindo disso, o autor defende que esse tipo de análise é falho por justamente ser incapaz de levar em conta a história e os contextos necessários: "Quando achamos difícil dizer sobre que coisa Aristóteles estava falando, sentimos que deve haver uma resposta certa

em algum lugar, porque ele deve ter falado sobre *algumas* das coisas sobre as quais *nós* falamos." (RORTY, 1994, 267, grifos do autor) Como o filósofo explica, este tipo de abordagem é inerente ao discurso científico, a crença em constantes que podem ser analisadas e compreendidas, mas é também uma perspectiva falha – principalmente como contribuição para o desenvolvimento da filosofia –, pois essas constantes são ilusórias, e são resultantes do que Rorty (1994) chama de "estrutura neutra permanente para a cultura." (RORTY, 1994, p. 268), ou seja, uma postura que acredita que toda cultura e todo momento da história podem ser pensados sempre da mesma posição. Mas, para o autor, esse é um olhar insuficiente, pois falha em levar em conta uma série de elementos contextuais importantes, bem como falha em entender como funciona a linguagem e o papel que ela desempenha para representar o mundo.

Como maneira de organizar seus posicionamentos, o autor divide a filosofia da linguagem em uma forma 'pura' e uma forma 'impura'. A filosofia pura da linguagem é aquela que pensa problemas de referencialidade e significação, tentando compreender como, de fato, ocorre a representação da realidade a partir da linguagem ; a filosofia impura da linguagem, por sua vez, é aquela ainda agarrada aos problemas tradicionais e fundamentais da filosofia, problemas tidos como estáveis e imutáveis (RORTY, 1994, pp. 257 – 264). É no campo da filosofia pura da linguagem que Rorty (1994, p. 265) demonstra se alinhar, pois seus interesses estão, justamente, em como alguma noção de realidade e de mundo é produzida no momento em que utilizamos a linguagem para enunciar alguma frase.

A filosofia de Rorty (1994) fomentou a possibilidade de se desenvolverem ferramentas discursivas que rejeitavam noções de verdades absolutas em prol de verdades construídas em conjunto, sempre a partir de relações inter-humanas.

> Nossa certeza será antes uma questão de conversação entre pessoas que uma questão de interação com uma realidade não-humana. Assim, não devemos ver uma diferença de tipo entre verdades "necessárias" e "contingentes". No máximo devemos ver diferenças de grau de facilidade de objeção às nossas crenças. […] devemos estar procurando mais por um caso incontestável que por um fundamento inabalável. Devemos estar antes no que Sellars chama "o espaço lógico das razões" que no espaço das relações causais com objetos. (RORTY, 1994, p. 163)

A palavra "interação" talvez seja a mais importante nesse caso. Rorty (1994), apesar de criticar a ideia de 'Verdade', não constrói sua argumentação de forma a apontar no sentido oposto, de que a ideia de verdade é inerentemente absurda e deve ser ignorada, mas sim que alguma verdade, mesmo que mutável e incerta, pode ser alcançada a partir do diálogo, do cruzamento de ideias distintas. É interessante observar que essa é uma ideia que orienta a própria estrutura de *A filosofia e o espelho da natureza*: apesar da extensa pesquisa histórica

que compõe a espinha dorsal da obra, parece haver um esforço constante em manter o leitor a par das referências que estão sendo utilizadas, de sempre evidenciar os contextos que o autor está utilizando; parece haver um esforço genuíno de ser entendido. Da mesma forma, a oposição constante de ideias contrárias em seu texto é indicativa de como ele valorizava essa interação inter-humana como crucial para sua filosofia: são questionamentos de ideias criadas por pessoas, não da realidade ou da natureza em si.

Rorty (2007) dá sequência a estas ideias no texto *Contingência, Ironia e Solidariedade*, no qual existe um esforço maior em apresentar alguns recursos metodológicos que podem ser utilizados para interrogação filosófica, mesmo que isso ainda não resulte na sistematização de uma metodologia filosófica bem definida, algo a que o autor continua a se opor, adotando uma postura mais terapêutica do fazer filosófico. Entretanto, além de nos ajudar a estabelecer uma moldura teórica que nos possibilite aplicar a filosofia do autor às obras de Wallace, esse texto de Rorty (2007) também aprofunda em um ponto importante para a filosofia do autor: a ironia.

De várias formas, esta obra de Rorty (2007) é uma continuação direta de muitos tópicos que o autor já havia abordado em *A filosofia e o espelho da natureza*, dentre os quais podemos destacar: a necessidade de superação da epistemologia como única forma de avanço da filosofia, a linguagem como mecanismo de representação da realidade, a ideia de que a compreensão do mundo não pode ser alcançada questionando objetos inanimados, apenas através de diálogo e de relações inter-humanas. Entretanto, apesar de dar continuidade a muito do que Rorty (1994) já havia defendido no passado, *Contingência, Ironia e Solidariedade* se diferencia por impulsionar essas ideias no sentido de viabilizar uma maior compreensão de como as pessoas se identificam e se sensibilizam perante o mundo. Assim como em *A filosofia e o espelho da natureza* existe uma ênfase em se demonstrar as insuficiências da filosofia perante outras formas de pensamento, agora Rorty (2007) se concentra mais em demonstrar como essas outras formas de pensamento influenciam os indivíduos. Uma dessas formas – e a mais importante para nossa pesquisa – é a literatura.

A argumentação de Rorty (2007, p. 114) gira em torno de uma distinção principal: a esfera privada e a esfera do liberalismo.[74] O autor argumenta que a filosofia esteve, por muito tempo, preocupada em criar diferentes contingências pelas quais seria possível analisar a realidade – as contingências da linguagem, da individualidade e da comunidade liberal –, e que

[74] Por 'liberalismo' o autor não se refere ao modelo econômico, mas sim ao esquema filosófico que defende igualdade e liberdade a todos.

por mais que essas contingências tenham exercido um papel importante, elas são ineficazes em compreender as amplas possibilidades de movimentação social e cultural que acontecem no liberalismo. Da mesma forma, as contingências da filosofia não são capazes de sensibilizar as pessoas, de influenciar o indivíduo a tomar certas decisões ou defender certas ideias; a filosofia, em última instância, falha por não se relacionar de maneira íntima e genuína com as pessoas, e, sendo assim, é incapaz de fomentar solidariedade entre as pessoas. A ironia, para Rorty (2007, p. 124), é uma das ferramentas do liberalismo, servindo como uma maneira de recusar as verdades fornecidas, de recusar a noção de que princípios fundamentais governam o mundo; a ironia é um prisma pelo qual se podem ver as complexidades do mundo. Nesse sentido, o ironista é alguém que "encara frontalmente a contingência das suas próprias crenças e dos seus próprios desejos mais centrais – alguém suficientemente historicista e nominalista para ter abandonado a ideia de que essas crenças e desejos centrais estão relacionados com algo para além do tempo e do acaso." (RORTY, 2007, p. 17) Em termos mais estritamente teóricos, o ironista é alguém que está constantemente apontando para as fronteiras das esferas privada e liberal e para a eterna maleabilidade que as define. Essa linha de raciocínio leva Rorty (2007, p. 17) a defender que o ironista é alguém que reconhece a fluidez de suas percepções de mundo, ao mesmo tempo em que reconhece também a fluidez do vocabulário utilizado para compreender o mundo. Assim, o autor aprofunda sua definição de ironista ao fornecer três categorias elementares que o definem:

> 1) tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou; 2) apercebe-se de que a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas; 3) na medida em que filosofia sobre a sua situação não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, nem que estejam em contato com um poder que não seja ele próprio. (RORTY, 2007, p. 103)

Rorty (2007) utiliza esses argumentos como base para defender que a ironia permite ao indivíduo habitar um espaço liminar da realidade, não se levando totalmente a sério como produtor de sentidos, mas também não afastando completamente a ideia de que alguma verdade é possível. A ironia é demarcada pela sua autoconsciência, e aquele que a utiliza está sempre consciente de si e das mobilidades de sentido do mundo, e é essa consciência que lhe permite utilizar a linguagem, as limitações de seus vocabulários, como maneiras de combater a crueldade e promover a solidariedade. Rorty (2007) afirma que a solidariedade deve ser um objetivo central para a sociedade ocidental moderna. Para o autor, a solidariedade é:

> Um objetivo a atingir não pela investigação, mas pela imaginação, pela capacidade imaginativa de ver em pessoas estranhas companheiros de sofrimento. A solidariedade não é descoberta pela reflexão, mas sim criada. É criada com o aumento de nossa sensibilidade aos pormenores específicos da dor e da humilhação de outros tipos, não familiares, de pessoas. (RORTY, 2007, p. 19)

É para auxiliar nesse propósito que a literatura surge, pois pode operar como um motor de solidariedade por não compartimentalizar o mundo, mas demonstrar como diferentes experiências se cruzam para construir nossa percepção de realidade, nos permitindo ter acesso a vidas e momentos que seriam inalcançáveis de outras formas. Rorty (2007, p. 112) também enfatiza o papel que a literatura tem em demonstrar as muitas crueldades das quais a humanidade é capaz, e é isso que o leva a elencar George Orwell e Vladimir Nabokov como dois dos principais nomes do século XX, pois, segundo o filósofo, eles são capazes de demonstrar a crueldade, mas também a esperança adjacente.

Essa forma de olhar a literatura leva o autor a afirmar que: "Foi por esta razão que o romance, o filme e o programa de televisão vieram a substituir, de forma gradual, mas constante, o sermão e o tratado, enquanto veículos principais de mudanças e progresso no plano da moral." (RORTY, 2007, p. 19) Essa substituição da filosofia pela literatura – ou mesmo por outras artes – não é vista por Rorty (2007) como um problema a ser contornado, mas sim como um dos principais sinais das deficiências da filosofia em se aproximar das pessoas. Além disso, ao empregar a ironia como recurso estético, a literatura ainda é capaz de promover a autoconsciência em seus leitores, demonstrando, simultaneamente, a fluidez da linguagem, da realidade e da própria ficção.

Como maneira de olharmos a literatura, as obras de Rorty (1994, 2007) nos auxiliam a pensar na arte não apenas como objeto estético, mas como prática a ser exercida, ou seja, como um diálogo que está constantemente sendo construído, e também a pensar o que esse diálogo significa tanto no plano do autor quanto no do leitor; ainda nos ajuda a entender como Wallace lida com problemas de abstração da realidade *versus* representação do real como ambiente observável; por último, nos aponta o contraste de diferentes formas de ironia como maneira de evidenciar os próprios percursos ficcionais. Esses aspectos, entretanto, não serão pensados isoladamente, mas sim em conjunto com muito do que Rorty (1994, 2007) afirmou sobre os papéis da filosofia na modernidade, principalmente como uma disciplina que, ao buscar sentidos ocultos do mundo, perde sua capacidade de perceber suas características mais importantes e evidentes; perde, no fim, sua capacidade de tratar da experiência humana de fato, com toda sua instabilidade e fragilidade.

2.3.3 O olhar filosófico de Wallace

Nossa maior via de acesso ao pensamento filosófico de Wallace vem na forma de sua monografia de conclusão de curso, intitulada "Richard Taylor's 'Fatalism' and the Semantics of Physical Modality". É um trabalho de lógica e matemática, mas que tem suas raízes em uma série de conflitos entre o autor e o pensamento filosófico e acadêmico do período e que trata de algo que sempre o perturbou: o solipsismo. Por conta da natureza do estudo, concentraremos nosso olhar em tentar compreender os motivadores da pesquisa, quais os problemas que tentava resolver e como ele se posicionava dentro do campo das discussões filosóficas. Não é tanto uma questão de examinarmos os méritos dos argumentos que ele mobiliza na pesquisa, mas de verificarmos o que os motiva e a que ele remetia com suas reflexões, bem como o reflexo disso para sua prática artística.

Dentre estas reflexões, uma das mais decisivas para sua produção ensaística e ficcional é o quanto lhe incomodava a abstração que certa filosofia empregava para refletir sobre o mundo, perdendo-se em questões que podiam afastar o indivíduo da realidade. James Ryerson (2011) descreve a atitude de Wallace da seguinte forma:

> He was perpetually on guard against the ways that abstract thinking (especially thinking about your own thinking) can draw you away from something more genuine and real. To read his acutely self-conscious, dialectically fevered writing was often to witness the agony of cognition: how the twists and turns of thought can hold out the promise of true understanding yet also become a danger to it. Wallace was especially concerned that certain theoretical paradigms—the cerebral aestheticism of modernism, the clever gimmickry of postmodernism—too easily discarded what he once called "the very old traditional human verities that have to do with spirituality and emotion and community." (RYERSON, 2011, p. 1)[75]

Nesta descrição podemos encontrar vários pontos de contato entre o pensamento de Wallace e os de Wittgenstein e Rorty, que podemos no entanto agrupar em uma angústia central: a abstração da realidade isola o pensamento humano, afasta-o de questões que Wallace via como mais imediatamente humanas. Mas é notável que Ryerson (2011, p. 2) também aborde

---

[75] "Ele estava perpetuamente na defensiva contra as formas com que o pensamento abstrato (especialmente pensando sobre seu próprio pensamento) podem te afastar de algo mais genuíno e real. Ler sua escrita agudamente autoconsciente, febrilmente dialética era frequentemente testemunhar a agonia da cognição: como as idas e vindas do pensamento podem guardar a promessa de verdadeiro entendimento mas também se tornar um perigo a ele. Wallace estava especialmente preocupado que certos paradigmas teoréticos – o esteticismo cerebral do modernismo, a inteligente artificialidade do pós-modernismo – muito facilmente descartavam o que ele um dia chamou de "as muito antigas verdades tradicionais humanas que tem a ver com espiritualidade e emoção e comunidade." [Tradução nossa]

uma das raízes deste conflito ao apontar que a escrita de Wallace era agudamente autoconsciente, o que serve como a base em que o teórico se apoia para desenvolver a ideia de que a monografia do autor era uma das formas que Wallace tinha de olhar para dentro de si mesmo e examinar aquilo que o incomodava; ele não estava apenas analisando um objeto externo, mas algo que o perturbava continuamente e que ele via como emergente na sociedade norte-americana contemporânea. Isto leva o teórico a buscar um elemento que será determinante para nossa compreensão do olhar filosófico de Wallace: "Yet he himself attended to them with fractured, often-esoteric methods. It was a defining tension: the very conceptual tools with which he pursued life's most desperate questions threatened to keep him forever at a distance from the connections he struggled to make." (RYERSON, 2011, p. 2)[76]

A postura de Wallace, portanto, não é de desconstrução do pensamento filosófico, de recusar as ferramentas existentes, ou mesmo de rechaçar a abstração filosófica como algo desimportante, mas sim de buscar compreender quais são os caminhos possíveis que estes métodos ofereceriam para tratar daquilo que o autor via como fundamentalmente humano. Estes dois fatores – as críticas de Wallace a certas correntes da filosofia e sua escolha de ainda utilizar as ferramentas destas correntes – são as principais bases para compreendermos o pensamento filosófico do autor e nos indicam as raízes daquilo que ele viria a desenvolver em sua obra ficcional.

A monografia de Wallace, como o próprio título indica, gira em torno da filosofia fatalista, criada por Richard Taylor (2011) e argumentada no ensaio "Fatalism". Neste ensaio, Taylor (2011, p. 40) argumenta que, no eixo temporal, as atitudes humanas e seus efeitos estão desvinculadas, ou seja, nenhuma atitude tomada hoje realmente influencia aquilo que acontecerá amanhã; para o filósofo "A fatalist, in short, thinks of the future in the manner in which we all think of the past." (TAYLOR, 2011, p. 41)[77] O amanhã já está posto e é ele, não o ontem, quem determina como eu ajo hoje. Basicamente, o fatalismo seria, nas palavras de Ryerson (2011, p. 6), o primo metafísico do determinismo, com a diferença de que o determinismo está preocupado com as mecânicas causais do mundo, enquanto o fatalismo está pensando nas predeterminações da realidade por vias lógicas. Wallace descreve esta linha de pensamento da seguinte forma:

---

[76] "E mesmo assim ele os abordava com métodos fraturados, frequentemente esotéricos. Era uma tensão definidora: as ferramentas conceituais com que ele perseguia as questões mais desesperadas da vida ameaçavam mantê-lo eternamente à distância das conexões que ele lutava para estabelecer." [Tradução nossa]

[77] "Um fatalista, em resumo, pensa no futuro da maneira com que todos nós pensamos no passado." [Tradução nossa]

> So Taylor's central claim, the Taylor problem, is that just a few basic logical and semantic presuppositions, regarded as uncontroversially true by most philosophers, lead directly to the *metaphysical* conclusion that human beings, agents, have no control over what is going to happen. (WALLACE, 2011, p. 144, grifo do autor)[78]

Não é difícil perceber o quanto isto teria perturbado Wallace, que via no ensaio de Taylor (2011) a representação de um mundo em que nenhuma atitude humana pode transformar o meio e, consequentemente, outras pessoas; nesse sentido, o fatalismo só poderia levar ao solipsismo. Com isso em mente, a monografia do autor se desenvolve como uma tentativa de examinar o conceito de fatalismo, a partir de preceitos lógicos, e observar sua funcionalidade. Estes mesmos preceitos lógicos o levariam a provar uma falha lógica no ensaio de Taylor (2011, pp. 212 – 213) o que o faria chegar à conclusão de que o campo da lógica, por si só, era incapaz de sustentar uma doutrina como a do fatalismo; o raciocínio puramente matemático não dava conta de provar um argumento como esse, pois falhava em levar em consideração questões metafísicas, abstratas e, por extensão, humanas. Nas palavras do autor:

> I hold that Taylor's semantic argument does not in fact yield his metaphysical conclusion. And now the fact that it appears as though he can *get* his metaphysical conclusion from his semantic argument only by positing at the outset the truth of a doctrine thoroughly metaphysical, seems to warrant the following conclusion of our own: if Taylor and the fatalists want to force upon us a metaphysical conclusion, they must do metaphysics, *not* semantics. And this seems entirely appropriate. (WALLACE, 2011, p. 213, grifos do autor)[79]

Estas conclusões, bem como a relação complexa que Wallace teve com o fatalismo, parecem ter sido aquilo que o impulsionou na direção da filosofia de Rorty. Assim como o filósofo, Wallace priorizava métodos filosóficos e artísticos que buscassem aproximar o indivíduo da realidade, ou seja, que não se sustentassem exclusivamente em realizar abstrações do mundo. A monografia de Wallace – bem como sua produção ficcional – é atravessada pelo desejo de ser entendido; é um desejo conflituoso, que precisa lidar com as infinitas complexidades do real, mas que não quer simplesmente apontar um problema complexo, mas guiar o leitor através de suas complexidades e demonstrar o que existe do outro lado. Sua

---

[78] "Então o argumento central de Taylor, o problema Taylor, é que apenas algumas pressuposições lógicas básicas e semânticas, tratadas como incontroversamente verdadeiras pela maior parte dos filósofos levava diretamente à conclusão *metafísica* de que seres humanos, agentes, não tem controle algum sobre o que vai acontecer." [Tradução nossa]

[79] "Eu defendo que o argumento semântico de Taylor de fato não leva à sua conclusão metafísica. E agora o fato de que parece que ele consegue *chegar* à sua conclusão metafísica de seu argumento semântico apenas posicionando logo de início a verdade de uma doutrina completamente metafísica, parece levar a seguinte conclusão nossa: se Taylor e os fatalistas querem nos forçar a uma conclusão metafísica, eles precisam fazer metafísica, *não* semântica. E isto parece inteiramente apropriado." [Tradução nossa]

ligação com a filosofia de Rorty (1994), pensada por este viés, parece ser a da busca por um repertório filosófico que apontasse alternativas ao pensamento acadêmico corrente; tanto a obra de Wittgenstein quanto a de Rorty, nesse sentido, foram decisivas como maneiras de ajudar Wallace a construir as ferramentas ficcionais que poderia utilizar para representar a realidade.

Apesar de concentrar-se na filosofia de Taylor, é a aproximação com a filosofia de Wittgenstein que é mais importante para aquilo que queremos observar com esta pesquisa. Para Ryerson (2011, pp. 22 – 24), apesar da monografia em si não ser sobre Wittgenstein, ela é decididamente informada pelas leituras que o autor fez do filósofo; é informada, principalmente, pelas interpretações bastante particulares que construiu a partir destas leituras. Isto nos coloca em uma posição importante para compreendermos a posição filosófica de Wallace: ler o que Wallace disse sobre Wittgenstein é uma ótima forma de conhecermos melhor Wallace, mas é uma forma improdutiva de conhecermos melhor Wittgenstein.

Segundo Ryerson (2011, pp. 32 – 33), tudo que Wallace disse sobre Wittgenstein é muito mais wallaceano do que wittgensteiniano. A ênfase de Wallace sobre o solipsismo centraliza a distância que existe entre os dois autores: o solipsismo que existe no *Tractatus* e que é eventualmente remediado em *Investigações filosóficas* não é, como observamos anteriormente, o que fez Wittgenstein rever suas posturas; não era o medo da solidão e do isolamento que teria levado o filósofo a repensar sua obra, mas é, sem sombra de dúvida, aquilo que mais informa o olhar de Wallace sobre o mundo e a arte. Na entrevista concedida a MacCaffery, Wallace demonstra ver na argumentação de Wittgenstein algo de profundamente bonito, mas também de imensamente trágico:

> Existe uma espécie de queda trágica com que Wittgenstein está obcecado em todo o trajeto que leva do *Tractatus Logico-Philosophicus*, em 1922, até as *Investigações filosóficas*, nos seus anos finais. Uma queda trágica tipo livro-do-Gênesis mesmo. A perda de todo o mundo exterior. A teoria pictórica do significado, no *Tractatus*, supõe que a única relação possível entre a linguagem e o mundo é denotativa, referencial. Para que a linguagem possa ao mesmo tempo ter sentido e alguma conexão com a realidade, palavras como árvore e *casa* têm de ser como pequenas imagens, representações de árvores e casas reais. Mímese. Mas nada além disso. O que significa que agora nós podemos falar somente dessas pequenas imagens miméticas. O que no separa, física e permanentemente, do mundo exterior. Se você aceita um cisma metafísico dessa ordem, só te restam duas opções. Uma é que a pessoa individual com a sua linguagem fique presa aqui, tendo o mundo ainda lá fora, e nunca os dois hão de se encontrar. O que, mesmo que você pense que as representações da linguagem são miméticas de verdade, é uma proposição pra lá de solitária. E não há garantias definitivas de que as representações sejam miméticas *de verdade*, o que significa que você está contemplando o solipsismo. Uma das coisas que para mim transformaram Wittgenstein num verdadeiro artista é que ele percebeu que não pode haver conclusão mais terrível do que o solipsismo. Então ele explodiu tudo que lhe tinha conquistado elogios no *Tractatus* e escreveu *Investigações*, que é o mais abrangente e mais lindo argumento contra o solipsismo que alguém já concebeu. Wittgenstein propõe que,

> para a linguagem sequer ser possível, ela sempre deverá ser uma função da relação entre as pessoas […].
> (WALLACE, 2021, pp. 103 – 104, grifos do autor)

O que atrai a atenção de Wallace para como ele vê a transição do *Tractatus* às *Investigações filosóficas* não é exclusivamente a força dos argumentos ou o método filosófico empregado, mas também a beleza do que eles significam. Wallace vê em Wittgenstein um artista porque sua postura é consonante com aquela que ele considera fundamental para toda prática artística: o abandono do solipsismo e a busca pelo compartilhamento de experiências entre as pessoas. *Investigações filosóficas*, pela leitura de Wallace, alcança aquilo que toda obra de arte deveria almejar. Esta busca por aproximação e afeto, por parte de Wittgenstein, existe a partir do esforço originado da constatação de que sua obra inicial só poderia levar ao solipsismo; por esta leitura, Wittgenstein estaria ativamente buscando uma alternativa à sua filosofia inicial, angustiado pela possibilidade de isolamento da experiência humana. Não por acaso, um dos pontos chave do pensamento de Wallace é, justamente, sua visão de que a empatia humana é muito mais um hábito e um esforço do que um elemento predeterminado da natureza humana. Com isso, temos a influência de uma certa leitura de Wittgenstein, mas não a influência da filosofia de Wittgenstein propriamente dita: Wallace prioriza e enfatiza aspectos da filosofia do autor que são importantes para ele enquanto artista e ser humano, mas com isso acaba entortando as bordas daquilo que foi definido por Wittgenstein de maneira a encaixá-lo mais facilmente em sua visão de mundo. É uma interpretação mais determinada pelo olhar particular de Wallace do que pelas proposições de Wittgenstein. Wallace, através disso, estica aquilo que Wittgenstein reexaminou em sua filosofia entre *Tractatus* e *Investigações filosóficas* e transforma as reavaliações do filósofo em constatações de caráter apocalíptico. É nestes mesmos termos – metafísicos, portanto – que Wallace pensou e examinou a filosofia de Taylor (2011), nos permitindo observar a influência de Wittgenstein em como o autor pensava a filosofia do período. É também uma maneira de observarmos, dentro do campo filosófico, como se dava o esforço de Wallace em buscar soluções ou alternativas ao solipsismo, demonstrando ser isso algo que, para o autor, ia muito além da constatação social ou da pura expressão artística.

Não queremos afirmar, com isso, que Wallace não entendeu a obra de Wittgenstein, mas sim que existem desvios evidentes em como sua leitura foi realizada e que parecem ter suas raízes em um tipo de liberdade artística e literária. Afinal, estamos falando aqui de um autor que, apesar de ter escrito uma monografia sobre filosofia, teve a ficção literária como principal forma de expressão, e é dentro deste contexto que ele reflete sobre a filosofia de

Wittgenstein. É um filósofo, como pudemos observar aqui, que Wallace via como um artista. Pensando por este viés, os desvios que existem entre a filosofia de Wittgenstein e a leitura que Wallace fez dele não são tanto erros de interpretação quanto resultados de registros fundamentalmente diferente em seus propósitos. Wallace força a mão em certas interpretações, mas isso só é verdade se pensarmos naquilo que ele disse apenas como um produto de reflexão acadêmica, como o faz Ryerson (2011); se, por outro lado, levarmos em conta que se trata de uma reflexão que tem fundamentos artísticos e literários, o que temos é a expressão de alguém que se via afligido pelos horrores do solipsismo, e que encontrou na filosofia uma das maneiras de compreender o que estaria resultando nela. As reflexões de Wallace sobre filosofia são sempre artisticamente informadas.

Nesse sentido, ao utilizarmos a filosofia de Wittgenstein (2014, 2020) e de Rorty (1994, 2007) como referências para compreendermos a obra de Wallace, precisamos nos permitir um nível semelhante de flexibilidade: é necessário termos em mente quais são os pormenores metodológicos das obras dos filósofos, mas sem perder de vista que também precisamos encará-las enquanto reflexões filtradas pela subjetividade do Wallace ficcionista, que estava principalmente preocupado com quais são os reflexos dessas ideias na produção artística.

CAPÍTULO 3 – MAPEAMENTOS DA IRONIA NAS OBRAS DE DAVID FOSTER WALLACE

Se podemos apontar alguma constante em nosso estudo até aqui, é a inerente fluidez que constitui a ironia: o fato de que a ironia se define pela coexistência de sentidos diferentes, mesmo que, em certos casos, sejam sentidos totalmente opostos, somado ao fato de que ela depende de uma relação muito específica com o leitor. A ironia, afinal, só pode existir plenamente a partir do pressuposto de que alguns leitores não irão entender o que está sendo dito, o que a transform em uma espécie de ponto de confluência semântica, em que converge não apenas o que é dito, mas também a possibilidade do não dito.

No campo dos estudos literários, a fluidez da ironia leva a um dos principais desafios que se manifestam ao buscarmos compreender como ela se comporta dentro de uma determinada obra. Como pudermos observar no Capítulo 2, a ironia sempre depende de um diálogo com o contexto em que está inserida e, no caso das ironias presentes em uma obra literária, isto resulta na incontornável necessidade de se observar o todo da obra para se compreender como ironias localizadas se comportam. Nossa insistência em afirmar este ponto vem da necessidade de situarmos um aspecto metodológico importante de nosso estudo: separar uma ironia do restante da obra não é desejável, ou sequer possível. Claro, o mesmo pode ser dito de toda proposta de análise literária: toda análise se sustenta em algum tipo de recorte, em observar, por exemplo, uma determinada passagem de uma obra e não outra, mas o recorte nunca é encarado como absoluto, não se parte do princípio de que os aspectos escolhidos devem operar por si próprios, mas sim que eles dependem de um diálogo com o todo da obra. Mas a ironia acrescenta uma particularidade importante a esse problema: o desafio não está apenas no diálogo da parte com o todo, mas sim em que – como Brait (2008, p. 17) argumenta – é muito difícil delimitar as fronteiras da ironia; a ironia não se resume a uma frase, parágrafo ou capítulo, sendo algo que, na verdade, oscila entre diferentes partes do texto a depender, simultaneamente, da estrutura do texto e da interpretação do leitor.

Entretanto, apesar de levarmos em conta a fluidez da ironia em todos os momentos de nossas análises, algum tipo de recorte é invariavelmente necessário para a construção de nosso estudo, e as abordagens que escolhemos para contemplar em nossas análises partem não de procedimentos metodológicos pré-estabelecidos, mas sim da individualidade de cada obra. Esta decisão parte do princípio de que a obra de Wallace, como construção artística em constante mudança, exige uma abordagem que dê conta de acompanhar suas transformações temáticas e formais. Também é algo que decidimos com o intuito de evitar cair em alguns dos mesmos

problemas que apontamos no Capítulo 1, principalmente no que diz respeito a encarar a ironia na obra de Wallace como um monolito.

Porém, apesar de sermos orientados pelos pormenores estilísticos das obras que vamos estudar, alguns pontos elementares serão contemplados com maior atenção, sendo eles: como as personagens utilizam a ironia em suas relações interpessoais, principalmente em seus diálogos; como os narradores empregam a ironia ao representar a realidade; como a ironia pode ser pensada dentro dos processos refrativos presentes nas obras, ou seja, como a ironia atinge diferentes significações conforme observamos a sua relação com diferentes partes da obra e com o próprio autor. Trata-se de analisar desde as partes mais superficiais[80] das obras até as partes mais profundas e implícitas. Nosso olhar sobre a ironia, portanto, depende de podermos analisar a ironia como construção linguística e como componente de uma obra literária, mas também depende, como um posicionamento frente ao mundo, de pensarmos na ironia como atitude e como crença. Com base nos dados coletados ao pensarmos a obra de Wallace a partir destes teóricos, também tentaremos compreender as interpretações às quais a ironia nos permite chegar quando a utilizamos como mecanismo fundamental de processos refrativos, em que podemos observar mais detidamente como múltiplos discursos se relacionam conjuntamente.

Esta abordagem partirá de um estudo das obras de Wallace a partir de uma ordem cronológica de publicação. É uma decisão que surge do objetivo de observar como se deram os usos da ironia na obra ficcional de Wallace, mas também de entender como esses usos foram mudando no decorrer dos anos, e o que esse aspecto diz sobre o momento histórico em os textos foram escritos; mas também como a ironia informa – e é informada – pelos elementos temáticos e estruturais que constituem as narrativas. Trata-se, portanto, de uma tentativa de observar como a ironia se manifesta em cada obra, mas também como ela se interconecta e nos permite chegar a interpretações inéditas a partir de seu diálogo com outras obras, e assim, aos poucos, construir um mapa que nos permita definir quais foram os itinerários realizados pela ironia no decorrer da obra do autor. A única exceção a essa regra vem ao final do capítulo, com a inversão das análises de *Oblivion* e *O rei pálido*: esta escolha se dá por ambas as obras terem compartilhado de um mesmo período de produção, mas é algo que também se deve ao caráter incompleto e póstumo de *O rei pálido*. Julgamos que é importante encerrar nossa estudo com a última obra

[80] Importante lembrar que, ao falar de "partes superficiais de um texto", não estamos afirmando que se trata de partes desimportantes da obra, mas sim que são os elementos mais imediatamente perceptíveis pelo leitor no momento da leitura, em oposição a aspectos que demandam mais engajamento para que se possa chegar a uma interpretação.

que o autor publicou em vida e que, consequentemente, foi a última em que ele teve controle absoluto sobre como ela foi organizada e publicada.

3.1 *THE BROOM OF THE SYSTEM*

O primeiro romance de Wallace, *The Broom of the System*, publicado originalmente em 1987, é, simultaneamente, uma base estética extremamente sólida sobre a qual o restante de sua obra ficcional poderá se sustentar e uma produção ainda incerta sobre algumas de suas ambições e propósitos; é uma obra que parece estar em conflito com seu próprio caráter ficcional.

Neste romance, já estão presentes muitos dos temas que acabarão por perpassar toda sua produção literária e ensaística: os limites e funções da linguagem, a necessidade de conexão entre as pessoas, os vazios que acompanham a cultura de consumo dos Estados Unidos no final do século XX e a toxicidade presente em ideias de masculinidade são alguns dos temas que podem ser encontrados em boa parte da produção ficcional de Wallace e que já estavam presentes, de alguma maneira, em *The Broom of the System*. Em termos formais, o mesmo se aplica, com algumas estratégias literárias que o autor desenvolveria no decorrer da carreira já presentes: experimentações com uma sintaxe fragmentada, narrativa com algum nível de cisão cronológica e que não adota uma linearidade constante, diálogos longos e entrecortados por silêncios e pela retenção de certas informações que não são repassadas ao leitor. Em termos estruturais, entretanto, a obra pode ser encarada como relativamente tímida, principalmente se comparada com suas obras posteriores; há nela um certo grau de receio quanto até onde se pode ir.

Esta contenção inicial pode ser atribuída, por um lado, ao fato de tratar-se do primeiro romance publicado por um autor jovem e que apenas começava a transitar pelos contextos literários dos Estados Unidos do século XX, mas ela também se deve ao contexto que levou à produção da obra, bem como ao objetivo que o romance foi criado para cumprir: o texto foi, inicialmente, concebido como trabalho de conclusão de curso para sua formação em escrita criativa, e escrito em conjunto com sua monografia sobre Taylor, a qual, por sua vez, foi o trabalho de conclusão de curso para sua formação em filosofia. Como observamos no Capítulo 2, Wallace atribui muito da influência de Wittgenstein neste romance ao fato de escrever ambos os trabalhos simultaneamente. Mas, para além disso, Wallace também observou que devido à estrutura de cursos e oficinas de escrita criativa, cria-se um ciclo de feedback que pode ser nocivo à criatividade e à experimentação formal, pois o aluno, ao compreender o que o

professor quer, aprende a cumprir com aquele requisito para conseguir nota, algo muito mais seguro e proveitoso do que desafiar os preceitos do professor; e, mesmo assim, como ele próprio coloca: "eu tinha florescido num ambiente acadêmico – meus dois primeiros livros meio que foram escritos sob supervisão de escritores." (WALLACE, 2021, p. 293) Esta conclusão levaria o autor a continuar sua formação em espaços de escrita criativa, apesar das críticas que dedicava a estes ambientes.

Sobre os conflitos que sentia acerca disto, Wallace, em entrevista concedida a Larry MacCaffery, dá o exemplo de quando participou de uma oficina ministrada por Alan Lelchuk, autor que vinha de uma tradição realista e que tendia a não gostar da maior parte das coisas que Wallace escrevia, julgando-as desnecessariamente abstratas. Entretanto, quando ele fazia aquilo que Lelchuk pedia para poder atingir a nota necessária, afirmava não sentir o que chamava de "o estalo da caixa bem-feita", a satisfação de ter escrito algo de que podia não apenas se orgulhar, mas que podia acreditar que realmente funcionava como construção literária. Wallace expande esta explicação ao afirmar que gostava de se ver como uma espécie de rebelde, alguém que desafiava as formas mais realistas e miméticas da prática literária.

> Parece que gosto de me colocar em posições em que acabo ficando com o papel de rebelde. Então, depois de passar por essa experiência horrorosa na minha oficina durante a graduação, decidi repetir a coisa toda entrando numa pós onde mais uma vez eu poderia ser o excêntrico incompreendido blá-blá-blá-blá cercado por uns carinhas que no fundo queriam era escrever contos para a *New Yorker*. […] Mas quase todo mundo lá era bem café com leite, um pessoal com quem eu nunca ia me acercar. E mesmo assim eu *escolhi* estar lá. (WALLACE, 2021, p. 93, grifo do autor)

The Broom of the System, portanto, parece surgir de uma convergência destas duas posições: por um lado, a inevitável necessidade de se adequar a certos padrões oriundos das oficinas e aulas que cursou, por outro, a vontade de se rebelar, de se opor aos padrões ensinados nestas mesmas aulas e oficinas. Isto pode ser encarado como um fator motivador para os muitos momentos da obra que flertam com um discurso academicista e, por vezes, expressamente teórico que, ao mesmo tempo, se mostra preocupado em apontar os limites deste tipo de linguagem e suas inevitáveis limitações no campo da ficção. Esta linha de pensamento é o que leva Matthew Lutter (2018) a afirmar que as duas primeiras obras de Wallace seriam "more defined by their influences (both literary and philosophical) and Wallace's careful responses to them." (LUTTER, 2018, p. 67)[81]

---

[81] "mais definidas por suas influências (tanto literárias quanto filosóficas) e a cuidadosa resposta de Wallace a elas." [Tradução nossa]

Uma dessas influências é a do romance *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon (LUTTER, 2018, p. 69); ao lado da influência de Wittgenstein, o diálogo com esta obra de Pynchon é, possivelmente, um dos intertextos mais bem documentados pela crítica que estudou *The Broom of the System*. Ambas as protagonistas se encontram em tentativas de compreender a si mesmas em meio a situações que as fazem duvidar da natureza da realidade, ambas têm relações conflituosas com seus terapeutas e ambos os romances têm finais inconclusivos. A maneira com que Wallace evidencia que existe diálogo com o romance de Pynchon faz este intertexto ser uma das espinhas dorsais da obra; entretanto, *O leilão do lote 49* não é apenas um modelo que Wallace seguiu para escrever o seu romance, mas sim um contingente de ideias e estruturas que ele queria repensar e reformular; em algum nível, *The Broom of the System* é quase um exame de *O leilão do lote 49*.

Mas, retomando a influência de discursos acadêmicos e teóricos, podemos observar que a permeabilidade destes discursos é significativa o suficiente para ser, inclusive, tematizada na forma de um evento da narrativa que funciona como estopim para o desenvolvimento do romance: o desaparecimento da avó da protagonista.

Para oferecer algum nível de contexto prévio a essa informação, é importante compreendermos alguns dos principais movimentos da obra: a narrativa gira em torno de Lenore Stonechiper Beadsman Jr., mulher de 24 anos de idade, parte de uma família que a obra enfatiza ser extremamente disfuncional, e que tem uma relação bastante próxima com sua tataravó, com a qual compartilha o nome, Lenore Stonecipher Beadsman Sr., que está internada numa casa de repouso. Uma das marcas definitivas desta personagem – Lenore Beadsman Sr. – é o fato de ter sido aluna de Wittgenstein, com suas duas posses mais importantes sendo uma edição de *Investigações filosóficas* e um caderno com anotações das aulas. Esta personagem, entretanto, aparece diretamente em pouquíssimos momentos da narrativa, pois é tida como desaparecida logo no início, junto com outros moradores da casa de repouso em que vivia, sendo apenas referenciada em diálogos e breves flashbacks, mas, mesmo assim, é uma das forças que conduzem a protagonista em suas decisões no decorrer da obra.

Fazendo jus ao seu alinhamento à filosofia de Wittgenstein, a personagem, quando mencionada, é retratada como bastante concentrada em demonstrar os comportamentos da linguagem e como a realidade que conhecemos é parcialmente construída a partir dessa linguagem. As atitudes de Lenore Sr. parecem até mesmo doutrinantes: não é apenas uma questão de demonstrar a filosofia de Wittgenstein aos outros, mas de incuti-la, principalmente nos netos e tataranetos, e, dentre eles, principalmente em Lenore Jr. Esta atitude é exemplificada pela seguinte afirmação por parte do pai de Lenore Jr., ao narrar um episódio de sua infância

em que Lenore Sr. lhe ensina uma das bases da filosofia wittgensteiniana presente em *Investigações filosóficas*: que o sentido das palavras está diretamente relacionado ao seu uso. Mas, para além do que ela está ensinando, seu método de ensino é o mais importante para nós neste momento, pois é um exemplo eficiente da personalidade de Lenore Sr.:

> What she did with me – I must have been eight, or twelve, who remembers – was to sit me down in the kitchen and take a straw broom and start furiously sweeping the floor, and she asked me which part of the broom was more elemental, more *fundamental*, in my opinion, the bristles or the handle. The bristles or the handle. And I hemmed and hawed, and she swept more and more violently, and I got nervous, and finally when I said I suppose the bristles, because you could after a fashion sweep without the handle, by just holding onto the bristles, but couldn't sweep with just the handle, she tackled me, and knocked me out of my chair, and yelled into my ear something like '*Aha*, that's because you want to *sweep* with the broom, isn't it? It's because of what you want the broom *for*, isn't it? (WALLACE, 2010, pp. 149 – 150, grifos do autor)[82]

Lenore Sr. carrega consigo uma intensidade bastante particular no que diz respeito aos seus usos da filosofia de Wittgenstein, e ela se manifesta em sua relação com outras personagens. Lenore Sr., nesta citação, está ecoando a argumentação de Wittgenstein (2014) ao propor que a linguagem só faz sentido quando utilizada; entretanto, diferente do que tanto fascinou Wallace, ela não parece enfatizar o fato de que pensar na linguagem como uso é uma maneira de evitar o solipsismo. Uma filosofia que Wallace via como profundamente singela é verbalizada por uma personagem que, mesmo que bastante cômica em suas atitudes, parece ser bastante abusiva com as pessoas ao seu redor, principalmente com sua família.

Em termos dos efeitos que estas atitudes têm sobre as personagens, talvez um dos mais facilmente perceptíveis seja o fato de que a protagonista atravesse uma série de crises existenciais que giram em torno de como Lenore Sr. tenta explicar a vida a Lenore Jr. partir da filosofia de Wittgenstein, fazendo ela questionar a própria noção de existir. De fato, boa parte do desenvolvimento da protagonista no decorrer da narrativa surge de uma tentativa de se ver como alguém que realmente existe, que tem propósito na realidade para além de ser apenas uma construção linguística, alguém que tem efetiva agência sobre suas decisões. Os conflitos da personagem, portanto, têm conotações metaficcionais na medida em que ela é uma personagem

---

[82] "O que ela fez comigo – eu devia ter oito anos de idade, ou doze, quem lembra – foi me sentar na cozinha e pegar uma vassoura de palha e começar a varrer o chão furiosamente, e ela me perguntou qual parte da vassoura era mais elementar, mais *fundamental*, na minha opinião as cerdas ou o cabo. As cerdas ou o cabo. E eu circundei e gaguejei e ela varria mais e mais violentamente, e eu fiquei nervoso e finalmente quando eu disse acho que as cerdas, porque você poderia de alguma maneira varrer sem o cabo, só segurando as cerdas, mas não poderia varrer apenas com o cabo, ela me atacou e me derrubou da cadeira e gritou no meu ouvido algo como '*Aha*, isso é porque você quer varrer com a vassoura, não é? É pelo que você quer a vassoura *para*, não é?" [Tradução nossa]

ficcional que se mostra angustiada pela possibilidade de ser ficcional, que se mostra sequiosa por uma vida que mais se parecesse com uma narrativa literária. Como a personagem resume em uma das transcrições de sessões de terapia: "Well see, it seems like it's not really like a life that's told, not lived; it's just that the living is the telling, that there's nothing going on with me that isn't either told or tellable, and if so, what's the difference, why live at all?" (WALLACE, 2010, p. 119)[83]

A personagem de Lenore Sr., portanto, opera, entre muitas coisas, como uma porta de entrada pela qual muito do discurso filosófico que interessava a Wallace entra na narrativa. Mais especificamente, podemos pensar em Lenore Sr. como a via de acesso pela qual Wallace introduz muitos dos conceitos e teorias que também trabalhou em sua monografia de conclusão de curso. De certa forma, é na figura de Lenore Sr. que a convergência entre o acadêmico e o artístico parece ocorrer de maneira mais explícita. A personagem, portanto, cumpre uma função que seria constante no decorrer da obra de Wallace: uma maneira de o autor trabalhar com ideias e conceitos filosóficos que lhe interessavam, levando-os para o ambiente ficcional como uma forma de personificá-los e de pensar neles em contextos que o discurso filosófico, por si só, não permitiria.

Wallace, neste sentido, parece acompanhar a lógica proposta por Rorty (2007, pp. 81 – 82), de que a filosofia estaria perdendo para a literatura seu espaço como ferramenta humanizadora por não ser capaz de criar situações e contextos que lhe permitam operar e se relacionar com o leitor de alguma forma. E isto, por sua vez, nos leva a uma observação que, mesmo sendo possivelmente óbvia, precisa ser realizada: os romances e contos de Wallace são, antes de tudo, obras de ficção. Mesmo ao afirmarmos, por exemplo, que *The Broom of the System* é uma obra que surge da tensão entre o discurso literário e a ambição de abordar questões filosóficas e acadêmicas, nossa análise partirá do fato de que a obra é, principalmente, uma construção orientada a partir de estruturas e estratégias ficcionais. Wallace sempre teve interesses filosóficos, lógicos e matemáticos, mas o que ele escreveu foi ficção[84]. Neste contexto, a escolha pela linguagem ficcional carrega, por si só, uma enorme carga de significado, pois Wallace poderia ter trabalhado filosofia, por exemplo, escrevendo filosofia, mas escolheu tratar destes temas a partir da ficção, a partir da arte. Isto, por sua vez, nos leva a uma conclusão que tem implicações metodológicas importantes para as análises que propomos

---

[83] "Veja, parece que não é realmente como uma vida que é contada, não vivida; é só que o viver é o contar, que não existe nada realmente acontecendo comigo que não é dito ou dizível, e se é assim, qual a diferença, por que viver?" [Tradução nossa]

[84] Observando que não estamos tratando, aqui, de sua obra ensaística.

neste capítulo: apesar de discussões filosóficas serem importantes para a obra de Wallace, elas só podem existir a partir da ficção, e não o contrário; ou seja, é inviável estudarmos a filosofia presente na obra do autor como um tema por si só, precisamos pensar em suas partes como componentes de um conjunto artístico e ficcional. Fazemos esta explicação para explicitar o fato de que, ao pensar em filosofia ou questões acadêmicas dentro de obras ficcionais, precisamos sempre nos atentar para o fato de que a filosofia não pode ser pensada diretamente nesses ambientes, apenas por vias indiretas e rarefeitas. Resumidamente, o que propomos aqui é que, apesar da proximidade de Wallace com várias discussões acadêmicas, a ficção do autor não é uma tradução de ideias filosóficas para o campo literário. Antes, a ficção é um espaço no qual Wallace pode examinar, a partir de diferentes perspectivas, estas ideias filosóficas. Nossa insistência neste tópico surge do fato de que a combinação de filosofia com ficção, ou de discurso literário com discurso acadêmico, terá uma série de ramificações importantes para nossa análise da ironia obra de Wallace, ramificações que são principalmente notáveis em *The Broom of the System*.

Dito isso, é necessário retomarmos, brevemente, a posição de Lenore Sr. dentro da narrativa. A personagem funciona como uma das forças que estão, a todo momento, exercendo tremenda influência sobre Lenore Jr., as quais, em conjunto, acabam por constituir o olhar da protagonista sobre si própria e, consequentemente, formam as diferentes modalidades de discurso que Lenore Jr. utiliza para retratar e pensar a realidade ao seu redor. A outra força é seu companheiro Rick Vigorous, responsável por coordenar a editora Frequent and Vigorous, homem marcado pelo ciúme e pela necessidade de possuir – fisica e emocionalmente – Lenore Jr.: uma necessidade que, no decorrer da obra, atinge proporções de fervor quase religiosas.

Devido à centralidade de Lenore Jr. na narrativa, nossa análise partirá, em um primeiro momento, de como ela se relaciona com o mundo e do papel que a ironia exerce quando empregada pela personagem. Por isso, começaremos observando como se comportam os diálogos do romance, observando as situações em que Lenore Jr. emprega a ironia e como isto pode ser contrastado com os usos da ironia por parte de outras personagens. O objetivo, neste momento inicial, é verificar como a ironia se comporta no plano diegético, ou seja, qual a função que exerce quando pensamos nela como produto da reação das personagens a diferentes atitudes emocionais e afetivas. Em seguida, estudaremos em detalhes um momento específico da obra que pode nos providenciar várias informações importantes sobre a ironia: o diálogo de Lenore com seu irmão LaVache. Utilizaremos esta cena como ponto de partida para observar quais as relações da ironia com o narrador e, consequentemente, com o leitor, verificando como ela é utilizada como maneira de representação do mundo e quais outras camadas de significação

surgem quando comparamos as ironias do narrador às ironias presentes nos diálogos. A partir de nossas análises dos diálogos e de suas respectivas relações com os comportamentos do narrador e sua representação da realidade, nos concentraremos nos processos de refração da obra, ou seja, a quais interpretações podemos chegar quando pensamos a ironia como um ponto de referência pelo qual observamos como a voz do autor – bem como outros múltiplos discursos – não apenas perpassam a obra, mas constituem suas estruturas. Neste momento, nos concentraremos, especificamente na personagem de Rick e nas histórias que ele narra durante a obra. Por último, verificaremos se, nos dados que levantaremos, haverá algum contraste entre nossa análise e a crítica pré-existente.

3.1.1 Ataque e defesa: a relação entre ironia e intimidade nas sessões de terapia de Lenore

De toda a obra ficcional de Wallace, poucos são as personagens representadas de maneira tão imediatamente patética quanto o Dr. Jay, o terapeuta de Lenore Jr. e de Rick. De certa forma, é a primeira personagem de uma longa linhagem de terapeutas que viriam a aparecer na ficção de Wallace, e que são retratadas de maneira caricata e, principalmente, como profissionais que beiram a inutilidade. A figura do terapeuta, em geral, não é representada com muito afeto na obra de Wallace, mas nenhum deles é retratado de maneira tão ridicularizada quando Jay. Também é interessante observar que a personagem é um eco de Jay Hilarious, o terapeuta de Oedipa em *O leilão do lote 49*, com quem compartilha uma série de similaridades, duas delas sendo seu ego e suas tentativas de realizar experimentos nos pacientes (no caso de Hilarious, experimentos com LSD). A semelhança entre as duas personagens é significativa o suficiente para que não possa ser ignorada; ao criar um intertexto tão decisivo com o romance de Pynchon, Wallace não está apenas referenciando uma obra anterior, mas sim posicionando-a como como um instrumento para a interpretação da personagem.

O consultório de Jay tem barulhentas cadeiras mecânicas, as quais, sustentadas em trilhos, levam os pacientes presos a cintos da sala de espera até a sala de consulta, em que as sessões são realizadas. Essas cadeiras móveis parecem funcionar, por um lado, como simples excentricidades da personagem, e, por outro, como ferramentas que ele utiliza para exercer poder sobre os pacientes. Tanto Lenore quanto Rick, em múltiplas ocasiões, pedem para sair da consulta, só para terem seus pedidos negados, sendo forçados a continuar a ouvir Jay falar; da mesma forma, Jay também ameaça constantemente 'ejetar' os pacientes da sala caso eles o ofendam, algo que ocorre com frequência. No Capítulo 5, o primeiro narrado por Rick, a personagem resume esta tendência de Jay como "fondness for useless gadgets" (WALLACE,

2010, p. 64)[85]. Mas, para além da estranheza que causa o próprio espaço físico do consultório, Jay também é constantemente ridicularizado pelas personagens pela sua tendência a aplicar um conceito que ele chama de 'higiene anxiety' – ou 'ansiedade de higiene', em tradução live – a toda e qualquer situação. Juntamente com isso, a personagem é responsável por uma série de atitudes caricatas, como, por exemplo, colocar uma máscara de gás no momento em que afirma estar sentindo o cheiro de 'breakthrough' – algo como 'progresso' ou 'ruptura', em tradução livre – em certos momentos da conversa com seus pacientes.

As atitudes de Jay, constantemente ridicularizadas por Rick e Lenore, fazem o leitor, inevitavelmente, se perguntar o porquê de alguém continuar a frequentar seu consultório. No caso de Rick, isto se dá pelo fato de que "certainly the chief reason why I continue to see him in the face of mounting evidence of major incompetence is the fact that he is also completely unethical and an incorrigible gossip who tells me all of what Lenore tells him. All of it." (WALLACE, 2010, p. 61)[86] É interessante observar que esta passagem já demonstra, de maneira bastante evidente, a atitude que Rick terá em relação a Lenore no decorrer da obra, evidenciando sua tentativa de controlá-la e de saber absolutamente tudo que ela pensa e faz, além de apontar uma contradição que se desenvolverá durante a narrativa: Rick aponta que Jay é antiético por ser "fofoqueiro" e lhe contar tudo que Lenore lhe diz, mas ele também é antiético por ouvir o que Jay lhe conta, especialmente porque esse é o motivo que, segundo ele, o leva a voltar às sessões. Isto se torna ainda mais evidente quando descobrimos, na segunda parte da obra, que Rick paga Jay para lhe contar o que Lenore fala, bem como para tentar sondá-la e guiá-la na direção de certas decisões.

O motivo que leva Lenore a buscar a ajuda de Jay, bem como a continuar frequentando seu consultório, mesmo tendo muito pouco respeito por ele, entretanto, não fica tão evidente para o leitor quanto os motivos que levam Rick às sessões de terapia, e é isto que faz essas sessões serem um ambiente propício para começarmos a analisar mais de perto as ironias presentes nos diálogos. Trata-se ali, apesar do absoluto descaso que Lenore e Rick sentem por Jay, de um espaço bastante íntimo e no qual, tecnicamente, as personagens podem comunicar e tentar entender sua intimidade. Além disso, as sessões de terapia também nos são importantes devido a uma decisão estética que contribui de maneira central para nossa análise do romance: as sessões de terapia, em *The Broom of the System*, são apresentadas ao leitor na forma de

---

[85] "apego por dispositivos inúteis." [Tradução nossa]

[86] "certamente o principal motivo pelo qual eu o continuo vendo mesmo frente a um acúmulo de evidências de enorme incompetência é o fato de que ele é também completamente antiético e um fofoqueiro incorrigível que me diz tudo que Lenore diz a ele. Tudo." [Tradução nossa]

transcrições daquilo que foi dito por terapeuta e paciente. Nestes momentos, portanto, temos acesso a uma forma mais destilada e precisa da representação das personagens, em que só vemos é o que é dito pelas personagens, sem as contribuições do narrador ou de outras vozes. Nestes momentos, os únicos discursos possíveis são os discursos enunciados pelas personagens, ao menos quando ainda estamos pensando neles isoladamente, e não em conjunto com outros processos refrativos.

Antes de começarmos a analisar o texto em mais detalhes, entretanto, vamos tentar compreender o que, inicialmente, motiva Lenore a buscar terapia. Uma das primeiras informações que temos sobre isso vem através de Rick, que afirma: "She said she was seeing Dr. Jay chiefly for help with feelings of disorientation and identity-confusion and lack of control […]. (WALLACE, 2010, p. 61)[87] Nesta passagem, apesar de termos acesso às palavras de Lenore através de Rick, podemos encarar o início da frase, "She said", como uma abertura mais ou menos direta às palavras da personagem conforme teriam sido ditas a Rick no momento em que eles se conheceram. O conjunto de fatores que a teriam levado a procurar Jay, portanto, está diretamente atrelado à sua tataravó, Lenore Sr. e, consequentemente, à filosofia de Wittgenstein (2014): sua identidade está cada vez mais fragmentada pelas incertezas que Lenore Sr. lhe incute, pela crença de uma existência que só é possível através do que pode ser dito, e ela busca, na terapia, de uma solução, ou pelo menos de algum alento. Adiante, entretanto, Rick explica o motivo de Lenore continuar a ver Jay, mesmo que não o visse como um bom terapeuta, e aqui a veracidade do que a personagem propõe se torna consideravelmente mais turva do que na citação anterior:

> I saw Jay in particular because I liked him least of any of the [very many] Cleveland clinicians with whom I rapped. I found an atmosphere of antagonism vital to the whole process, somehow. Lenore too? No, Lenore had been referred to Jay by a physician, friend of the family, old old crony of her great-grandmother, a physician to whom Lenore had gone with a persistent nosebleed problem. She'd stayed ever since. She found Jay irritating, but fascinating. […] The chairs. She loved the heavy clanking pull as the chain drew her down the track to the Sanctum. She had gone to a fair once with her brother and her governess, and had ridden a rollercoaster that at the start had pulled and clanked like that. (WALLACE, 2010, p. 67)[88]

---

[87] "Ela disse que estava vendo o Dr. Jay principalmente para buscar ajuda com sentimentos de desorientação e confusão de identidade e falta de controle […]". [Tradução nossa]

[88] "Eu via Jay em particular porque eu gostava dele menos do que qualquer um dos [muitos] clínicos de Cleveland com que eu tinha conversado. Eu acho que uma atmosfera de antagonismo é vital para todo o processo, de alguma forma. Lenore também? Não, Lenore havia sido indicada a Jay por um médico, amigo da família, velho, velho capanga de sua tataravó, um médico a quem Lenore tinha ido com um persistente problema de sangramento do nariz. Ela ficou desde então. Ela achou Jay irritante, mas fascinante. […] As cadeiras. Ela amava o pesado tinintar do puxar conforme as correntes a levavam para mais perto do Gabinete. Certa vez, ela tinha ido a uma feira com seu irmão e sua governanta, e tinha andado numa montanha russa que no começo puxava e tilintava daquela forma." [Tradução nossa]

Alguns pontos, aqui, chamam bastante atenção: um deles é a afirmação inicial de que Rick só via Jay, a quem detestava, por ser o terapeuta com quem menos gostou de conversar. Isso, de certa forma, entra em conflito com uma afirmação anterior, de que ele o via para que Jay lhe contasse tudo que Lenore contava. Podemos pensar nisso como algo que antecede o momento em que Rick conheceu Lenore, ou seja, este era, aparentemente, o motivo que o levava às sessões de terapia antes de começar a utilizá-la como uma maneira de espionar sua companheira. Entretanto, como fica evidente no decorrer da narrativa, as declarações e atitudes de Rick são permeadas por uma série de contradições, principalmente nas situações em que a personagem está falando de si mesma; ou seja, um dos pontos que definem a personagem é sua absoluta dificuldade de conhecer e compreender a si própria, o que resulta numa série de situações em que ela afirma certas coisas só para, depois, afirmar o contrário. A conexão entre Jay e Lenore Sr. também é digna de nota, pois evidencia ainda outro nível de aproximação entre Lenore Sr. e as sessões de terapia: não é uma questão de Lenore Jr. estar buscando terapia apenas para lidar com certas crises que teriam sido influenciadas pelos usos da filosofia de Wittgenstein nas mãos de sua tataravó, mas também há que se considerar que seu terapeuta é alguém que foi indicado por um médico amigo de Lenore Sr, estabelecendo uma aproximação interpessoal. Ao final da obra, a relação entre Lenore Sr. e Jay recebe ainda outra camada de significação quando é demonstrado que o próprio Jay é pago por Lenore Sr. para abordar os problemas de Lenore Jr. através de certas estratégias específicas, assegurando uma espécie de controle absoluto por parte de sua tataravó.

Todavia, apesar de estas informações apresentarem dados importantes sobre os contextos pelos quais Lenore transitava, o mais crucial é compreendermos a motivação que Rick aponta ser a responsável por fazê-la querer continuar a ver Jay: o fato de achá-lo fascinante, apesar de ridículo. Inicialmente, podemos pensar nisso como uma projeção dos desgostos de Rick em sua companheira, atribuindo a ela o desprezo que ele próprio sente pelo terapeuta. Este, entretanto, não parece ser o caso, pois, ocasionalmente, nos diálogos entre Lenore e Rick, aparecem ataques a Jay, à sua postura profissional e à sua incapacidade de trabalhar com as demandas que chegam a ele. O principal vetor das críticas costuma ser Rick, mas, em um determinado momento, através de uma interação entre as duas personagens, podemos observar o reflexo de uma das consultas:

> “Please, don’t tell me what I want, Rick. I’ve had more than enough of that already today.”
> “What does that mean?”

> "…"
> "Is that a Jay reference?
> "…"
> "Was it not a good appointment?"
> "Don't want to talk about it."
> "But if it's harmed you in some emotional way…"
> "We made a deal that we wouldn't talk about Jay appointments, remember?"
> "You're so pale you're practically transparent." (WALLACE, 2010, p. 334)[89]

A personagem se apresenta pálida, desconfortável e irritada; mais do que isso, entretanto, ela entrecorta o diálogo com silêncios, impedindo que Rick tenha acesso aos desconfortos causados por Jay, mas permitindo à personagem – bem como ao leitor – observar os reflexos das sessões de terapia conduzidas pelo caricato terapeuta. Adiante, ainda, a personagem, ao se desculpar por não ter querido falar sobre a sessão, diz "Look, I'm sorry if I was testy at lunch. Dr. Jay had just got done being incredibly weird and obnoxious." (WALLACE, 2010, p. 353)[90], algo que, apesar de breve, nos demonstra a capacidade que Jay tem de causar desconforto em Lenore. Rick, ao falar do desagrado que Jay causa em Lenore, não parece estar exagerando, ou pelo menos não é apenas esta a questão.

Isto é ainda mais marcado nas próprias sessões e nas atitudes de Lenore. Ao que tudo indica, Lenore realmente o vê como uma pessoa fundamentalmente ridícula, mas, mesmo assim, algo a motiva a continuar participando das sessões. Cria-se, portanto, um espaço de conflito interno e externo: interno porque, por um lado, a personagem despreza a figura de Jay, mas continua a vê-lo, mesmo que não aparente ter grandes esperanças de que alguma ajuda genuína possa vir dali; externo porque as reuniões entre Lenore e Jay se tornam duelos verbais em que não se está apenas discutindo a vida da personagem, mas também uma série de conceitos e tendências filosóficas. Trata-se de um conflito de poder, em parte porque toda sessão de terapia, de uma forma ou outra, implica algum desnível de poder entre o terapeuta e o paciente, mas também porque ambas as personagens parecem estar a todo momento querendo demonstrar quem está com a razão, ao mesmo tempo em que estão, a todo instante, tentando antecipar os

---

[89] "'Por favor, não me diga o que eu quero, Rick. Eu já tive mais do que o suficiente disso hoje.'
'O que isso significa?'
'…'
'Isso é uma referência a Jay?'
'…'
'Não foi uma boa consulta?'
'Não quero falar sobre este assunto.'
'Mas se te feriu emocionalmente de alguma forma…'
'Nós tínhamos combinado que não falaríamos sobre consultas com o Jay, lembra?'
'Você está tão pálida que está praticamente transparente.'" [Tradução nossa]

[90] "Olha, desculpa se eu estava impaciente no almoço. Dr. Jay tinha acabado de ser incrivelmente estranho e irritante." [Tradução nossa]

argumentos um do outro. Este conflito de poder, somado aos argumentos apresentados anteriormente, criam solo fértil para o estudo da ironia, pois, como Hutcheon (1994) argumenta, o desnível de poder é um requisito básico para que a ironia possa existir, servindo como um recurso linguístico que opera, justamente, para evidenciar a posição de diferentes pessoas dentro de hierarquias.

No Capítulo 8, temos a primeira transcrição de uma sessão de terapia entre Jay e Lenore, que é, possivelmente, nossa via de acesso mais expressa para nos familiarizarmos com os usos da ironia por parte das personagens. Neste capítulo, Lenore fala dos acontecimentos mais recentes de sua vida, principalmente das emoções causadas pela descoberta de que sua tataravó desapareceu da casa de repouso em que vivia, algo que lhe pode ser fatal devido a uma condição que a faz ter o sangue frio e precisar de fontes de aquecimento externas para regular a temperatura do corpo. A atitude de Jay, de início, aparenta ser consonante com o que se espera de um terapeuta, ouvindo e fazendo comentários e perguntas que podem ser encaradas como razoáveis, como é o caso de "So it would be safe to characterize yesterday as just not a good day at all, then."[91] e "And how does it make you feel?" (WALLACE, 2010, p. 116)[92], mas aos poucos as perguntas vão guinando para assuntos específicos que interessam a Jay, deixando de ser algo que visa contemplar o que Lenore necessita; Jay parece, sempre que possível, guinar a conversa na direção de Rick e da tataravó de Lenore, mesmo que não seja sempre imediatamente aparente o porquê. Mesmo aquelas entre as perguntas e intervenções realizadas por Jay que podem ser vistas como partes inerentes do processo terapêutico parecem ter consigo, para além de um questionamento, uma implicação. É o caso da segunda pergunta que Jay faz e que leva ao desencadeamento dos desconfortos de Lenore, fazendo ela adotar a postura que empregará no restante do diálogo:

> JAY: Do you feel pressured into feeling shitty?
> […]
> LENORE: What the hell does that have to do with anything?
> JAY: The question makes you uncomfortable.
> LENORE: No, it makes me feel like I just listened to a pretty dumb question, which I'm afraid I think that was. (WALLACE, 2010, p. 116)[93]

---

[91] "Então é seguro caracterizar o dia de ontem como não sendo um bom dia, então." [Tradução nossa]
[92] "E como você se sente com isso?" [Tradução nossa]
[93] "JAY: Você se sente pressionada em se sentir péssima?
[…]
LENORE: O que diabos isso tem a ver com qualquer coisa?
JAY: A pergunta te deixa desconfortável.
LENORE: Não, ela me faz sentir que eu acabei de ouvir uma pergunta bem idiota, que eu acredito que ela realmente foi." [Tradução nossa]

A pergunta causa incômodo em Lenore, e esse incômodo leva Jay a fazer uma afirmação sobre o estado de sua paciente, algo que, imediatamente, a coloca em uma posição defensiva. A partir desta interação inicial, o desenvolvimento do diálogo se dá a partir de um choque entre dois posicionamentos: Jay tenta convencê-la de suas conclusões particulares, enquanto Lenore as recusa quase em sua totalidade: e quanto mais incisivo Jay se torna, mais defensiva Lenore fica. A ironia, neste contexto, se manifesta como uma ferramenta plenamente adequada a ambas as personagens, pois, como argumenta Hutcheon (1994), a ironia pode ser utilizada por qualquer um, indiferente da posição que ocupe na hierarquia de poderes; a ironia é sempre afiada, mas a direção em que corta depende de quem a utiliza. A seguinte passagem nos permite observar as orientações que guiam os usos que cada um realiza da ironia, mas que, inadvertidamente, começam pelo sarcasmo:

> JAY: I smell breakthrough, I don't mind telling you. There's a scent of breakthrough in the air.
> LENORE: I think it's my armpit. I think I need a shower.
> […]
> LENORE: You always say you smell breakthrough. You say you smell breakthrough almost every time I'm here. I think you must coat your nostrils with breakthrough first thing every morning. What does that mean, anyway, "breakthrough"?
> JAY: You tell me.
> LENORE: These seatbelts on the chair aren't really for the patients' safety on the track, are they? They're to keep your jugular from being lunged for about thirty times a day, right?
> JAY: You feel anger. (WALLACE, 2010, p. 118)[94]

A defensiva de Lenore quanto ao que propõe Jay a leva a atacar diretamente o terapeuta, e uma de suas principais ferramentas para isso é a ridicularização. Esta ridicularização, como exemplificada na passagem anterior, pode ser encarada como contendo ironia, mas, se pensarmos na ironia conforme o que foi apresentado por Muecke (2008), ou seja, que a ironia depende da manutenção constante de uma simultaneidade de sentidos, a verdade é que a abordagem de Lenore se aproxima muito mais do sarcasmo, que é dizer algo com o intuito de informar a mensagem contrária. Mas apesar de não podermos afirmar, em

---

[94] "JAY: Eu sinto o cheiro de progresso, não me importo em te contar. Tem um cheiro de progresso no ar.
LENORE: Acho que é minha axila. Acho que preciso dum banho.
[…]
LENORE: Você sempre diz que está sentindo o cheiro de progresso. Você diz que está sentindo o cheiro de progresso quase toda vez que venho aqui. Acho que revestir suas narinas com progresso deve ser a primeira coisa que você faz quando acorda de manhã. O que isso significa, afinal, 'progresso'?
JAY: Você quem me diz.
LENORE: Estes cintos de segurança não são realmente para a segurança dos pacientes, são? Eles servem para impedir que sua jugular seja atacada umas trinta vezes por dia, certo?
JAY: Você está sentindo raiva." [Tradução nossa]

termos semânticos, que se trata de um uso de ironia, nós podemos, por sua vez, entender as palavras de Lenore como sendo resultantes de uma atitude irônica. Se pensarmos na filosofia de Kierkegaard (2013) como sendo ilustrativa de como o ocidente passou a encarar a ironia, vendo-a como uma plataforma de questionamento que objetiva, justamente, causar desconforto, ao mesmo em que demonstra não estar levando o mundo totalmente a sério, a posição de Lenore pode ser atribuída à ironia. Não exatamente uma ironia verbal, portanto, mas uma ironia existencial, uma atitude irônica.

A terceira afirmação de Lenore na citação anterior, entretanto, pode nos indicar a direção de um caminho diferente. E 'pode' é, neste caso, a palavra-chave, pois ela exemplifica uma das complexidades inerentes de se pensar a ironia dentro do campo ficcional, especialmente ao levarmos em conta as afirmações de Muecke (2008) sobre a sustentação de múltiplos sentidos; da mesma forma, ela depende do que Hutcheon (1994) defende quanto ao fato de a ironia existir dentro de um triângulo interpretativo constituído por um ironista, uma pessoa que entende os diferentes sentidos implicados e uma pessoa que não entende os sentidos implicados. Esta linha tão tênue sobre a qual o interpretador deve caminhar faz com que toda interpretação de uma ironia seja arriscada, pois pode apontar o leitor na direção de um leque de sentidos que, mesmo possibilitando um todo semanticamente coerente, projetam lacunas no texto ao serem confrontados com seus contextos, sejam eles os contextos de produção ou mesmo os contextos depreendidos a partir de uma leitura completa da obra. No caso da terceira frase de Lenore, o que temos é uma frase repleta de potencial irônico, mas que, dependendo de como o leitor olhe para ela, pode deixar de ser ironia para se tornar apenas sarcasmo.

Com o intuito de percebermos não apenas como se dá essa oscilação de sentidos na frase, precisamos observar o contexto imediato em que Lenore se encontra e quais são os sentidos possíveis que podem ser inferidos: a personagem está demonstrando incômodo com o que Jay propõe, reagindo com raiva às constantes afirmações acerca de possibilidades de progresso realizadas pelo terapeuta e, com base em suas reações passadas e na postura defensiva e irônica que adota durante o diálogo, podemos descartar a possibilidade de que se trate de uma afirmação puramente sincera, pois há a intenção de atacar e ridicularizar Jay. Restam, a partir disso, a possibilidade do sarcasmo e a possibilidade da ironia, e a diferença entre como observamos cada uma dessas possibilidades está na quantidade de sentidos viáveis, e depende também do plano da obra em que estamos nos concentrando.

Para pensarmos nas frases de Lenore como sendo irônicas, precisamos verificar se as suas palavras viabilizam múltiplas possibilidades de sentidos dentro do contexto em que ela se encontra; precisamos, portanto, ir além da inversão e tentar observar como diferentes sentidos,

mesmo que em constante tensão, coabitam a mesma frase. Neste caso, portanto, para que a frase seja encarada como uma ironia, precisamos verificar se dois elementos essenciais estão presentes: primeiro, se os contextos possibilitam que o que foi dito pela personagem encaminhe o interlocutor e interpretador – neste caso, Jay – tanto ao sentido mais direto enunciado pela frase, quanto à sua inversão, sem que um dos sentidos seja totalmente evidente sobre o outro; segundo, se os diferentes sentidos possíveis permitem que a interação prossiga com relativa falta de atrito. A ausência de um destes elementos impede que a ironia seja plenamente estabelecida, pois, como Brait (2008, p. 62, 82) argumenta, sem estes aspectos, a multiplicidade de discursos possíveis – embora incertos – não pode se sustentar, tornando-se apenas sarcasmo ou, então, apenas sinceridade. O interpretador tem, neste caso, uma enorme responsabilidade de compreender o que foi dito, mas, neste momento, não se trata de observarmos como se dão os processos interpretativos realizados por Jay, mas sim de podermos determinar se o conceito de ironia pode ser efetivamente aplicado a essa situação, ou seja, se alguma ironia é, de fato, possível, ou se trata de algo diferente.

Olhando novamente para a fala de Lenore, o que temos, como um meio de transmitir a raiva que a personagem sente, é uma súbita mudança de assunto, afastando-se da pergunta proposta por Jay através de uma ênfase na cadeira mecânica da qual o terapeuta tanto se orgulha. Entretanto, as palavras da personagem carregam consigo, para além de um desejo de demonstrar incômodo, uma constatação genuína sobre o equipamento absurdo em que está sentada, e para que esta constatação seja vista como irônica, precisamos observar se há algum sentido que interrompa o pleno desenvolvimento do diálogo dali por diante. Resumindo em termos básicos, a superfície da mensagem diz: “estes cintos de segurança estão aqui para te proteger dos pacientes”, mas a mensagem subentendida é “você faz um péssimo trabalho e seus pacientes devem detestar estar aqui”. Segundo Muecke (2008, p. 65), para que possamos olhar para esta construção como uma ironia, portanto, a mensagem subentendida – apesar de se colocar como a mais evidente – não pode ser o único percurso possível pelo qual a mensagem possa ser interpretada, ou seja, caso o leitor acesse apenas a mensagem presente na superfície do texto, ele não pode ser impedido de interpretar o conjunto textual, mesmo que isto o leve a uma outra compreensão acerca da personagem. Além disso, é necessário que esta interpretação que priorize a superfície do texto não crie uma lacuna textual que rompa semanticamente com o que é dito em seguida. O que precisamos verificar é se o sentido mais superficial é tornado possível pelos contextos em que está inserido, algo que implica, portanto, a possibilidade de que Lenore realmente acredite que os cintos de segurança estão ali para proteger o terapeuta.

As insatisfações de Lenore com seu terapeuta são bastante evidentes: a personagem não gosta de Jay e de suas práticas, motivo suficiente para que adote uma postura irônica. É justamente este desgosto que torna a ideia de que os cintos de segurança estão ali para proteger o terapeuta e não os pacientes algo em que Lenore pode realmente acreditar. Não é difícil acreditar que, tendo em vista a maneira como ela própria reage às observações de Jay, ela também acredite que outros pacientes reajam da mesma forma, e que poderiam atacar o terapeuta. Esta possibilidade de crença é o que transforma suas palavras em algo potencialmente irônico: ao mesmo tempo em que ela sabe que os cintos de segurança estão ali para impedir que os pacientes caiam nos percursos que as cadeiras fazem sobre os trilhos, é possível que ela também os veja como uma maneira de impedir que estes mesmos pacientes ataquem seu terapeuta. A ambivalência que existe no cerne dessa coexistência de sentidos é o que torna a ironia viável, mas nunca completamente certa.

Podemos estabelecer, portanto, que a frase nos aponta na direção de dois sentidos possíveis: o primeiro é o sentido apresentado pela superfície do texto, que Lenore realmente vê os cintos de segurança como maneiras de Jay se proteger; o segundo, por sua vez, não é contrário ao primeiro, mas tangencial a ele, com a personagem inferindo que as sessões do terapeuta são ruins a ponto de ser possível que as pessoas tentem atacá-lo durante as consultas. Estes dois sentidos não se anulam, embora também não convirjam completamente, e ambos permitem que o diálogo continue evitando cortes bruscos na leitura que causariam estranhamento caso o leitor não tivesse acesso ao sentido implícito. Da mesma forma, a sustentação destes dois sentidos é o que permite que a frase seja utilizada como instrumento de ataque indireto: a ambiguidade permite que Lenore comunique diferentes posicionamentos sem que precise adotar um deles como definitivo. O que diferencia os usos da ironia de Lenore dos usos do sarcasmo, para além das particularidades linguísticas de cada um destes recursos, está no nível de engajamento: a ironia, junto com a ambiguidade de sentidos, também acompanha a ambiguidade de crenças de Lenore, pois nela a personagem não precisa se colocar de maneira tão direta; a ironia dilui a personagem de uma forma que o sarcasmo não alcança, dificultando, ou até mesmo impedindo, que Lenore possa ser plenamente visualizada através da membrana turva de suas palavras, algo que nos devolve à importância de pensarmos a ironia como uma atitude, e não apenas como uma estrutura linguística.

Algo que é importante observar, neste contexto, é como essa noção de uma postura irônica frente à realidade pode ser pensada em conjunto com muito do que Wallace escreveria sobre a ironia nos anos seguintes. Apesar de ela ser uma forma de a personagem enfatizar sua irritação com as atitudes do terapeuta, e de se defender das observações mais potencialmente

danosas que ele faz, Lenore também utiliza a ironia como um tipo de casulo no qual pode se esconder. A atitude irônica, depois que Lenore a adota, não é mais deixada de lado, passando a ser uma constante no decorrer da conversa.

Podemos observar isso acontecendo de maneira mais evidente quando Lenore toca no assunto das histórias que Rick lhe conta, histórias em que, segundo ela, é sempre evidente quando algo é e quando algo não é; a personagem sente falta deste tipo de clareza em sua vida, principalmente tendo em vista as maneiras com que sua tataravó turvou os limites do real e que sso ocorre a partir da linguagem. O diálogo, então, se desenrola da seguinte maneira:

> JAY: I'm getting a scent.
> LENORE: I don't think the armpit theory should be rejected out of hand
> JAY: Why is a story more up-front than a life?
> LENORE: It just seems more honest, somehow.
> JAY: Honest meaning closer to the truth?
> LENORE: I smell trap
> JAY: I smell breakthrough. The truth is that there is no difference between a life and a story? But life pretends to be something more? But it really isn't more?
> LENORE: I would kill for a shower.
> JAY: What have I said? What have I said? I've said that hygiene anxiety is what?
> LENORE: According to whom?
> JAY: Ejection remains an option. […] According to me and to my truly great teacher, Olaf Blentnerm the pioneer of hygiene anxiety research…
> LENORE: Hygiene anxiety is identity anxiety.
> JAY: I'm gagging on the stench of breakthrough.
> LENORE: I've been having digestive trouble, too, really, so don't.
> JAY: Shut up. […] (WALLACE, 2010, p. 120 – 121)[95]

Apesar de muito da irritação que Lenore sente vir de como Jay comunica suas interpretações, há uma fuga evidente de certos tópicos sensíveis por parte da personagem. O incômodo gerado pelas menções a algum tipo de 'progresso', por exemplo, é algo que fica

---

[95]"JAY: Estou sentindo um cheiro.
LENORE: Eu não acho que a teoria das axilas deve ser rejeitada de todo.
JAY: Por que uma história é mais direta que uma vida?
LENORE: Só parece ser mais honesta, de alguma forma.
JAY: Honesta significando perto da verdade?
LENORE: Sinto cheiro de armadilha.
JAY: Sinto cheiro de progresso. A verdade é que não há diferença entre uma vida e uma história? Mas a vida pretende ser algo mais? Mas ela realmente não é algo mais?
LENORE: Eu mataria por um banho.
JAY: O que foi que eu disse? O que foi que eu disse? Eu disse que ansiedade de higiene é o quê?
LENORE: Segundo quem?
JAY: Ejeção continua sendo uma opção. […] Segundo e eu meu único grande professor, Olaf Blentnerm o pioneiro da pesquisa em ansiedade de higiene…
LENORE: Ansiedade de higiene é ansiedade de identidade.
JAY: Estou engasgando com o cheiro de progresso.
LENORE: Eu tenho tido problemas digestivos também, então não…
JAY: Cale a boca. […]" [Tradução nossa]

bastante claro por essa passagem, e as reações da personagem podem ser vistas como nada mais que resultados da insistência do terapeuta neste assunto, especialmente como ele escolhe comunicar essas noções através de referências constantes a algum cheiro que estaria sentindo. Por um lado, é algo que poderia ser encarado como apenas isso, as irritações de Lenore pelas estratégias de comunicação de Jay, mas, olhando mais atentamente, se torna cada vez mais palpável a possibilidade de que parte das perturbações da personagem seja resultante de como o terapeuta toca em assuntos que são sensíveis a ela. Quando ele faz uma série de perguntas sobre suas crenças acerca das diferenças e fronteiras entre uma vida e uma história, por exemplo, sua reação mais imediata é dizer que precisa de um banho, o que evita que ela precise se relacionar diretamente com o questionamento que está sendo proposto. A ironia blinda suas vulnerabilidades, impede-a de se aproximar de ideias e percepções potencialmente dolorosas sem que precise anunciar essas vulnerabilidades.

Esta atitude de Lenore parece ser um eco direto das ideias que Wallace viria a comunicar futuramente, consagradas principalmente pelo ensaio "E Unibus Pluram". Uma das críticas no autor, no ensaio, era de que a ironia teria se tornado uma película protetora que as pessoas utilizavam para tentar esconder as partes mais ridículas de si próprias, algo que, implicitamente, refletia a crença de que sentimentos — ou ao menos a transmissão sem filtros de certos sentimentos pela linguagem — eram resultantes de fraquezas e insuficiências intelectuais. O indivíduo superior, por esta lógica, é o indivíduo irônico, que se coloca acima de todo sentimentalismo e de todo ridículo.

Ao aproximar *The Broom of the System* de "E Unibus Pluram", podemos inferir que o comportamento de Lenore se aproxima do medo de parecer ridícula sobre o qual Wallace viria a dissertar; como se, mesmo que de maneira inconsciente, ela estivesse empregando a ironia como instrumento de defesa. Podemos perceber isto ocorrendo em outros pontos da consulta, com a personagem se retraindo sempre que Jay se aproxima de algum ponto mais potencialmente delicado, como ocorre no seguinte momento:

> JAY: Don't you feel a difference between your life and a telling?
> LENORE: Maybe just a little water out of that pitcher, there, in either armpit…
> JAY: Well?
> LENORE: No, I guess not really.
> JAY: How come? How come?
> *Lenore Beadsman pauses*.
> JAY: How come? (WALLACE, 2010, p. 121)[96]

[96] "JAY: Você não sente uma diferença entre a sua vida e uma narrativa?

O questionamento proposto pelo terapeuta é seguido de uma resposta sarcástica da personagem, evocando, novamente, o cheiro que estaria vindo de suas axilas como uma maneira de contornar qualquer tipo de engajamento com o que está sendo dito. Quando Jay insiste na pergunta, a reação de Lenore é o silêncio, e aqui é interessante observar como o terapeuta contorna a maneira com que sua paciente utiliza a ironia, pelo menos neste caso: ele não aborda diretamente a ironia da personagem, ignorando o comentário sobre a água nas axilas e concentrando-se no questionamento que ele mesmo estava propondo. Isto, por sua vez, não a faz insistir na ironia, mas sim optar pelo silêncio, algo que a faz, momentaneamente, se retrair do diálogo. Esta postura evidencia o quão sensível o tema da diferença entre vida e ficção realmente é para ela e, através disso, evidencia as maneiras como o sarcasmo é empregado em conjunto com sua atitude irônica.

A carga ideológica e emocional presente na ironia, como argumenta Hutcheon (1994, p. 10, 15), é sempre dependente do indivíduo que a emprega e dos contextos que o envolvem, e, consequentemente, está sempre à mercê dos conflitos de poder presentes em qualquer estrutura social. Neste caso, podemos pensar em duas correntes de influência que se chocam: Jay e Lenore Sr.. Ao pensarmos nas atitudes de Lenore por este viés, podemos inferir que a personagem emprega a ironia como uma maneira de ofuscar certos sentidos que chegam muito perto de temas sensíveis ou dolorosos para ela – e que, de maneira geral, parecem estar sempre relacionados à filosofia de Wittgenstein e aos ensinamentos da tataravó –, dissolvendo a si mesma em formações linguísticas de sentidos ambíguos para que ela, como indivíduo, não possa ser localizada com precisão em meio a suas palavras. De maneira muito semelhante aos comportamentos dos indivíduos norte-americanos no final do século XX que Wallace apontaria em "E Unibus Pluram", Lenore prefere recusar uma parte de si a admitir certas vulnerabilidades, a admitir que o terapeuta que ela ridiculariza talvez tenha uma parcela de razão. É, partindo do que defende Sloterdijk (2012), uma postura cínica, disfarçando sua passividade através da ridicularização do outro e da própria ideia de melhoria individual.

Esta aproximação entre os dois textos também pode ser percebida ao olharmos para os comportamentos de Jay durante a conversa: ele também emprega a ironia, mas se Lenore a

---

LENORE: Talvez só um pouco de água daquela jarra ali, em cada axila…
JAY: Bem?
LENORE: Não, acho que não realmente.
JAY: Como pode? Como pode?
Lenore Beadsman pausa.
JAY: Como pode? [Tradução nossa]

utiliza para se proteger, ele a emprega para atacar. Na medida em que ela reage com sarcasmos e ironias, Jay adota uma postura cada vez mais agressiva para enfatizar aquilo que defende. Esta postura, por sua vez, é munida de ironia, demonstrando nele uma propensão a não levar a situação em que se encontra totalmente a sério, mesmo que sessões de terapia sejam, tipicamente, situações marcadas pela vulnerabilidade de uma das partes. Jay, neste sentido, parece muito mais consciente que Lenore dos gumes da ironia e de como estes gumes podem ser utilizados. Ainda no Capítulo 8, a seguinte passagem pode nos ajudar a observar melhor os comportamentos da personagem: nela as personagens estão, essencialmente, discutindo os limiares que separam a ficção da realidade a partir de uma personagem das narrativas que Rick conta a Lenore:

> JAY: The smell is overpowering. I can't stand it. Just let me tie this hankie over my nose, here.
> LENORE: Flake.
> JAY (*muffled*): Who cares about defining it? Can't you feel it? You can *feel* the way your life is; who can feel the life of the junk-food lady in Rick's story?
> LENORE: *She* can! *She* can!
> JAY: Are you nuts?
> LENORE: She can if it's in the *story* that she can. Right? It says she feels such incredible grief over squashing her baby that she lapses into a coma, so she does and does.
> JAY: But that's not real.
> LENORE: It seems to be exactly as real as it's said to be.
> JAY: Maybe it is your armpit, after all.
> LENORE: I'm outta here. (WALLACE, 2010, pp. 121 – 122, grifos do autor)[97]

A discussão tem correlações diretas com a filosofia de Wittgenstein, e com o que ela implica para uma compreensão da ideia de vida, mas o que mais nos interessa, neste momento, são as palavras e atitudes de Jay. Ele continua a insistir na afirmação de que está sentindo cheiro de progresso, a ponto de tomar a exagerada decisão de colocar um lenço sobre o nariz como maneira de enfatizar seus argumentos, atitude que, por si só, já demonstra sua veia irônica; ao colocar o lenço no nariz, Jay indica, implicitamente, que não está levando a situação totalmente

---

[97] "JAY: O cheiro é avassalador. Não consigo suportar. Só me deixe amarrar esse lenço no meu nariz, aqui.
LENORE: Doido.
JAY (*abafado*): Quem se importa em definir? Você não pode sentir? Você pode *sentir* o jeito que sua vida é; quem que pode sentir a vida da mulher que só come porcarias na história do Rick?
LENORE: *Ela* pode! *Ela* pode!
JAY: Você enlouqueceu?
LENORE: Ela pode se está na *história* que ela pode. Certo? Diz que ela sente um pesar tão grande por ter esmagado o bebê dela que ela entra em coma, então ela pode e faz.
JAY: Mas isso não é real.
LENORE: Parece ser exatamente tão real quanto é dito que é.
JAY: Talvez sejam suas axilas, afinal de contas.
LENORE: Eu estou indo embora." [Tradução nossa]

a sério, mas o faz sem admitir diretamente esse fato. Sua postura permite que ele habite um espaço emocionalmente ambíguo, sem se definir totalmente de uma maneira ou de outra, algo que Kierkegaard (2017) e Rorty (2007) veriam como importante, mas que Wallace, devido à disseminação deste tipo de postura na modernidade, viria a olhar com desconfiança.

A relação entre as duas personagens, em outras das sessões de terapia presentes no romance, sustenta o conflito presente no Capítulo 8, embora, aos poucos, isto se torne cada vez mais realçado: Lenore se torna mais defensiva conforme Jay adota atitudes cada vez mais caricatas e agressivas. Entretanto, é importante salientar que os comportamentos de Lenore, durante as sessões de terapia com Jay, indicam uma série de contrastes em relação a como ela se comporta no restante do romance; não porque aparente ser totalmente diferente quando está fora do consultório de Jay, mas sim porque a maneira com que ela emprega a ironia se distingue de forma significativa. Lenore, apesar de empregar a ironia em outros momentos da obra, o faz de modo menos constante do que ocorre em seus diálogos com Jay. Insuficiente, portanto, para que possamos estabelecer um padrão mais ou menos definido, embora representativo, de como a ironia aparece nos momentos em que precisa se proteger emocionalmente, alternando entre situações mais explicitamente cínicas e outras menos.

O deslizamento de diferentes sentidos a partir da ironia empregada nas sessões de terapia é um exemplo de como certas construções linguísticas, apesar de terem aproximações com o conceito de ironia como compreendido no senso comum, são, muitas vezes, resultantes de estruturas linguísticas – e até mesmo filosóficas – bastante distintas. O diálogo entre Jay e Lenore, portanto, serve como uma maneira de resumirmos uma dificuldade metodológica e conceitual que perpassa toda a obra e, de certa forma, todo uso da ironia: devido à sua ambiguidade inerente e ao seu jogo semântico tão particular, o simples ato de categorizar e determinar os momentos em que a ironia ocorre carece de uma considerável dose de flexibilidade. Como pudemos observar na análise deste diálogo, todos os momentos em que constatamos a ironia – ou a possibilidade de ironia – foram acompanhados pela ressalva de que as leituras propostas dependem de uma série de fatores que não podem ser plenamente controlados. Se adotarmos nossa análise do Capítulo 8, bem como os contextos providenciados sobre Jay e as sessões de terapia, como as bases sobre as quais construirmos o restante do estudo da obra, teremos como ponto de partida uma concepção que, ao mesmo tempo que tudo engloba – algo que se soma ao fato de que toda modalidade de discurso romanesco é potencialmente irônica – nada determina. A isso se soma o fato de que toda leitura da ironia depende de uma compreensão de como operam seus mecanismos linguísticos, mas também de um conhecimento sobre quais são os posicionamentos do narrador e do autor em relação ao texto, que podem ser

ainda mais incertos do que as próprias simultaneidades de sentidos presentes na estrutura do texto. Ao seguirmos por esta lógica, o resultado mais evidente é que a ironia não é convidativa a olhares binários; de fato, ela parece, já pela sua presença, não apenas desestimular leituras que partam de um princípio "ou isto ou aquilo" como também fragmentar o próprio ato de leitura, transformando a dúvida e a incerteza em lugares comuns do processo.

Apesar de estas serem apenas algumas constatações iniciais sobre os comportamentos da ironia, buscando exemplificar como suas complexidades saltam ao primeiro plano da análise literária, elas nos oferecem alguns indícios importantes acerca da tessitura da obra. Isto fica mais evidente ao olharmos para os comportamentos de Lenore durante a consulta, valendo-se da ambiguidade providenciada pela ironia para evitar posicionamentos específicos, impossibilitando, mesmo durante uma sessão de terapia, que Jay – e o leitor – tenham acesso direto à sua intimidade. Entretanto, possíveis rachaduras nesta argumentação também já podem ser percebidas, pois, na medida em que a ironia não se permite delimitar com precisão, as motivações que são envoltas pela ironia também não, gerando a possibilidade de não se tratae de uma tentativa de evitar posicionamentos determinados, mas sim de tentar ocupar múltiplas abordagens ao mesmo tempo, sem que haja, necessariamente, obrigatoriedade de se escolher uma delas.

Tendo isso em vista, é necessário observarmos como se manifestam os comportamentos da personagem em diferentes contextos para que possamos verificar como isso se dá em contraste com o que pudemos observar no Capítulo 8. Trata-se, portanto, de partirmos dos dados coletados em nossa análise das personagens em um ambiente mais facilmente controlado e analisável para verificar a quais conclusões podemos chegar quando expandimos nosso escopo e observamos quais as camadas que os usos da ironia recebem quando há uma interferência maior por parte do narrador, e qual o impacto disso na representação das personagens.

3.1.2 Percepções de si: autoconsciência e autoimagem através da ironia

A atitude cínico-irônica de Lenore nas sessões com Jay não se origina de ataques gratuitos e despropositados, mas sim de reações diretas a certos contextos; no caso das consultas, reações às palavras de Jay e a quanto elas chegam perto de tocar sua intimidade. A ironia, portanto, é mais uma reação do que uma decisão consciente de se comunicar. Esta linha de leitura se torna ainda mais relevante quando, partindo do que propõe Brait (2008, p. 16), pensamos na ironia como uma resposta a um contexto amplo, e não um fenômeno isolado:

Lenore não parece se definir pela ironia, que é algo que ela utiliza em certos contextos específicos, principalmente como resposta a estímulos externos que lhe causam desconforto.

Um dos principais exemplos disso – e um dos momentos mais importantes para o desenvolvimento da personagem – está no longo diálogo que Lenore Jr. tem com seu irmão, Stonecipher LaVache Beadsman, apelidado de Anticristo pelos colegas de faculdade. Esta personagem também é, de certa forma, o primeiro a se enquadrar num modelo que seria constante na ficção de Wallace, presente em quase todas as suas obras: a personagem do jovem prodígio, famosamente representado por Hal, de *Graça infinita*; personagens geniais com camadas de tristeza que se somam aos seus intelectos. LaVache, entretanto, não está sozinho em sua genialidade, compartilhando-a com seu irmão John, do qual muito pouco é dito. A personagem é retratada como alguém com ampla capacidade cognitiva, capaz de glosar Hegel, Wittgenstein e matemática moderna sem que isso pareça exigir grandes esforços, ou mesmo sem que ele pareça se importar muito. Lenore, inclusive, diz a LaVache "You're the smartest person I've ever met. John included." (WALLACE, 2010, p. 240)[98]

Entretanto, para os propósitos de nosso estudo, o que mais nos interessa é como a personagem se coloca como um contraponto a vários dos argumentos que Lenore propõe; este contraponto, todavia, não se dá na forma de uma oposição absoluta, mas sim em termos quase terapêuticos, já que a personagem a auxilia a entender a si mesma e a situação em que se encontra, procurando por sua tataravó desaparecida. Esta contraposição argumentativa permite que a ironia assuma novas facetas, pois não se trata de alguém que, como Jay parece fazer em vários momentos, a está antagonizando, mas sim de alguém que parece não apenas preocupado com ela mas também disposto a se relacionar com ela no mesmo nível intelectual e emocional. Aproxima-se do ideal filosófico de Rorty (2007, pp. 17 – 19), que via o pensamento crítico e a reflexão humanista como maneiras de se conhecer e aceitar mais a si mesmo; o espaço que a ironia adota neste contexto é umas das vias pelas quais poderemos perceber as particularidades filosóficas da obra de Wallace em relação a este ideal terapêutico. E, assim como foi no caso de Lenore durante suas sessões de terapia, os usos que LaVache faz da ironia acaba por revelar, aos poucos, as suas próprias vulnerabilidades, seus medos e inseguranças.

Antes de podermos observar a natureza da relação entre as duas personagens, é importante compreendermos como LaVache opera, mas, principalmente, como ele comunica suas ideias, pois sua maneira de se relacionar com as ideias filosóficas que aborda é bastante pessoal e íntima. Os dois exemplos seguintes nos permitem ter alguma noção acerca disso; no

---

[98] "Você é a pessoa mais inteligente que eu já conheci. John incluso." [Tradução nossa]

primeiro, a personagem está explicando a Lenore qual o motivo pelo qual ele faz os trabalhos acadêmicos de outras pessoas, mas não o seu próprio.

> The Antichrist brought a joint out of the drawer. “I have a leg to support.”
> “How come?”
> The Antichrist lit up with practiced ease in the wind and looked at his sister from behind his cloud. “It’s my thing,” he said, “Everybody here has a thing. You have to have a thing here. My thing is being the Antichrist, more or less being a waste-product and supporting my leg. A tragically wasted intellect. So to speak. You can’t be thingless, Lenore. Mr. Vigorous notwithstanding.” (WALLACE, 2010, p. 240)[99]

A perna à qual a personagem se refere é uma prótese de madeira com gavetas que ele utiliza por ter perdido a perna devido a um acidente que sua mãe sofreu durante a gestação. A segunda citação, por sua vez, que acontece logo em seguida, se dá após os pais de uma criança o verem fumando maconha ali perto, e decidirem demonstrar sua reprovação, fazendo-o reagir com ironia:

> The father sniffed the air, his hands on his hips. “Is that one of those funny cigarettes?”
> LaVache held up the nubbin of joint and looked at it reflectively, “Sir,” he said, “this is a deadly serious cigarette.”
> “You ought to be ashamed, using drugs in a public place, around little children,” the mother said. […]
> “I think I’m so ashamed I suddenly don’t feel like being around people, right now,” the Antichrist said slowly, squinting up into the shadows. (WALLACE, 2010, p. 243)[100]

Apesar de serem apenas dois momentos de uma extensa interação, eles nos apontam uma série de elementos basilares importantes. A ironia, aqui, aparece de forma muito mais delineada do que ocorre nas sessões de terapia que observamos anteriormente. LaVache se apresenta como uma personagem muito mais imediatamente irônica e cínica (SLOTERIDJK, 2008) do que Lenore, não apenas por utilizar a ironia com mais frequência, mas também por demonstrar muito mais consciência de como a está utilizando.

---

[99] “‘O Anticristo pegou um baseado da gaveta. ‘Eu tenho uma perna para sustentar.’
‘Como assim?’
O Anticristo acendeu com facilidade praticada e olhou para sua irmã detrás da nuvem. ‘É a minha coisa’, ele disse, ‘Todo mundo aqui tem uma coisa. Você tem que ter uma coisa aqui. Minha coisa é ser o Anticristo, ser mais ou menos um resíduo e sustentar minha perna. Um intelecto tragicamente desperdiçado. Assim dizendo. Você não pode não ter uma coisa, Lenore. Não contando o Sr. Vigorous.’” [Tradução nossa]

[100] “O pai fungou o ar, com as mãos na cintura. ‘Esse é um daqueles cigarros engraçados?’
LaVache segurou a ponta do baseado e olhou para ele reflexivo. ‘Senhor’, ele disse, ‘este é um cigarro muito sério.’
‘Você devia ter vergonha, usando drogas em um ambiente público, perto de crianças pequenas’, a mãe disse […].
‘Acho que estou tão envergonhado que de repente eu não quero mais estar perto de pessoas agora’, o Anticristo disse lentamente, apertando os olhos na direção das sombras.” [Tradução nossa]

Ao afirmar que tem uma perna para sustentar, LaVache está apontando para vários sentidos diferentes, mas complementares, que se manifestam do fato de que ele, evidentemente, não vê sua perna como um ser vivo que precisa ser alimentado, e a maneira com que trata da sua perna, conversando com ela e lhe atribuindo uma personalidade, é, antes de tudo, uma ironia por si só, que, de maneira circular, emana de como a personagem utiliza a linguagem e retorna a ela. A menção à sua perna surge quando Lenore faz uma pergunta direta ao irmão, quando indaga sobre a vida que ele estaria levando; no lugar de responder abertamente, fornecer uma resposta reta e desambígua, LaVache opta pela ironia, por desviar o assunto para, como ele mesmo coloca, sua 'coisa'. Entretanto, neste caso, a ironia não é apenas um mecanismo com o qual se proteger de partes da realidade que têm o potencial de feri-lo; ao tratar da perna, a personagem está, indiretamente, tratando de si, ou, mais especificamente, de uma parte crucial do todo do 'eu', uma parte que parece definir como a personagem vê a si própria. Segundo ele, todos ali tem que ter alguma 'coisa', ou seja, precisam ter algum elemento em suas vidas pelos quais se definem; o sustento de sua perna vem associado ao que ele chama de "desperdício de intelecto", ao fato de que, apesar de sua vasta capacidade de articulação de ideias filosóficas e matemáticas, ele faz isso apenas para os outros, em serviços em troca dos quais aceita várias formas de compensação, de drogas a dinheiro. No momento em que responde que sua motivação primária é o sustento de sua perna, LaVache indica que o que ele chama de desperdício intelectual é um fim em si próprio; ele o faz porque é isso que ele é, porque essa é a sua coisa. É um motivador que, devido sua carga pessoal e íntima, não é facilmente traduzível pela linguagem, mas na direção do qual ele consegue gesticular através da ironia. Mas apesar de estes sentidos serem possíveis, a depender de como o leitor abordará o texto, o sentido superficial de que o propósito da personagem é alimentar sua perna como se fosse um ser vivo, ainda mais quando pensamos em como ele dialoga e se preocupa com o bem-estar dela, é um sentido que pode ser empregado como percurso de leitura caso o leitor não consiga acessar outros sentidos. A ironia, neste caso, não é um escudo íntimo, mas sim um refrator de sentidos possíveis, dispersando-os num amplo leque de possibilidades que fragmentam sua individualidade de maneira tão dispersa a ponto de ser impossível criar um panorama totalizante sobre a personalidade da personagem.

A segunda citação, por sua vez, nos permite observar em sentidos mais estritamente linguísticos os usos que a personagem faz da linguagem para construir suas ironias, sempre evitando optar pela simples inversão de sentidos. Esta passagem, inclusive, pode ser encarada como um dos momentos em que a ironia se manifesta de maneira mais destilada e próxima daquilo que Muecke (2008) e Brait (2008) exploram em seus estudos.

Na situação apresentada, os pais de uma criança demonstram sua reprovação após verem LaVache fumando maconha perto de sua filha, uma criança que se mostra fascinada pela personagem e que está sempre o espiando de algum ponto. Aqui, a ironia é utilizada como um recurso pelo qual LaVache pode demonstrar, de maneira implícita e ambígua, o fato de que não se importa realmente com a reprovação dos dois desconhecidos. Em ambas as respostas fornecidas pela personagem, a ironia é bastante evidente: na primeira, ao falar que se trata de um cigarro muito sério, ele não está respondendo à pergunta do homem, mas sim criando outro percurso dentro do diálogo, um percurso que não se afasta totalmente da pergunta que lhe foi direcionada, mas que também não leva diretamente a ela, ocupando o espaço nebuloso que envolve a ironia.

Estas diferentes vias de leitura, entretanto, dependem do nível em que o leitor se engajará com o texto: o motivo de ser possível detectar sarcasmo nas palavras de LaVache vem do fato de que as atitudes da personagem, até este momento, nos demonstram uma pessoa que não exatamente se importa com olhares alheios sobre si, algo que, de certa forma, se origina do fato de que LaVache parece conhecer muito bem a si próprio, ou, pelo menos, parece confiar plenamente numa imagem de si que criou para expor ao mundo. A relação entre ironia e autoimagem – ou, mais profundamente, entre ironia e autoconsciência –, portanto, se manifesta mesmo fora do consultório de Jay, e com outras personagens além de Lenore. O fato de podermos perceber isto nas falas de LaVache nos demonstra que não se trata de um dado isolado, mas de um componente que possui certa permeabilidade em outras partes do texto e que, portanto, pode ser uma das chaves para observarmos a que a ironia está atrelada em *The Broom of the System*.

É interessante observar também que, em ambos os casos, assim como ocorreu em exemplos passados, a ironia viabiliza o que Hutcheon (1994, p. 91) chama de metalinguístico e Brait (2008, p. 16) chama de meta-referencial: segundo as autoras, a ironia é um mecanismo discursivo que permite que diferentes estruturas da linguagem se voltem a si mesmas, transformando suas ambiguidades em um ponto focal do discurso, evidenciando-as e transformando-as numa espécie de polo gravitacional ao redor do qual todo o restante é organizado. Quando LaVache responde, por exemplo, que o cigarro que está fumando não é engraçado, mas sim bastante sério, ele está, ao ironizar a pergunta do homem, chamando a atenção para a própria organização das palavras que lhe foram direcionadas: sua fragmentação dos discursos apresentados só pode ser realizada a partir de um compartilhamento de conhecimento sobre como esses discursos são organizados. A expressão “this is a deadly serious cigarrete”, quando utilizada como contraponto, só faz sentido, dentro de um contexto

irônico, ao se ter conhecimento dos sentidos que a expressão “funny cigarettes” tem, ou seja, depende de o interlocutor – assim como o leitor – saber que a expressão “cigarro engraçado” é um eufemismo para “cigarro de maconha”; mas para que isso possa ser transformado numa ironia é necessário que haja alguma estrutura que traga à baila, simultaneamente, tanto o sentido inferido quanto aquilo que existe na superfície da expressão.

Esta estrutura, entretanto, não é apenas linguística, segundo Brait (2008, p. 120), mas também contextual, e, neste caso, a leitura dos contextos apresentados pela obra está diretamente relacionada às demonstrações de consciência por parte das personagens. A interpretação da ironia, portanto, depende da compreensão do leitor acerca dos comportamentos da personagem, mas também depende de o leitor conseguir perceber que as personagens em cena também conseguem compreender a ironia; não se trata de algo que acontece à parte deles, mas que nasce de suas interações de maneira mais ou menos objetiva. Sendo assim, a estrutura que viabiliza a metadiscursividade da ironia é a intencionalidade de LaVache somada aos conhecimentos inferidos do pai da criança. Ao observarmos a expressão “funny cigarette”, o que temos é uma articulação linguística que pode ser utilizada como vetor de uma série de forças discursivas de caráter intratextual e intertextual.

Partindo do que propõe Bakhtin (2015), a ironia parece exercer a função de ser um vértice discursivo, mas, mais especificamente, ao ser utilizada por LaVache ela nos permite observar a distinção sutil, mas crucial, entre ambiguidade e bivocalidade. Para o teórico, entre os dois conceitos existe uma distância semântica que as diferencia, mas que que sempre deve ser levada em consideração em estudos do gênero romanesco: a bivocalidade não se define por uma oscilação de sentidos possíveis, mas pela coexistência de múltiplos sistemas de significação pelos quais é possível interpretar um texto, múltiplos olhares sobre a mesma mensagem convergindo na mensagem em si. No caso das ironias empregadas por LaVache, temos, através do choque entre Lenore e ele, ou entre os pais da criança e ele, uma demonstração de como diferentes perspectivas sociais são reconhecidas e contabilizadas pelo ironista no momento em que formula a ironia. O emprego da ironia, como argumenta Hutcheon (1994), sempre depende de uma série de pressuposições por aquele que está utilizando a ironia: pressuposições sobre os conhecimentos que o interlocutor possui, sobre a postura do interlocutor em relação a esses conhecimentos e sobre as respostas emocionais que a ironia despertará.

Ao aproximarmos as ideias de Hutcheon (1994) do que Bakhtin (2015) propõe sobre a bivocalidade, associando-as às falas de LaVache, forma-se uma perspectiva que nos permite inferir que a tensão de sentidos que se encontra no cerne de suas ironias se origina de como a

personagem é capaz de instrumentalizar suas pressuposições sobre os interlocutores de maneira a permitir que sua fala seja atravessada por diferentes discursos sem que precise privilegiar um ou outro. As consequências disso em suas interações com as personagens são de caráter introspectivo e íntimo, principalmente no caso de Lenore, pois os usos da ironia de LaVache explicitam uma característica importante da personagem: a falta de posicionamentos bem definidos. É algo que permeia toda a sua representação durante a obra: ele escreve trabalhos acadêmicos para vários de seus colegas, mas não os seus próprios; ele contorna a necessidade de falar de si próprio ao transferir justificativas sobre sua vida e suas atitudes à sua perna e à importância de sustentá-la. Esta maneira de se colocar frente ao mundo e frente a si mesmo durante suas interações com outras personagens tem o efeito de fragmentar sua identidade e torná-lo ambíguo. Isto, por sua vez, desequilibra todo diálogo com LaVache em termos de compromisso unívoco com o que está sendo dito, pois ele curva as interações de forma a serem sempre mais sobre o outro do que sobre ele próprio; é quase como se o papel da personagem, mais do que o de interlocutor em um diálogo, seja o de provocador, alguém que está ali apenas para propor perguntas e reflexões sem providenciar respostas, aproximando-o do que Kierkegaard (2013) defendia sobre ironia. LaVache parece se encaixar – pelo menos inicialmente – na posição de 'ironista liberal' que Rorty (2007, pp. 17 – 19) julgava ser tão fundamental para o desenvolvimento do pensamento humano: ele é alguém que está consciente dos limites do seu mundo e da sua linguagem, e busca atrair a atenção da irmã – e do leitor – para esses limites. Entretanto, LaVache também pode ser encarado como o arquétipo do cínico, conforme proposto por Sloterdijk (2012): sua visão fatalista da realidade o torna passivo frente ao que está acontecendo com a irmã e a família, algo que ele esconde atrás de um discurso intelectual desapegado.

Isto não quer dizer, entretanto, que todo posicionamento da personagem seja ambíguo em relação ao que ele diz; a relação da personagem com as ideias filosóficas que aborda no decorrer do diálogo é um exemplo de como LaVache é capaz de deixar de lado a incerteza quando aborda conceitos que mais o interessam e fascinam. Ele explica a Lenore alguns pontos importantes da filosofia de Wittgenstein que podem ter relevância para o desaparecimento de sua tataravó, mas, diferente de Lenore, a preocupação dele é com as ideias em si, e não com aonde elas podem levá-lo. E por mais que goste de expor como certas linhas de pensamento filosófico se comportam, ele não tem tanto interesse em oferecer respostas bem definidas para Lenore, mas sim em ajudá-la a chegar a estas conclusões por conta própria. O reflexo mais direto disso é que LaVache parece encarar a própria realidade assim como encara problemas matemáticos ou filosóficos, tendo por ela o mesmo interesse que um pesquisador teria por seu

objeto; trata-se de um interesse fascinado, genuíno, mas o interesse de quem observa um objeto externo e desapegado dele, o interesse despreocupado de quem observa algo que não faz parte de sua vida. A preocupação que LaVache demonstra pelo desaparecimento de sua avó é um interesse quase que puramente científico.

Um dos momentos mais emblemáticos deste comportamento vem com a longa reflexão em que LaVache entra quando os dois discutem o desenho de uma figura humana sobre um plano inclinado, sem que seja explicitado se a figura está subindo ou descendo. O desenho é uma referência a alguns aforismos importantes de *Investigações filosóficas*, que servem como uma espécie de microcosmo do modelo filosófico wittgensteiniano: "Vejo uma imagem: ela representa um velho homem subindo um íngreme caminho apoiado num bastão. – E como é isto? Não podia também ter o mesmo aspecto, se ele deslizasse a estrada abaixo nesta posição" (WITTGENSTEIN, 2014, p. 80) e

> Mas de que espécie foi meu erro então? Foi o que se poderia expressar assim: eu teria acreditado que a imagem me obriga agora a um determinado emprego? Como pude acreditar nisso? Em que foi que *acreditei*? Existe uma imagem ou algo semelhante a uma imagem que nos obriga a um determinado emprego, e foi o meu erro, portanto, uma equivocação? - Porque poderíamos estar inclinados a nos expressarmos também assim: estamos, no máximo, sob uma pressão psicológica, mas não sob uma pressão lógica. […] O nosso 'Creio que a imagem nos obriga a um determinado emprego' consistia, portanto, em que nos ocorreu apenas um caso e nenhum outro. (WITTGENSTEIN, 2014, p. 81, grifos do autor)

No exemplo fornecido pelo filósofo, o homem que está supostamente subindo pode estar igualmente descendo, mas Wittgenstein (2014) não está propondo que é apenas uma questão de perspectiva e sim tentando chamar a atenção do leitor para os processos que ele próprio emprega para atribuir sentido ao mundo. E, por mais que, neste caso, o filósofo não esteja trabalhando com o tema da ironia, é uma argumentação que poderia facilmente ser encaixada nos processos interpretativos dessa figura, principalmente no que se refere ao que o autor fala de se ter chegado uma conclusão e não a outras porque apenas uma ocorreu ao leitor.

As conclusões às quais LaVache chega, sempre próximas da filosofia de Wittgenstein (2014), são conclusões que turvam os sentidos da realidade ao seu redor, quase que colocando em xeque a própria ideia de sentido na medida em que constantemente questionam como os sentidos estão sendo formados. A partir disso, LaVache propõe a Lenore que talvez ela deva olhar para os acontecimentos que está vivenciando em seu sentido inverso, ao mesmo tempo em que deve refletir sobre como, exatamente, está olhando para a situação. Não é apenas uma questão de olhar para o objeto, mas de observar o próprio ato de olhar para o objeto.

> See, maybe Lenore isn't gone at all. Maybe you're who's gone, when all is said and done. Maybe… this one I particularly like… maybe Dad's gone, spiraled into the industrial void. Maybe he's taken us with him. Maybe Lenore's *found*. Maybe instead of her sliding away from you, you've slide away from her. Or climbed away from her. Maybe it's all a sliding-and-climbing *game*! (WALLACE, 2010, p. 24, grifos do autor7)[101]

Na medida em que reflete sobre estas questões, a personagem se empolga, inclusive afirmando gostar de certas hipóteses, e mergulha em uma constante sucessão de possibilidades. Assim como o desenho do homem subindo ou descendo, o sentido depende de como se olha, mas, além disso, depende da atenção que se dá ao ato de olhar em si.

Entretanto, apesar de LaVache ser munido de reflexões pertinentes à busca por Lenore, ele está constantemente demonstrando seu desinteresse pela busca em si, com Lenore servindo de contraponto às atitudes desinteressadas da personagem, chamando sua atenção para o fato de que ele está falando de alguém de sua própria família. E é em meio a esta relação tão específica entre as personagens que a ironia também desempenha um papel central, algo que retoma o que foi mencionado anteriormente sobre como as personagens adotam a ironia quando veem suas intimidades e fragilidades confrontadas. Um dos primeiros indícios disto vem com a reação de LaVache no momento em que Lenore pede que ele a ajude com o que sabe. Ao pedir que ele explique o desenho:

> "Do you know what it is?" she asked.
> "Oh, very much so, don't we, precious," the Antichrist hissed to his leg.
> "Then maybe you'll be good enough to tell me, because I'm afraid I seem to be clueless on this one," Lenore said, staring at the label.
> The Antichrist sucked at the red eye of the corpse of his joint. Lenore saw that he held the nubbin delicately in his very long fingernails, avoided getting burned. He grinned at Lenore. "What would you do if I demanded that you first feed the leg?" he asked. (WALLACE, 2010, p. 245)[102]

A preocupação de Lenore em querer saber o que é o desenho vem do fato de que ele está diretamente relacionado a, como ela própria coloca, "the well being of a relative we're both

---

[101] 'Veja, talvez Lenore não tenha ido embora. Talvez você seja quem tenha ido, no final das contas. Talvez… esta aqui eu particularmente gosto… talvez Papai tenha ido, descido na espiral do vazio industrial. Talvez ele tenha nos levado com ele. Talvez Lenore esteja *encontrada*. Talvez no lugar dela ter escorregado para longe de você, você tenha escorregado para longe dela. Ou escalado para longe dela. Talvez seja tudo um *jogo* de escorregar-e-escalar!" [Tradução nossa]

[102] "'Você sabe o que é?' ela perguntou.
'Oh, sabemos muito bem, não é, preciosa,' o Anticristo sibilou para sua perna
'Então talvez você seja gentil o suficiente para me falar, porque infelizmente eu pareço estar totalmente perdida aqui', Lenore disse, olhando para a etiqueta.
O Anticristo sugou o olho vermelho do cadáver de seu baseado. Lenore viu que ele segurava a bituca delicadamente entre suas unhas muito longas, evitando ser queimado. Ele sorriu para Lenore. 'O que você faria se eu mandasse que você alimentasse a perna?' ele perguntou." [Tradução nossa]

suposed to love" (WALLACE, 2010, p. 245)[103], mas a reação de LaVache a esta preocupação é, em ambas as falas apresentadas na citação, repleta de ironia, algo que o dispensa de ter que se relacionar de maneira íntima com os receios de sua irmã.

Na primeira das falas da personagem, ele responde que sabe o que é a imagem – algo que viria a explicar adiante –, mas não chega a dizer o que sabe imediatamente, deixando a pergunta da irmã em aberto. Mas o que mais nos interessa, na resposta que ele providencia, é como ele a enuncia: apesar de informar de que sabe do que se trata, o tom que ele adota é jocoso, fazendo o que parece ser uma imitação de Gollum de *O senhor dos anéis*, demonstrando que não está levando a sério a situação ou a pergunta. Quando Lenore demonstra indignação quanto a isso, e enfatiza sua necessidade de ajuda, LaVache responde como se alguém estivesse pedindo ajuda com a realização de um trabalho acadêmico; está disposto a ajudar desde que ela esteja disposta a alimentar a perna. A súplica de sua irmã, carregada por uma demonstração de afeto pela tataravó desaparecida que ele não parece disposto a acompanhar, causa uma espécie de retração afetiva e emocional, fazendo-o abrigo seguro na ironia.

Semelhante ao que acontece quando ele menciona pela primeira vez que tem uma perna para sustentar, a ironia aqui cumpre a função de um turvador de sentidos: a questão não é que a personagem não reconheça a importância daquele assunto para sua irmã, mas sim que reconhece e opta por não tratar dele diretamente, por não tratar de si em relação a este assunto que, em tese, deveria ser preocupante. Ele opta por algo que o devolve à sua zona de conforto: o não engajamento. Em lugar de simplesmente responder à irmã, ele opta por voltar a tratar de sua perna como se fosse um ser vivo independente, pedindo que a irmã a alimente, algo que, semanticamente, tem o efeito de viabilizar duas leituras que se tangenciam em direções diferentes, embora não opostas: ao pedir que Lenore alimente a perna, LaVache não está atravessando um delírio que o faz acreditar que a perna é um ser vivo independente e que precisa ser alimentado, que seria o sentido superficial, mas sim propondo uma transação em troca das informações de que a irmã precisa; entretanto, além da oferta de transação, existe a conotação implícita de que LaVache não está fazendo esta oferta à sério, algo que fica sinalizado pelo sorriso que dá para a irmã e pelo tom debochado da personagem durante toda a interação entre os dois. Podemos observar os contrastes da ironia, neste momento em específico, ao inferir que, mesmo que a oferta não seja totalmente séria – ele não quer realmente que ela pague em troca de informação –, também não é sarcástica – ele não quer, mas também não recusaria se ela estivesse disposta a oferecer alguma cosia –, permitindo que ele ocupe uma posição ambígua

[103] "o bem-estar de uma parente que supostamente nós dois deveríamos amar" [Tradução nossa]

em relação ao que está acontecendo. O resultado dessa ambiguidade é uma quase completa remoção de sua individualidade das consequências de sua oferta: por não afirmar com precisão seus comportamentos, LaVache pode se abster de encarar as consequências caso seja questionado pelo que está sendo dito. E, de fato, é exatamente isso que acontece quando sua irmã o critica pelo que pediu:

> "I'd propose a deal. You tell me the thing you know, the thing that clearly bears on the well-being of a relative we're both supposed to love, the thing that it looks like I came all the way out here to find out; you tell me, and in return I don't throw the leg all the way down to the bottom of the hill, leaving you with a long and possibly dangerous and certainly very embarrassing retrieval hop."
> "Oh, now, don't be that way," smiled the Antichrist, casually reattaching and strapping the leg, which took a minute. (WALLACE, 2010, p. 245)[104]

A personagem consegue escapar através das folgas semânticas que a ironia cria, consegue evitar posicionamentos e, desta forma, evitar demonstrar a profundidade de seu interese pelo mundo em que existe e pelas palavras da irmã; no momento em que ela o confronta sobre o que foi dito, ele recua para um dos espaços criados pelas indeterminações da ironia, em que pode simular que não estava falando sério, algo que podemos perceber pela resposta que ele dá às palavras de Lenore. O resultado disso é que, após esta interação, a personagem começa a responder o que sabe, sem insistir no pedido de que ela alimente sua perna, mergulhando em reflexões filosóficas, mas evitando tocar diretamente nas angústias emocionais da irmã. É como se as ramificações semânticas da ironia fossem além das frases ou trechos em que podem ser mais facilmente apontadas e passassem a funcionar como motores de causa das atitudes das personagens.

Como Hutcheon (1994, p. 39) argumenta, as incertezas da ironia podem ser utilizadas como máscaras de intelectualidade atrás das quais a passividade pode se esconder; não uma passividade consciente – um desejo de nada realizar –, mas uma passividade originada da crença de que a indefinição é um valor em si mesma, uma ideia bastante próxima ao que Kierkegaard (2013) propõe sobre a ironia, portanto; além disso, a própria Hutcheon (1994, p. 11) afirma que o interesse pelos espaços entre os ditos e os não ditos é um traço determinante de pessoas que se veem como "irônicas" ou "ironistas"; algo que a autora compartilha com Sloteridjk (2008).

---

[104] "'Eu proporia um acordo. Você me conta a coisa que sabe, a coisa que claramente influencia no bem-estar de uma parente que nós dois deveríamos nos importar, a coisa que parece que eu vim até aqui para descobrir, e em troca eu não jogo a perna no fundo da colina, deixando você com um longo e possivelmente perigoso e certamente muito vergonhoso saltitar para pegar de volta.'
'Oh, agora, não seja assim', sorriu o Anticristo, casualmente prendendo e amarrando a perna, algo que levou um minuto." [Tradução nossa]

No caso de LaVache, esta passividade é de caráter emocional, e aparece como reação a situações que correm o risco de expor suas fragilidades e inseguranças. É digno de nota que estes impulsos irônicos estejam justamente associados a uma personagem marcadamente intelectual, que tem conhecimentos filosóficos e acadêmicos amplos e variados, mas com uma intelectualidade que está associada a uma falta de apego por si próprio: os trabalhos acadêmicos que escreve não são seus, as explicações filosóficas que fornece a Lenore não surgem de um desejo particular de desvendar o desaparecimento da tataravó; ele reflete sobre problemas e questões externas, mas evita se relacionar intimamente com elas.

O que foi observado até aqui sobre LaVache e a ironia nos permite começar a constatar e traçar alguns de seus padrões de comportamento: apesar de a personagem em si ser bastante irônica, constantemente avessa à univocidade, e apesar de a ironia, por si só, ser uma ferramenta linguística bastante complexa, certos pontos em comum começam a se anunciar entre as diferentes formas de ironia, e assim nos permitem constatar como diferentes mecanismos sociais e emocionais resultam em diferentes formas de ironia. A diferença, entretanto, não está nos componentes semânticos da ironia e em como diferentes sentidos são manejados ao redor do que está sendo dito, mas em como o próprio enunciador se relaciona com as ambiguidades que propõe.

Um dos pontos mais importantes é que LaVache não apenas emprega a ironia: ele é, por si só, uma figura bastante irônica. LaVache está constantemente turvando as maneiras como os outros o veem, fragmentando seus posicionamentos através da ironia de forma a não poder ser plenamente identificado, o que lhe permite não tomar partido nas situações que encontra e também o isenta de ser questionado sobre esses partidos enfim tomados. É algo consoante com o olhar acadêmico e científico com o que ele encara os problemas que lhe são apresentados, mas que também acaba cumprindo a função de demonstrar que o olhar de LaVache é um olhar que externaliza situações que, em tese, estariam diretamente relacionadas a ele: a tudo ele observa e analisa como se não o envolvesse de maneira alguma. A isso se soma o fato de que a ambiguidade perpassa quase todos os momentos de sua interação com Lenore: em um primeiro olhar, o diálogo entre as duas personagens não se define por uma troca de informações expressas, mas sim pelo embate de Lenore para conseguir atravessar as membranas de proteção emocional que LaVache cria. É uma tentativa de fazer ele explicar o que sabe e de fazer despertar nele alguma empatia pela tataravó desaparecida, ou, pelo menos, de fazer virem à tona os sentimentos e fragilidades que ele tenta esconder. Para compreendermos como isso ocorre, entretanto, é necessário observarmos como Lenore emprega a ironia nesta interação, além de nos aprofundarmos mais em como ela reage frente às ironias utilizadas pelo seu irmão:

> "Did you know about the stuff Gramma was doing with Dad?" Lenore asked. "The nursing home stuff?"
> "More or less. More less than more."
> […]
> "How come?" Lenore said.
> "How come what?"
> "How come you knew?"
> "I believe Lenore told me, in her own unique epigrammatic way."
> "Well, when?"
> "A while ago. Actually, I did some math for her and Mrs. Kling."
> "Yingst."
> "Yingst. Some multiple regression. Last Christmas. Really more John's area than mine, but since dear John is, or was, busy starving himself, and the leg quite obviously isn't, it cheerfully gobbled up the hundred clams with nary a qualm."
> "Have any thoughts of how come Lenore told me exactly nothing about any of this, by any chance?"
> "Nothing even remotely resembling a thought," LaVache said. (WALLACE, 2010, p. 241)[105]

LaVache, nesta situação, reage de maneira semelhante aos exemplos estudados anteriormente, a todo momento utilizando a ironia como uma maneira de demonstrar a distância que existe entre ele e os assunto de sua família, tornando fluidas e indefinidas as suas motivações para ter ajudado Lenore; a ironia está presente, de alguma maneira, em todas as linhas de diálogo da personagem.

O ponto mais imediatamente evidente, neste contexto, é que Lenore não reage à ironia com mais ironia, criando um campo dialógico em que duas modalidades de discurso consideravelmente diferentes se opõem ativamente, mas sem que isso resulte em um choque direto. É como se as palavras de Lenore tentassem contrabalancear a fluidez das palavras do irmão ao assumir uma postura quase rígida frente aos modos de comunicação dele: a rigidez da univocidade. Podemos observar isso pela maneira com que ela sucede cada uma das afirmações

---

[105] "'Você sabia sobre as coisas que a Vovó estava fazendo com o Papai?' Lenore perguntou. 'As coisas da casa de repouso?'
'Mais ou menos. Mais menos do que mais.'
[…]
'Como?' Lenore perguntou.
'Como o quê?'
'Como você sabia?'
'Acredito que Lenore me contou, do jeito epigramático único dela.'
'Bom, quando?'
'Um tempo atrás. Na verdade, eu fiz alguma matemática para ela e para a Sra. Kling.'
'Yingst.'
'Yings. Alguma regressão múltipla. Natal passado. Mais a área do John do que a minha, mas como o querido John está, ou estava, muito ocupado se matando de fome, e a perna obviamente não estava, ela alegremente engoliu os cem dólares sem nem hesitar.'
'Tem alguma chance de você ter alguma ideia de como Lenore me contou exatamente nada sobre isso?'
'Nada nem remotamente se parecendo com um pensamento', LaVache said." [Tradução nossa]

mais irônicas de seu irmão: o exemplo mais evidente disto vem com a explicação de que ele fez “alguma matemática” para ela, em que LaVache menciona o irmão – que, pelo que fica implícito no decorrer da obra, não está mentalmente bem – e o fato de ele estar se matando de fome, seguida por mais uma menção à sua perna e à necessidade de alimentá-la. Lenore, por sua vez, opta por não abordar o que foi dito sobre John, bem como ignora o fato de LaVache ter supostamente feito isso para alimentar a perna, ou seja, ela ignora as camadas de ironia presentes naquilo que a personagem está dizendo e se concentra apenas nas informações mais imediatamente pertinentes à sua investigação; ela não responde com outra ironia, não se deixa levar por algum dos múltiplos caminhos para os quais as ironias de seu irmão poderiam levá-la e apenas se concentra na precisão de suas perguntas, respondendo com uma indagação que serve justamente para deixar de lado aquelas outras informações, querendo saber porque Lenore Sr. não lhe teria contado aquelas coisas. Ao fazer este questionamento, ao contornar as ironias de LaVache através de sua decisão de não interagir diretamente com ela, a personagem opta por um modo de discurso que confronta as ambiguidades presentes na fala de seu irmão sem tentar desambiguizar o que está sendo dito; não se trata de anular as ironias de LaVache, mas de conseguir se comunicar apesar delas.

Esta mesma estratégia é utilizada em outros momentos de sua interação com LaVache. Quando ela chega de viagem e LaVache a recebe em seu quarto – que é quando Lenore conhece a situação em que seu irmão está vivendo –, a ironia aparece de maneira constante em suas palavras, algo que se conforma ao *modus operandi* comunicativo da personagem. Um dos principais exemplos disso vem com o fato de que LaVache se refere ao telefone como “lymph node”, assim, se alguém lhe pergunta se ele tem um telefone, ele pode dizer que não; uma das principais utilidades deste recurso é permitir que LaVache não tenha que interagir com o pai, que, afinal, não pode ligar para o filho se ele não tem telefone. A marcação de ironia, aqui, vem com o fato de que a afirmação “Eu não tenho telefone” é verdade ao mesmo tempo em que não é: LaVache tem um telefone, mas ele o chama de um jeito diferente; ele, entretanto, sabe que ‘telefone’ e ‘lymph node’ são a mesma coisa. É este conhecimento por parte da personagem, bem como a intencionalidade com que LaVache emprega esse conhecimento, que permite que a ironia exista dentro deste contexto, conservando múltiplos sentidos em uma única enunciação, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o próprio ato de construção de sentidos dentro da frase. Ao afirmar que não tem um telefone, apenas um ‘lymph node’, a personagem estabelece três percursos interpretativos possíveis: ele não tem um telefone, tornando infrutíferas quaisquer tentativas de se ligar para ele; ele tem um telefone, mas com outro nome, efetivamente transformando o objeto em outra coisa através da diferença de nome, novamente

acompanhando uma forma wittgensteiniana de olhar o mundo; ele tem um telefone, mas prefere que certas pessoas não consigam contatá-lo, transformando 'lymph node' em uma espécie de senha para que se possa ligar para ele, ou seja, é um conhecimento implícito que, como argumenta Hutcheon (1994), permite ao indivíduo pertencer a um determinado grupo. As três leituras são possíveis sem que nenhuma seja definitiva, e levam a um ponto de contensão que pode ser exemplificado através da seguinte passagem:

> "Look, by the way, do you mind if I tell Dad you have a phone?" Lenore said. "Dad is crazy about you."
> "All sorts of different truths in that statement."
> "He's pinned all his hopes on you, he says."
> "Pins tend to smart, I've found," LaVache said.
> "At least you should tell him you call a phone a lymph node."
> "Well, gee, then I might as well call it a phone," the Antichrist said sulkily. (WALLACE, 2010, p. 253)[106]

A possibilidade de informar ao pai que ele de fato tem um telefone o incomoda. Quando Lenore sugere que ele deveria informar ao pai que chama o telefone de 'lymph node', a reação de LaVache é de frustração. Para LaVache, informar ao pai como ele se refere ao próprio telefone equivale a invalidar a expressão que adotou. Contar ao seu pai que telefone e 'lymph node' são a mesma coisa, portanto; anularia a ironia, pois os múltiplos sentidos se perderiam em prol de um único sentido definitivo; perdida a possibilidade de ironia, não há por que manter aspectos relacionados a ela, mais valeria a pena, como ele próprio coloca, deixar isso de lado e contar ao pai que tem um telefone.

Novamente, a ironia é uma forma que a personagem encontrou de se privar de certas interações que lhe causam aversão, algo que parece marcar a relação de LaVache com o próprio pai. O 'lymph node' o impede de receber ligações do pai, mas também o impede de demonstrar o quanto aquilo é importante para ele: ele não fala abertamente que não quer receber ligações do pai, apenas está dizendo que, com base na sua maneira de nomear o objeto, afirmar que possui um telefone não seria estritamente verdade. Neste tópico, o contraste discursivo entre os dois irmãos é bastante marcado: Lenore tenta trazer assuntos familiares para perto do irmão, só

---

[106] "'Olha, falando nisso, você se importa se eu falar para o Papai que você tem um telefone?' Lenore disse. 'Papai é louco por você.'
'Todo tipo de verdades diferentes nessa afirmação.'
'Ele prendeu todas as esperanças dele em você, ele diz.'
'Presas tendem a ser inteligentes, eu descobri.'
'Você poderia pelo menos contar para ele que você chama telefone de linfonodo.'
'Bom, nossa, então eu deveria chamar de telefone de uma vez', o Anticristo disse taciturnamente." [Tradução nossa]

para ter suas interlocuções revidadas por palavras cheias de ironia e que o escondem atrás de uma máscara de desapego, de um fingir não se importar. Lenore, assim como observamos em exemplos passados, tenta apelar para o lado emocional e afetivo do irmão, e a cada resposta frustrada que recebe ela revida não com ironiz, mas com falas diretas, com tentativas de aproximá-lo da família, de atravessar sua membrana de desapego e fazê-lo, nem que por um momento, se importar com ela.

Apesar dos esforços de Lenore, ela não consegue despertar nele algum tipo de responsabilidade emocional ou mesmo de dever pela família. LaVache continua a manter uma parte de si bem protegida com ironia, continua a querer distância da família e, principalmente, do pai. A consistência com que LaVache tenta proteger certas partes de si vai, aos poucos, revelando o quanto deste impulso está relacionado à sua maneira tão particular de pensar em si próprio e na sua posição no mundo, e talvez uma das melhores janelas que temos para observar como isto ocorre venha ao final de seu diálogo com Lenore, quando ela o chama de Stoney, seu apelido de infância:

> "Don't call me Stoney," said LaVache. "Call me Lavache, or the Antichrist, but no more Stoney."
> "You don't mind Antichrist, which I have to say is jut about the most disturbing nickname I've ever heard? But you mind Stoney?"
> "Stoney is *everybody's* name," the Antichrist said. He spat white again. "Everybody in the family with male genitals is Stoney. Stoney reminds me I'm probably just a part in a machine I wish I wasn't part of. Stoney reminds me of deeply annoying expectations. Stoney reminds me of Dad. As Stoney I'm more or less just educed…"
> "What?"
> "…but as the Antichrist I just *am*," said the Antichrist, waving the joint grandly at the red and black horizon. "As the Antichrist I have a thing, and it's gloriously clear where I leave off and others start, and no one expects me to be anything other than what I am, which is a waste-product, slaving endlessly to support my leg." (WALLACE, 2010, p. 251, grifos do autor)[107]

Este é, possivelmente, o momento em que LaVache fala de maneira mais aberta, não apenas com Lenore, mas até mesmo com o leitor. 'Stoney', o apelido derivado de seu nome

---

[107] "'Não me chame de Stoney', disse LaVache. 'Me chame de LaVache ou de Anticristo, mas não mais Stoney.'
'Você não se importa com Anticristo, que é possivelmente o apelido mais perturbador que eu já ouvi? Mas você se importa com Stoney?'
'Stoney é o nome de *todo mundo*. Ele cuspiu branco de novo. 'Todo mundo na família com genitais masculinas é Stoney. Stoney me lembra de que eu sou provavelmente apenas parte de uma máquina que eu não queria ser. Stoney me lembra de expectativas profundamente irritantes. Stoney me lembra do Papai. Como Stoney eu sou mais ou menos reduzido…'
'O quê?'
'…mas como o Anticristo eu apenas *sou*', disse o Anticristo, balançando o baseado grandiosamente ao horizonte vermelho e preto. "Como Anticristo eu tenho uma coisa, e é gloriosamente claro onde eu termino e os outros começam e ninguém espera que eu seja nada além do que eu sou, que é um produto-desperdício, trabalhando infinitamente para sustentar minha perna.'" [Tradução nossa]

original, Stonecipher, é, para a personagem, motivo de lamentos, de um peso que não quer carregar por se tratar de algo que parece abstraí-lo de sua identidade. Sua crise com o nome – e, por extensão, o motivo de seus conflitos com o pai e com seu lugar dentro da família – vem do fato de que suas fronteiras como indivíduo parecem se dissolver, impossíveis de serem plenamente definidas e compreendidas. A autoconsciência é, para a personagem, algo que tem grande valor: não apenas o que ele pensa de si é importante, mas o simples ato de poder pensar em si como um indivíduo também é determinante. Isso se reflete, de maneira sutil, em uma espécie de autoconsciência do próprio texto, especialmente em como o narrador se refere à personagem: o narrador nunca o chama pelo primeiro nome, nunca o chama de Stonecipher ou de Stoney, optando sempre por LaVache ou Anticristo. O narrador, portanto, se refere à personagem com nomes que levam em conta sua individualidade, nomes que, nas palavras de LaVache, determinam com clareza quais são os seus limites como indivíduo, onde ele termina e os outros começam. De certa forma, é como se o narrador, diferente de Lenore, o tratasse desde o início levando em conta o seu desejo de individualidade, de algo que o separe de sua família, que o separe de seu pai e de tudo a que isto está associado; o narrador, sendo assim, trata a personagem como um indivíduo particular dentro do contexto narrativo, e não como apenas uma continuidade genética da família Beadsman. O cinismo da personagem é momentaneamente desestabilizado através do confronto com certas emoções que sua ironia tentava esconder.

Este momento de revelação é acompanhado por uma mudança no registro de comunicação que LaVache vinha adotando até ali, com a ironia sendo deixada de lado em prol de uma fala unívoca, que quer transmitir, da maneira mais reta possível, suas angústias em relação a este aspecto específico de sua vida; a ironia não tem espaço em seu desejo de enfatizar sua aversão ao nome da família. Aqui, cai por terra a postura questionadora, tão central para a personagem até este momento, e que, segundo Kierkegaard (2013), era tão importante para o indivíduo que pretendia examinar sua realidade com seriedade, e temos finalmente acesso ao lado mais frágil de LaVache. Como defende Paz (2012, pp. 80 – 81), a ironia é um rompimento com as possíveis pontes entre indivíduos; portanto, para que a fragilidade da personagem possa ser percebida, para que se consiga transmitir isso à sua irmã, bem como ao leitor, a ironia não pode estar presente.

A reação de Lenore é bastante significativa. Sua primeira reação é não entender como é possível que LaVache não goste de ser chamado de Stoney, se ele não se importa que o chamem de Anticristo. Essa reação é seguida por uma espécie de confusão sobre o que está ouvindo. Ao ver o irmão sendo sincero sobre seus sentimentos em relação ao seu nome e à

família, Lenore parece reagir como se não compreendesse de onde vêm aquelas palavras; mas, pensando na mudança de postura de LaVache neste momento, o desconcerto da personagem pode ser pensado como uma reação ao súbito abandono das camadas de ironia em favor da demonstração de uma de suas fragilidades mais íntimas. A súbita abertura da personagem abala, momentaneamente, suas tentativas de aproximá-lo da família.

A mudança em como a ironia é trabalhada muda os mecanismos de diálogo, mesmo que apenas momentaneamente: não é mais um conflito, não mais uma dinâmica de defesa – por parte de LaVache – e de confronto indireto com essas defesas – com os contornos retóricos de Lenore –, mas sim de alguém que está tentando expor suas próprias vulnerabilidades e de outra pessoa que se vê surpreendida por essas vulnerabilidades. É como se a ironia deixasse em seu lugar um vácuo comunicativo que só pode ser preenchido por afeto e cuidado, mas na direção do qual ambos só podem caminhar aos poucos. Frente a este novo percurso de interação, Lenore continua a interrogar LaVache sobre o pai, e, adiante, sobre a mãe:

> "Do you hate Dad?" Lenore asked. "Do you think I hate Dad?"
> […]
> "I don't hate Dad," said the Antichrist. "Dad just makes me millennially weary. I find Dad exhausting. The stump aches, horribly, whenever I'm around Dad."
> Lenore hugged a knee to her chest,
> "The one who hates Dad is Mom," LaVache continued, "or, that is, she would if she were Mom. The person I saw last month resembled a mom in no way whatsoever. John Lennon, yes. A mom, no."
> "You miss Mom."
> "I miss a mom. Mom's been in that place practically my whole life. Certainly at the beginning. My whole life is to an extent why she's in there, right? Although I do remember that one year when I was nine. And then Dad and Miss Malig sent her right back again.
> "Well, she was trying to climb again. You can't have someone trying to climb up the side of your house all the time."
> LaVache didn't say anything.
> "But it's a shame you never got to really know her. I thought she was a good person. Really good." […]
> "I just feel an affinity, is all, probably," LaVache said. "No, for sure I do. Mom's head and my leg were taken out in the same dancing accident, after all. At least I got left with a thing, Mom's thingless." (WALLACE, 2010, pp. 251 – 252)[108]

---

[108] "'Você odeia o Papai?' Lenore perguntou. 'Você acha que eu odeio Papai?'
[…]
'Eu não odeio Papai', disse o Anticristo. 'Papai apenas me deixa milenarmente cansado. Eu acho o Papai exaustivo. O toco dói horrivelmente quando estou perto do Papai.'
Lenore abraçou um joelho contra o peito.
'Quem odeia o Papai é a Mamãe' LaVache continuou, 'ou, quer dizer, ela odiaria se ela fosse a Mamãe. A pessoa que eu vi no mês passado não se parecia com uma mamãe de forma alguma. John Lennon, sim. Uma mamãe, não.'
'Você sente falta da Mamãe.'

Na medida em que a ironia perde seu espaço dentro do diálogo, Lenore sente mais liberdade de perguntar ao irmão o que ele realmente sente, e LaVache, por sua vez, se sente mais inclinado a responder. Ele não se refere mais à sua perna como algo a ser sustentado, mas trata dela como algo que se perdeu em um acidente; Lenore passa a ter suas perguntas respondidas de forma direta, e observa enquanto o irmão finalmente expõe muito do que o machuca, muito do que o mantém afastado da família. Neste momento, finalmente ocorre uma tentativa mútua de comunicação, e para que esta tentativa possa realmente existir a ironia não pode estar presente ou, pelo menos, não pode ter um espaço considerável dentro do que está sendo dito. Para que uma personagem possa efetivamente comunicar o que está sentindo e pensando, deve deixar de lado as camadas de proteção que a ironia proporciona, deve permitir que suas vulnerabilidades e incertezas sejam percebidas e tocadas. Da mesma forma, para poder ouvir com sinceridade, Lenore também precisa deixar de lado qualquer impulso irônico, precisa encontrar LaVache nos mesmos termos. Não há ambiguidade em como LaVache fala da falta que sua mãe faz, assim como não há incerteza quanto ao seu desejo de ficar longe do pai, do rancor silencioso que LaVache sente por aquilo que o pai fez.

Se a ironia, como explica Muecke (2008, p. 65), depende de múltiplos sentidos simultâneos coexistindo numa estrutura textual, gerando ambiguidades e bivocalidades, então o diálogo entre ambas as personagens pode ser encarado, até aqui, como uma maneira de instrumentalizar as potencialidades da ironia de maneira a se proteger, a esconder as partes de si que doem ao evitar se apoiar em sentidos definitivos, quase como se movidos pela crença de que uma ferida só dói se eles admitirem que a ferida existe. Entretanto, o pedido de LaVache para que não seja mais chamado de Stoney demanda que a personagem baixe a guarda e exponha as feridas que até então tentava esconder, e então é como se ele desse vazão a uma necessidade de falar, de finalmente demonstrar de onde vem a dor. O romance parece indicar as limitações que existem na concepção de um ironista liberal, conforme explicado por Rorty

---

‘Eu sinto falta de uma mamãe. A Mamãe está naquele lugar praticamente minha vida toda. Certamente no começo. Minha vida é uma extensão do porquê ela está lá, certo? Embora eu me lembre aquele ano em que eu tinha nove anos de idade. E aí Papai e a Sra. Malig mandaram ela de volta.’

‘Bom, ela estava tentando escalar novamente. Você não pode ter alguém tentando escalar o lado da sua casa o tempo todo.’

LaVache não disse nada.

‘Mas é uma pena que você nunca tenha tido a chance de conhecer ela. Eu achava que ela era uma pessoa boa. Muito boa.’

‘Eu só sinto uma afinidade, é só, provavelmente’ LaVache disse. ‘Não, com certeza eu sinto. A cabeça da Mamãe e minha perna foram tiradas no mesmo acidente de dança, afinal. Pelo menos eu fui deixado com uma coisa. Mamãe está desprovida de coisa.’” [Tradução nossa]

(2007, pp. 17 – 18), demonstrando que os usos da ironia são não apenas uma contingência reflexiva, mas também reflexos de algum nível de desespero.

Além de uma maneira de expor algumas camadas emocionais das personagens que não são imediatamente óbvias, este gradativo remover da ironia também pode ser encarado como uma maneira de contemplar, com maior proximidade, certas facetas estruturais da obra, principalmente no que diz respeito às manifestações de autoconsciência da narrativa. Assim como a relação das personagens com a ironia está intimamente relacionada com suas percepções de si próprios, bem como está relacionada com as opiniões que as personagens vão formando e expondo acerca delas mesmas, também as estruturas textuais vão, aos poucos, deixando ver alguns de seus mecanismos internos, expondo uma espécie de autoconsciência do texto. Isto pode ser percebido nos efeitos que as ironias de LaVache exercem em diferentes camadas do texto, pois assim como suas tentativas de proteger partes de si acabam, justamente, mostrando a Lenore quais partes de seu irmão são mais sensíveis, elas também informam isso ao leitor; por este viés, a ironia pode ser encarada como uma estratégia retórica que a obra utiliza para ilustrar a personagem sem falar disso abertamente, explicando suas dores a partir de como ela as esconde. É uma demonstração do que Bakhtin (2015, p. 118) defende ao argumentar que a ironia é um ponto de refração narrativa, pois é através dela que podemos observar como o conjunto da obra – e suas várias estruturas particulares – interagem com a personagem de LaVache, e qual a posição que assumem perante ela; ao mesmo tempo, é uma forma de ilustrar, tendo como base o que propõe Sloterdijk (2012), como um cinismo social difundido foi incorporado pelas interações humanas.

Mas apesar de termos alguns indícios disso ocorrendo durante o diálogo entre Lenore e LaVache, ali não se trata de um elemento central – ou mesmo particularmente evidente – da construção do texto em si. Para que possamos observar este fenômeno mais de perto, é necessário estudarmos a personagem que atravessa todo o romance lidando com sua autoimagem: Rick Vigorous.

3.1.3 Necessidade de narrativa: a ironia dentro de histórias dentro de histórias

Alguns aspectos da personalidade de Rick, bem como seu papel na narrativa, já foram apresentados anteriormente: o ciúme intenso que sente de Lenore, a necessidade de sentir que ela pertence a ele, quase como um objeto, seu sentimento de inadequação frente a outras personagens – principalmente frente a outras personagens masculinas –, bem como suas atitudes antiéticas. Estes são todos pontos em que vamos nos aprofundar aqui, mas, além deles,

outro aspecto constitutivo da personalidade de Rick que precisa ser analisado com cuidado para que possamos examinar os comportamentos da ironia é a maneira com que ele está constantemente narrando histórias literárias a Lenore; histórias que lhe são enviadas para avaliação para a editora em que trabalha. Rick, neste contexto, opera como um narrador dentro de *The Broom of the System*, expondo uma série de narrativas dentro da narrativa maior do romance, as quais sempre servem como uma maneira de a personagem tratar indiretamente de questões particulares, muitas vezes relacionadas às suas inseguranças dentro de seu relacionamento com Lenore. Ao observarmos estas narrativas a partir da teoria de Bakhtin (2015), podemos constatar nelas uma série de qualidades refrativas, proporcionando olhares internos sobre o funcionamento dos componentes estéticos e estruturais da obra. Isto, por sua vez, nos leva a uma discussão sobre a presença de elementos metaficcionais no romance e a relação destes com a ironia em suas muitas formas.

No Capítulo 2 de *The Broom of the System* temos acesso à primeira de muitas das narrativas que Rick relata a Lenore. O capítulo é inteiramente estruturado na forma de um diálogo, sem intervenções diretas por parte do narrador, expondo apenas as falas das personagens, e se refere a um momento em que as personagens estão juntas na cama, aconchegando-se um no outro. É interessante observar que o que faz Rick começar a narrar uma história é um pedido de Lenore:

> "A story, please."
> "You want a story."
> "Please."
> "Did get a rather interesting one today." (WALLACE, 2010, p. 22)[109]

Este desejo por narrativas é consonante com o que observamos anteriormente acerca da personagem de Lenore: sua apreciação por narrativas vem, em boa parte, do fato de que ela vê as histórias contadas por Rick como formações mais estruturadas e bem-organizadas do que sua vida consegue ser. Lenore pede histórias por elas serem coisas que, diferente do caos que é sua vida, ela realmente consegue entender e se identificar. Rick, por sua vez, parece gostar de estar nesta posição, e, no decorrer da obra, passa cada vez mais a encarar a posição de narrador como uma posição de poder. Além disso, logo na primeira história que Rick conta, se torna evidente que as narrativas são maneiras que ele encontrou para falar de si mesmo, das coisas

---

[109] "Uma história, por favor."
"Você quer uma história."
"Por favor."
"Recebi uma bem interessante hoje." [Tradução nossa]

que lhe interessam ou o atordoam; e também, no decorrer do romance, as histórias que Rick conta se tornam ferramentas pedagógicas que ele tenta utilizar para convencer Lenore a fazer – ou não fazer – certas coisas; algumas das narrativas da personagem são, inclusive, criadas por ele próprio, e não apenas relatos de histórias que teria recebido para avaliar, embora isto fique apenas implícito no decorrer da obra. O importante, portanto, é pensar nas histórias contadas por Rick como métodos de falar de si indiretamente, ou seja, de não precisar declarar abertamente suas emoções e pensamentos, mas de insinuar certas ideias e deixar a responsabilidade de interpretação do que está sendo dito nas mãos do interlocutor que, neste caso, é Lenore, posição que, implicitamente, se estende ainda ao leitor.

A história que Rick narra no Capítulo 2 é a história de um homem que ele descreve como sofrendo de "second-order vanity", ou "vaidade de segunda mão" em tradução livre, e que descreve da seguinte forma:

> "Now, a second-order vain person is a vain person who's also vain about appearing to have an utter lack of vanity. Who's enormously afraid that other people will perceive him as vain. A second-order vain person will sit up late learning jokes in order to appear funny and charming, but will deny that he sits up late learning jokes. Or he'll perhaps even try to give the impression that he doesn't regard himself as funny at all." (WALLACE, 2010, p. 23)[110]

A partir desta descrição, Rick conta a história de um homem que sofria de vaidade de segunda mão por conta de sua aparência, ou seja, ele era vaidoso, mas não gostava que as pessoas percebessem. Este homem descobre ter uma doença que aos poucos desfigurará horrivelmente seu corpo, e o único tratamento que existe exigiria que ele utilizasse todas as reservas de dinheiro que ele e sua esposa têm para viajar até a Suíça e buscar ajuda. Mas, devido à sua vaidade de segunda mão, ele não quer buscar ajuda ou tratamento porque não quer que os outros achem que ele se importa com sua aparência. Ou, nas palavras da personagem, além de ter uma série de ansiedades sobre acabar ficando desfigurado:

> "He's also extremely anxious about not to be perceived as the sort of man who's anxious not be disfigured. The thought of his girlfriend knowing that he is the sort of

---

[110] "Agora, uma pessoa que tem vaidade de segunda mão é uma pessoa vaidosa que também é vaidosa sobre parecer ter uma total falta de vaidade. Que tem um medo enorme de que outras pessoas vão encará-la como vaidosa. Uma pessoa com vaidade de segunda mão ficará de pé até tarde aprendendo piadas de forma a parecer engraçado e charmosa, mas negará que ele fica de pé até tarde aprendendo piadas. Ou talvez ele tentará passar a impressão de que ele não se vê como alguém engraçado de maneira alguma." [Tradução nossa]

> man who would spend his life savings and fly all the way to Switzerland just to keep from being disfigured horrifies him." (WALLACE, 2010, p. 24)[111]

Isto o isola cada vez mais da companheira, sendo agressivo com ela em tentativas de afastá-la e se poupar de permitir que ela um dia ela descobrisse sua natureza vaidosa. Ao fim da narrativa, a personagem tem uma epifania e decide fazer o tratamento, mas quando liga para a namorada, tudo que acontece é o telefone permanecer tocando por um longo tempo, que é quando a narrativa se encerra, não oferecendo uma conclusão definitiva sobre o que aconteceria: "And that's how it ends, with the man there and the phone ringing in his mitten and the patch of sun on him through the window." (WALLACE, 2010, p. 27)[112] É uma história que tem suas origens na autoconsciência da personagem, em como ela antecipa o olhar do outro. É também uma história sobre a solidão a que esta autoconsciência leva, ao solipsismo de não conseguir atravessar a membrana de sua experiência individual.

Antes de entrarmos nos pormenores irônicos da narrativa, de como ela é apresentada por Rick e como isso dialoga com o restante do romance, é importante observarmos como Lenore reage a ela, bem como observarmos como Rick reage às reações de Lenore. Quando Rick termina de contar, Lenore pergunta:

> "Except, how did you know so much about it?"
> "Know about what?"
> "Second-order vanity. You were like really surprised I didn't know about second-order vanity."
> "What shall I say? Shal I simply say I'm a man of the world?"
> "…"
> "…"
> "Ginger ale?"
> "Not right now, thank you though." (WALLACE, 2010, p. 27)[113]

---

[111] "Ele também é extremamente ansioso sobre não ser percebido como o tipo de homem que está ansioso para não ser desfigurado. O pensamento de sua namorada sabendo que ele é o tipo de homem que gastaria suas economias de vida para viajar até a Suíça só para mantê-lo a salvo de ser desfigurado o horrorizava." [Tradução nossa]

[112] "E é assim que acaba, com o homem sentado lá e o telefone tocando em sua luva e o raio de sol batendo nele pela janela." [Tradução nossa]

[113] "'Exceto que, como você sabia tanto sobre isso?'
'Sabia sobre o quê?'
'Vaidade de segunda mão. Você ficou tipo muito surpreso por eu não saber o que era vaidade de segunda mão.'
'O que eu devo dizer? Devo simplesmente dizer que sou um homem do mundo?'
'…'
'…'
'Gengibirra?'
'Não agora, mas obrigada.'" [Tradução nossa]

Esta interação ao final da narrativa é um dos primeiros indicativos que temos de que a história é, em alguma medida, sobre Rick. Talvez não sobre ele em si, como indivíduo, mas certamente algo que toca emoções e pensamentos que têm alguma relevância para a personagem. É algo que demarca, já de início, as obsessões de Rick consigo mesmo, algo exemplificado pela autoconsciência que é tematizada na narrativa e que será a constante em todas as narrativas futuras que serão narradas por ele.

A resposta que ele oferece a Lenore, sobre ser um homem do mundo, perpassada de ironia, apenas oferece alguma informação geral que ele pode utilizar para não precisar expor diretamente o motivo de saber tanto sobre este assunto, mas, mesmo assim, não se configura como mentira. É semelhante, em termos, ao que observamos ao analisar o diálogo entre Lenore e LaVache: aquilo que Rick está dizendo serve como uma maneira de a personagem contornar o confronto direto com as perguntas que lhe estão sendo feitas, como uma forma de proteger suas vulnerabilidades, mas sem que isso configure a criação de sentidos estritamente falsos.

A afirmação sobre ser um homem do mundo, portanto, pode ser lida em sua camada mais evidente, com a personagem realmente declarando que seu conhecimento sobre vaidade de segunda mão provém de uma ampla experiência de vida; também pode ser lida, por outro lado, como Rick simplesmente apontando que não sabe de onde veio este conhecimento e empregando um recurso retórico relativamente clichê – ser um homem do mundo – como uma maneira de sinalizar este detalhe; por último, é algo que também pode ser pensado como uma forma de a personagem estar tentando, conscientemente, omitir o fato de que tem conhecimento daquilo justamente por ser alguém que também tem o que chamou de vaidade de segunda mão. A personagem, portanto, se dispersa em meio à amplitude de sentidos possíveis, adequando sua modalidade discursiva ao que Muecke (2008) determina como pontos decisivos para o uso da ironia. Um dos marcadores que nos ajudam a perceber a presença da ironia, mas também a consciência de que alguma ironia está sendo utilizada, é o silêncio de Lenore depois das explicações de Rick, que resulta em uma drástica mudança de assuntos, com a oferta de gengibirra. Lenore, portanto, indica estar consciente de que a resposta de Rick parece ser uma maneira de não dar uma resposta, mas, mesmo assim, não chega a questioná-lo diretamente. Neste ponto, o diálogo e o capítulo se encerram, com as incertezas da ironia ainda pairando no ar. Mas isso, por si só, nos apresenta algumas pistas importantes acerca da personalidade e dos comportamentos da personagem.

Entretanto, além de articular a própria personalidade de Rick, a narrativa também funciona como uma maneira de chamar a atenção para como esta articulação está ocorrendo. A ironia posicionada ao final do diálogo é uma das principais marcas do processo nesta interação

em específico: a afirmação de Rick, de que sabe disso porque é um homem do mundo, aproxima as estratégias estéticas empregadas neste deste momento da obra daquilo que Brait (2008) afirma sobre as possibilidades metatextuais e intertextuais da ironia literária: ao oferecer uma resposta irônica para a pergunta de Lenore, Rick, inevitavelmente, chama a atenção não apenas para o que disse, mas para como ele o disse; chama a atenção, portanto, para a forma com que decidiu organizar sua narrativa, algo que ocorre no plano tanto intradiegético quanto extradiegético, pois tanto Lenore quanto o leitor precisam buscar outras formas de interação com o que está sendo dito pela personagem. Ao não oferecer uma resposta direta para a pergunta de Lenore, Rick mergulha em um processo essencial ao pleno funcionamento da ironia: através da ambiguidade, faze o interlocutor interajir com o que foi dito num nível ainda mais profundo do que o imediatamente óbvio, ou seja, buscar outros sentidos além do mais superficial e evidente. Lenore responde com silêncio à afirmação final de Rick, indicando algum nível de consciência acerca da presença da ironia, mas não exatamente dando muitos indícios a partir dos quais possamos inferir qual seria sua interpretação dessa ironia. Todavia, é algo que nos permite perceber os posicionamentos que o leitor pode assumir frente esta ironia, além de nos permitir tentar entender como isso resulta na formação de componentes que, mesmo que sutis, apresentam indícios de metatextualidade, indícios de uma autoconsciência que vai além da personagem e se torna uma autoconsciência do texto em si. Aqui, temos uma aproximação com outra das particularidades da ironia, apresentada por Hutcheon (1994, p. 91) e Brait (2008, p. 16): o fato de ela sempre, em alguma medida, apontar para dentro, para os seus próprios componentes linguísticos e semânticos, tornando a metatextualidade um fator inerente deste tipo de recurso textual. É também uma postura ilustrativa de como Sloterdijk (2012) vê a ironia enquanto sintoma de uma sociedade cínica e que se volta cada vez mais para dentro de si mesma, menos preocupada consigo do que com a percepção de si.

A sobreposição destas diferentes camadas textuais vem, primeiro, do fato de que Rick está contando uma história – a do homem que tem vaidade de segunda mão – dentro de outra história – que é a narrativa de *The Broom of the System* – imediatamente apontando na direção de uma possível metaficção. Entretanto, a simples justaposição de narrativas não configura, por si só, a metaficção, pois, para isso, é necessário que haja também alguma tentativa de demonstrar a operabilidade dos mecanismos ficcionais que resultam na existência do texto. Podemos observar isto ocorrendo – ou, pelo menos, se anunciando – no fato de que a narrativa que está sendo relatada pela personagem não é um evento que ocorreu com alguém, mas sim uma narrativa literária, algo que exige algum tipo de intencionalidade para existir, que depende de ter sido escrita por alguém; Rick está relatando uma narrativa que, para ser criada, exigiu

técnica e esforço, exigiu algum nível de compreensão acerca do funcionamento de mecanismos literários. Isto permite à obra utilizar esta narrativa para fazer comentários sobre a própria natureza da produção literária, como se, neste momento, *The Broom of the System* demonstrasse consciência de si mesmo ao criar um pequeno microcosmo narrativo que pode ser avaliado e comentado pelas personagens da obra. As opiniões que Rick expressa sobre esta narrativa – bem como as opiniões de Lenore sobre as narrativas futuras que ele lhe contaria – podem ser pensadas como refrações de muitas das opiniões do próprio Wallace sobre o ato de escrita. Não estamos defendendo, entretanto, que as opiniões expressadas pelas personagens sejam ecos diretos do que o autor pensava ou defendia, mas sim que a relação estabelecida entre as personagens e a representação da narrativa pode ser pensada como uma maneira de Wallace refletir o estado do cenário literário nos Estados Unidos do final dos anos 80 e expressar, de maneira direta ou indireta, suas opiniões sobre a literatura do período. É como se, em *The Broom of the System*, as refrações de seu autor adotassem a forma de uma autoconsciência textual capaz de opinar sobre o próprio texto em que está inserida.

Na narrativa apresentada no Capítulo 2 isto se manifesta, principalmente, através de pequenos comentários e interjeições de Rick sobre a narrativa que está sendo contada; Rick é, neste sentido, não apenas um narrador, mas também um crítico, e estas duas funções se manifestam em conjunto: não é um narrador que também é crítico, mas um narrador crítico. Um dos exemplos mais evidentes dessa situação vem com o relato do final da narrativa, em que a personagem que sofre de ansiedade de segunda mão está sentado no consultório do médico tendo uma crise emocional:

> And so the man sits in the office alone, all bundled up, with his mittens on, and has a real crisis, and his heart is breaking, and he's incredibly horrified because of the obsession-obsession, but finally he has a breakthrough, **which is not too subtly symbolized** by a ray of sunlight breaking through the heavy clouds that are in the sky that day and coming through the window's office and hitting the man […]. (WALLACE, 2010, p. 26, grifo nosso)[114]

A autoconsciência narrativa se manifesta através de Rick opinando sobre o texto que está lendo. A narrativa que está contada utiliza um elemento simbólico que pode ser encarado como uma espécie de clichê narrativo e literário, com a imagem do sol atravessando nuvens

---

[114] "E assim o homem se senta sozinho no consultório, todo enrolado, com as luvas nas mãos, e tem uma verdadeira crise, e seu coração está partindo, e ele está incrivelmente horrorizado por causa da obsessão-obsessão, mas finalmente ele tem uma ruptura, que é não tão sutilmente simbolizada por um raio de luz atravessando as nuvens pesadas que estão no céu aquele dia e vindo através da janela do consultório e acertando o homem […]." [Tradução nossa]

simbolizando uma transformação positiva na vida de alguém, ou o momento em que um período difícil é superado. Mesmo antecedendo o comentário de Rick, a simples presença deste recurso é uma maneira de marcar uma possível limitação no texto, ou ainda uma possível limitação na percepção do autor original da narrativa que está sendo contada: ela foi produzida por alguém que potencialmente acreditou que esta seria uma maneira sofisticada de criar simbolismos, de tentar produzir efeitos em sua ficção. Podemos pensar este recurso, portanto, como vindo de alguém que gostaria de ser visto como inteligente. Esta linha de leitura é logo escancarada por Rick, que declara a Lenore e ao leitor que a estratégia adotada não era exatamente sutil, expondo sua opinião particular sobre este recurso e como ele estava sendo utilizado.

Ao unir estas duas dimensões – do uso de um recurso que pode ser visto como clichê e de Rick justamente apontando que se trata de algo pouco sutil – o que temos é o estabelecimento de um metacomentário sobre a literatura e sobre o ato de produzir literatura. Este comentário é direcionado, principalmente, ao leitor; ou seja, a obra comenta algo sobre a natureza que a constitui, e nos permite observar, em alguma medida, o ponto em que o próprio Wallace se apoia em suas crenças artísticas. Neste momento, é como se entre o texto e o leitor houvesse um piscar de olhos de cumplicidade, com a obra partindo do princípio de que o leitor sabe do que Rick está falando quando aponta a falta de sutileza que existe na simbologia do raio de luz atravessando as nuvens. Aqui, o conceito de ironia pode ser bastante turvo, algo que ocorre pelo fato de que o recurso metaficcional pode ser pensado como parte constitutiva da ironia, mas também pode ser encarado como algo à parte, algo adjacente à ironia. Diferente do que observamos anteriormente, portanto, não é uma ironia puramente textual, mas sim uma estrutura que mobiliza muitos dos mesmos elementos que a ironia tradicionalmente emprega: a multiplicidade de sentidos, aqui, vem do fato de que o leitor pode interagir com apenas uma das camadas do texto, ou seja, é possível que o leitor não perceba que, no momento em que Rick está apontando as limitações da narrativa que está relatando, ele também está fazendo um comentário sobre a própria obra em que existe coma personagem, ou mesmo um comentário sobre o estado da produção literária do final dos anos 80. Entretanto, caso o leitor consiga compreender o piscar de olhos realizado pela narrativa, outra via de acesso se torna possível, com a noção de que existe um comentário sendo realizado, e que vai além do diegético: não se trata apenas de um personagem comentando histórias que teria recebido para avaliar. Para isto, entretanto, é necessário que o leitor tenha uma série de conhecimentos prévios sobre os comportamentos do discurso literário na contemporaneidade; como Hutcheon (1994, p. 85) explica, isso permite ao leitor sentir que está fazendo parte de um determinado grupo; a compreensão da ironia proporciona ao leitor a sensação de pertencimento.

Um dos diferenciais desta maneira de articular a ironia, portanto, está no fato de que não é uma ironia que pode ser percebida pelas personagens, pois se trata de uma estrutura extradiegética, que só pode ser percebida pelo leitor. Um dos reflexos disto é que, diferente do que fizemos ao analisar outras situações, não podemos estudar a reação das personagens às ironias que estão apresentadas, afinal não é algo de que eles têm consciência. A consciência, aqui, pertence ao texto, está presente na maneira em seu gesto de apontar a si mesmo, na maneira que indica ao leitor que ambos estão por dentro da mesma piada, mesmo que isso não seja imediatamente evidente. Através disso temos a evidenciação dos heterodiscursos da obra; como Bakhtin (2015, p. 117) argumenta, ao acentuar ironicamente o que está sendo dito, temos acesso aos cruzamentos discursivos do texto, e é este cruzamento que nos permite perceber, nas narrativas de Rick, o diálogo que se estabelece com o leitor.

Outro exemplo disso, ainda neste diálogo, está em como Rick reage ao final da história que está contando a Lenore, o que parece indicar outra dupla camada de interpretação metatextual:

> "And the way the story ends is with the man sitting at the doctor's desk, with the phone in his mitten, listening to the phone ringing in the apartment, and it's ringing quite a few times, though not yet a ridiculous amount of times, but enough so it's just becoming by implication unclear whether the girlfriend is even still there or not, whether she's taken off, maybe for good. And that's how it ends, with the man there, and the phone ringing in his mitten and the patch of sun on him through the doctor's window."
> "Good Lord. Are you going to use it?"
> "No. Too long. It's a long story, over forty pages. Also poorly typed." (WALLACE, 2010, pp. 26 – 27)[115]

Desta passagem, dois pontos são importantes, embora convirjam em um mesmo aspecto: o comentário que Rick faz sobre como a narrativa acaba, especificamente sobre a quantidade de vezes que o telefone está tocando. Finais inconclusivos, que não apenas deixam elementos em aberto para serem interpretados de diferentes formas, mas interrompem sequências de ação para que o leitor não tenha acesso ao que delas decorre, são bastante recorrentes na literatura, e mesmo no cinema. Se levarmos em conta que Rick julgou como "pouco sutil" a simbologia do sol atravessando as nuvens, podemos inferir que o recurso

---

[115] "'E a maneira com que a história acaba é com o homem sentado na escrivaninha do médico, com o telefone em sua luva, ouvindo o telefone tocar no apartamento, e está tocando umas boas vezes, embora não ainda uma quantidade ridícula de vezes, mas o suficiente para que esteja se tornando, por implicação, incerto se a namorada está lá ou não, se ela foi embora, talvez definitivamente. E é assim que acaba, com o homem lá com seu telefone tocando em sua luva e o raio de sol batendo nele através da janela do médico.'
'Meu Senhor. Você vai usar?'
'Não. Muito longa. E também horrivelmente datilografada.' [Tradução nossa]

narrativo do final inconclusivo também estaria em sua lista de dispositivos literários que não aprecia. Isto é realçado pelo fato de que a própria personagem comenta que a quantidade de vezes que o telefone toca está tornando "implicitamente incerto" se a namorada está lá, ou seja, não é algo que apenas o leitor está percebendo, mas que também a personagem está comentando. Isso recebe ainda outra camada de significação quando levamos em conta que *The Broom of the System* tem um final inconcluso, terminando no meio de uma frase que nunca é terminada, sem que seja revelado se Lenore Sr. ainda estava viva. Novamente, é a situação de um personagem dentro de uma narrativa fazendo comentários críticos sobre uma narrativa, viabilizando a observação de instâncias de refração, conforme demonstradas por Bakhtin (2015, p. 100), embora, neste caso, isto ocorra de maneira mais sutil do que no exemplo anterior, principalmente devido ao fato de que este momento demanda mais inferência por parte do leitor.

Assim como no exemplo anterior, aqui a ironia não é estritamente linguística, mas sim dependente dos níveis contextuais aos quais o leitor tem acesso. Por um lado, o leitor pode acessar apenas o nível mais superficial do que está sendo dito a respeito do final inconclusivo da narrativa, no qual não há, exatamente, um comentário sobre a natureza da produção literária, apenas uma observação, que pode ou não ser relevante, sobre a quantidade de vezes que o telefone tocou; não podemos atribuir a esta linha, portanto, algum tipo de caráter metaficcional. O segundo nível, por sua vez, depende, novamente, de o leitor ter algum conhecimento acerca da construção do discurso literário na contemporaneidade, ou mesmo algum conhecimento de algumas das técnicas e recursos mais recorrentes em narrativas contemporâneas. A partir deste segundo olhar, o leitor poderá observar que parte do que está acontecendo na página gira em torno de um objeto literário que articula observações e críticas sobre a própria existência da literatura. Estas duas camadas de leitura coexistem naquilo que está sendo dito, havendo entre elas algum tipo de tensão que não permite que se tornem absolutamente homogêneas, mas que também não faz com que haja entre elas algum tipo de oposição semântica drástica a ponto de tornar evidentes a união de diferentes sentidos.

As metarreferencialidades da narrativa providenciada por Rick, portanto, dependem de um certo nível de ironia na medida em que sustentam vários sentidos simultâneos, os quais, de diferentes maneiras, viabilizam algum nível de coesão narrativa, criando diferentes percursos narrativos que podem ser seguidos pelo leitor, a depender de seus conhecimentos prévios e de seu nível de interação com o texto. A ironia, no contexto desta narrativa apresentada por Rick, bem como nos contextos das representações mentais e emocionais da personagem, não é uma tentativa explícita de turvar os próprios sentimentos da personagem, ou mesmo de ele se desviar de certos assuntos dolorosos, sendo quase o contrário: a narrativa, e os comentários que Rick

faz enquanto narra, são maneiras que ele tem de, indiretamente, falar de si mesmo, de suas opiniões, mas, principalmente, de Rick expor a Lenore certas características de si que, em algum nível, parece querer que ela conheça, embora não admita isso abertamente. No caso da narrativa presente no Capítulo 2, o que temos é Rick, através da história do homem que sofria de vaidade de segunda mão, falando de algo que o aflige particularmente. A ironia é o que atribui ambiguidade às palavras de Rick e permite que suas tentativas de expor partes de si sejam, simultaneamente, apenas o relato de narrativas que ele recebeu para avaliar, sem que uma das interpretações se sobreponha ou mesmo anule a outra.

Este comportamento de Rick também pode ser observado em outros momentos de *The Broom of the System*, como é o caso das situações em que ele se recorda e narra seu casamento anterior, principalmente em como ele fala do próprio filho, embora, nestas situações, possamos observar um outro lado da personagem, menos irônico e mais aparentemente sincero. Rick, ao falar de seu passado, sempre fala do mundo em relação a ele mesmo, não apenas como ponto de vista de onde observa a realidade, mas como vértice ao redor do qual as coisas acontecem; Rick parece não conseguir entender que as coisas simplesmente acontecem, ao invés de acontecerem apenas com ele. Afirma sentir falta do filho, mas não do filho que tem, a pessoa que ele é, mas sim do filho que foi, na primeira infância, o filho idealizado que acredita um dia ter tido, e que o leva a declarar: "I miss Vance with a fierceness we reserve for the absent who cannot return. Vance no longer exists." (WALLACE, 2010, p. 78)[116] Esta afirmação de Rick, por ser narrada por ele, nos permite observar, de maneira sutil, sua percepção do mundo, a forma com que lamenta a perda de um filho por não ter sido o que ele julgou que seu filho deveria ser; Rick, mesmo em sua saudade – e aparente luto –, é definido pelo egocentrismo.

Mas, mesmo com a aparente continuidade que existe entre os exemplos estudados até aqui, com maneiras muito semelhantes de empregar a ironia e de a personagem falar de si, há alguns outros pontos das narrativas de Rick que merecem destaque, principalmente acerca do que ele pensa da produção de ficção em si e do que isso diz sobre ele e sobre *The Broom of the System* como um todo. São questões que também giram em torno deste olhar que pensa na literatura mais como um processo em constante movimento do que como um objeto definido: não um coletivo de obras, mas a literatura como gesto profundamente relacionado com as vidas de quem lê e, principalmente, com as vidas de quem produz literatura.

---

[116] "Eu sinto falta de Vance com a força que reservamos para os que não podem voltar. Vance não existe mais." [Tradução nossa]

Uma das reclamações que Rick apresenta no romance, no Capítulo 7, antes de começar a narrar outra história para Lenore, é a pretensão de autores jovens que acreditam serem muito inteligentes, mas que com isso caem em uma série de armadilhas estéticas e técnicas, originadas da pretensão. Entretanto, em meio às pretensões da prática artística, dos erros que esses jovens podem, porventura, acabar cometendo, existe um tipo de sinceridade genuína em como na eles se relacionam com as ficções que produzem, como se houvesse uma busca por algo que Rick não exatamente compreende. No Capítulo 7, antes de começar a contar a segunda história para Lenore, Rick diz:

> Do you know where all the sad stories I get are coming from? They're coming, it turns out, from kids. Kids in college. I'm starting to think something is just deeply wrong with the youth of America. First of all, a truly disturbing number of them are interested in writing fiction. Truly disturbing. And more than interested, actually. You don't get the sort of things I've been getting from people who are merely… interested. And sad, sad stories. Whatever happened to happy stories, Lenore? […] These kids should be out drinking beer and seeing films and having panty raids and losing virginities and writhing to suggestive music, not making up long, sad, convoluted stores. (WALLACE, 2010, pp. 104 – 105)[117]

O ato de produzir ficção parece carregar consigo, pelo menos segundo Rick, uma carga de responsabilidade e até mesmo de desespero, por isso ele não entende o que estaria motivando a juventude — que deveria se definir pela busca por diversão — a produzir ficção. Parece haver um tipo de tristeza muito profunda em como estes jovens estariam produzindo suas ficções e escrevendo suas histórias, ao mesmo tempo em que as utilizam como um tipo de substituto para componentes que Rick julga como importantes para a vida jovem, como beber, ir a festas e se divertir.

Por mais que não se trate, exatamente, da manifestação de algum tipo de ironia, esta observação de Rick nos ajuda a entender um dos quadros temáticos que *The Broom of the System* oferece, principalmente no que concerne às suas ambições metaficcionais; podemos observar processos de refração acontecendo, em que o discurso particular de seu autor pode ser percebido atravessando as várias camadas do heterodiscurso, evidenciando o que Bakhtin (2015) diz ao afirmar que, mesmo que o gênero romance seja resultante de dezenas de discursos

---

[117] "Você sabe de onde todas as histórias tristes que eu recebo estão vindo? Elas estão vindo, no fim das contas, de crianças. Crianças na faculdade. Eu estou começando a achar que há algo de profundamente errado com a juventude americana. Antes de tudo, uma quantidade verdadeiramente perturbadora delas parece interessada em escrever ficção. Verdadeiramente perturbadora. E mais do que interessada, na verdade. Você não recebe o tipo de coisas que eu recebo de pessoas que estão apenas meramente interessadas. E tristes, tristes histórias. O que aconteceu com histórias felizes, Lenore? […] Estas crianças deveriam estar fora bebendo cervejas e vendo filmes e tendo batidas de calcinhas e perdendo virgindades e se contorcendo para músicas sugestivas, não inventando longas, tristes e complicadas histórias." [Tradução nossa]

diferentes, nele a voz autoral não pode ser ignorada, ou observada apenas como o resultado passivo de forças externas, mas sim como uma voz ativa que está constantemente examinando a si própria através da literatura.

Ao pensarmos em *The Broom of the System* por este viés, o que temos é o romance de um autor que, em meio a todos os exames filosóficos e estéticos aos quais se propunha, também estava refletindo sobre sua própria voz, sobre o que significava exercê-la e quais eram os limites aos quais poderia levá-la. As constantes reflexões sobre a natureza do discurso literário, sobre sua voz e as palavras que apenas começava a aprender a enunciar, tornam a ironia uma ferramenta quase que necessária ao que Wallace pretendia realizar. Segundo Brait (2008, p. 140), ao chamar a atenção para si mesma, a ironia não está tentando velar sentidos, mas sim tornar evidente a ambiguidade, da mesma forma que a ironia também permite que tanto o autor quanto o leitor examinem os diferentes sentidos do que está sendo dito sem que se sintam amarrados pela necessidade de estabelecer um sentido definitivo ou correto. As narrativas de Rick, bem como suas opiniões sobre a literatura e a escrita, são, por este viés, uma das primeiras instâncias autoconscientes e autoexaminantes presentes na ficção de Wallace.

A segunda narrativa que Rick relata, presente no Capítulo 7, tem uma semelhança imediatamente evidente com a narrativa do Capítulo 2: em ambas temos apenas acesso às falas de um diálogo entre Rick e Lenore, sem a presença de discurso indireto. Além disso, em ambas as situações as personagens aparentam estar na cama, e somos apresentados a elas *in medias res*. Outra semelhança está no fato de que na segunda narrativa também é Lenore quem pede que Rick conte uma história, ou seja, ela é o gatilho do processo narrativo. Entretanto, no Capítulo 7, somos apresentados a uma situação que não está presente no Capítulo 2, pelo menos não de maneira tão evidente: o desconforto. No Capítulo 2, Lenore parecia incerta, em alguma medida, sobre a configuração de seu relacionamento com Rick, ou, pelo menos, parecia ter alguma incerteza quanto ao que eles são quando estão juntos; a primeira linha do capítulo, inclusive, é a pergunta de Lenore: "Is this cuddling? Is what we're doing cuddling?" (WALLACE, 2010, p. 22)[118] Entretanto, a interação é seguida por falas repletas de ternura, enquanto no Capítulo 7 o que temos é certo desconforto, interrompido pela narração de uma história. Este desconforto começa com Lenore repetindo algo que ouviu de Vlad, O Empalador – a cacatua que vive no apartamento que ela divide com Mindy, e que desenvolve a habilidade de fala – algo que Mindy estaria ensaiando dizer ao seu namorado na hora de terminar o relacionamento.

---

[118] "Estamos de conchinha? O que estamos fazendo é ficar de conchinha?" [Tradução nossa]

> "You fill me up, Rick, you know. You turn me inside out."
> "Pardon me?
> "You turn me inside out. When we… you know. What we just did."
> "I fill you up?"
> "You do."
> "Well thank you."
> "A story, please."
> "A story."
> "Please, did you get any today?"
> "Oh, yes."
> "Good." (WALLACE, 2010, p. 104)[119]

A fala de Lenore parece ser uma tentativa de afagar o ego de Rick, mas também de tentar se encaixar numa posição em que ela acredita ser, de certa forma, seu dever se encaixar. Quando Rick parece não entender o que ela está dizendo, sua fala, ao ser repetida, fica mais insegura, algo que fica marcado pelas reticências e pelo "você sabe" logo em seguida. Parte disso vem de uma tentativa de lidar com a incerteza de definir, afinal, o que é o relacionamento dos dois, de colocar de maneira concreta o que um é para o outro. Lenore evita rótulos no decorrer da narrativa, algo que Rick também faz, ao menos na frente dela,;mas quando ela não está por perto ele alterna entre chamá-la de namorada ou noiva. A isso se soma o fato de que a palavra "amor" parece ser um tanto delicada para ambos, mas principalmente para Lenore, como podemos perceber pelo início do diálogo que temos no Capítulo 7, que começa com Rick perguntando:

> "Are you bothered by speculations about whether it bothers me that you never tell me you love me?
> "Maybe sometimes."
> "Well, you shouldn't be. I know you do, deep down. Deep down I know it. And I love you fiercely and completely – you do believe that."
> "Yes."
> "And you love me."
> "…"
> "It's not a problem. I know you do. Please don't let it bother you."

---

[119] "'Você me preenche, Rick, você sabe. Você me vira do avesso.'
'Desculpa?'
'Você me vira do avesso. Quando nós… você sabe. O que acabamos de fazer.'
'Eu te preencho?'
'Você preenche.'
'Bom, obrigado.'
'Uma história, por favor.'
'Uma história.'
'Por favor. Você recebeu alguma hoje?'
'Ah, sim'
'Bom'." [Tradução nossa]

"…" (WALLACE, 2010, p. 103)[120]

Há algum nível de receio, por parte de Lenore, de dizer que ama Rick; ele, por outro lado, reage a isso parcialmente ignorando o que ela estaria pensando ou sentindo. Não pergunta, mas afirma que ela o ama. O excerto pode ser comparado a um monólogo, com Rick declarando o que está sentindo e pensando, com poucas e breves intervenções por parte de Lenore, já que as duas últimas falas da personagem, se é que podemos chamar assim, são apenas silêncio.

A confiança de Rick, nesta situação, é contrastante com a enorme inadequação emocional e sexual que a personagem sente. Em diferentes momentos do romance, normalmente acompanhados de suas declarações de desejo de "possuir Lenore", Rick afirma saber que nunca será suficiente, que nunca a terá por completo, que não é capaz de satisfazê-la plenamente no que se refere ao sexo. É algo que Rick anuncia em um dos momentos iniciais da obra:

> My inability to be truly inside of and surrounded by Lenore Beadsman arouses in me the purely natural reactive desire to have her inside of and contained by me. I am possessive. I want to own her, sometimes. And this of course does not sit well with a girl thoroughly frightened of the possibility that she does not own herself.
> I am madly jealous. Lenore has a quality that attracts men. It is not a normal quality, or a quality that can be articulated. […] Lenore has the quality of a sort of game about her. […] Lenore soundlessly invites one to play a game consisting of involved attempts to find out the game's own rules. How about that. The rules of the game are Lenore, and to play is to be played. Find out the rules of my game, she laughs, with or at. (WALLACE, 2010, pp. 72 – 73)[121]

Rick a vê como objeto e como jogo, como um desafio que não apenas pode ser superado, mas como uma atividade em que alguém pode, de fato, desenvolver algum tipo de

---

[120] "'Você se incomoda com as especulações sobre se me incomoda você nunca falar que me ama?'
'Talvez de vez em quando.'
'Bem, você não devia. Eu sei que você ama, lá no fundo. Lá no fundo eu sei. E eu te amo ferozmente e completamente – você acredita nisso.'
'Sim.'
'E você me ama.'
'…'
'Não é um problema. Eu sei que você ama. Por favor, não deixe que isso te incomode.'
'…'" [Tradução nossa]

[121] "Minha inabilidade em estar verdadeiramente dentro de e cercado por Lenore Beadsman desperta em mim o desejo puramente reativo de ter ela dentro de e contida por mim. Eu sou possessivo. Eu quero possuir ela, de vez em quando. E isto obviamente não cai bem com uma moça completamente assustada pela possibilidade de que ela não é dona dela mesma.
Eu sou loucamente ciumento. Lenore tem uma qualidade que atrai homens. Não é uma qualidade normal, ou uma qualidade que pode ser articulada. […] Lenore tem sobre ela uma qualidade de uma espécie de jogo. […] Lenore silenciosamente convida a jogar um jogo que consiste em envolvidas tentativas de descobrir as ideias do próprio jogo. Que tal. As regras do jogo são Lenore, e jogar é ser jogado. Descubra as regras do meu jogo, ela ri, com ou de." [Tradução nossa]

habilidade. Boa parte dos conflitos de Rick gira em torno do choque que existe entre querer ser a pessoa que consegue "vencer" o jogo, e de mesmo tempo saber que não consegue vencer e que, em algum nível, sente certo prazer em sua inadequação. Esta particularidade da personalidade de Rick está atrelada às manifestação de sua autoconsciência durante a obra.

Após o pedido de Lenore, a narrativa que Rick oferece é a de um casal que se conhece durante uma sessão de terapia em grupo, em que o homem sofre de surtos de raiva e a mulher, apesar de gentil e amável, sofre de períodos de melancolia intensa, os quais só podem ser remediados através de comida excessiva e várias horas de sono. A presença de um faz os sintomas do outro melhorem consideravelmente: ele se torna mais calmo e ela sofre menos com a melancolia que a atordoava. O psicólogo responsável pela terapia em grupo, então, sugere que eles devem se afastar da cidade grande e tentar viver numa cabana na mata, e que só assim conseguiriam se curar completamente. Entretanto, este psicólogo é quem lhes vende a cabana, e Rick narra esta parte da seguinte forma: "he shows them some cabin-in-the-woods brochures, and suddenly the psychologist is here revealed to have tiny green dollar signs in the centers of his eyes, in a moment of surrealist description I didn't really care for." (WALLACE, 2010, p. 106)[122]

Novamente, em meio à narrativa, temos Rick realizando comentários sobre a história que está contando, ou, mais especificamente, avaliando e julgando certas estratégias narrativas que estariam sendo utilizadas pelo autor. Lenore parece acompanhar os incômodos que ele sente ao comentar a simbologia dos olhos da seguinte forma: "Man oh man." (WALLACE, 2010, p. 106)[123]

A fala de Rick, portanto, cumpre a função de indicar uma via de acesso metaficcional, de demonstrar a consciência do texto acerca de como se comporta o discurso literário, ao mesmo tempo em que indica a autoconsciência deste texto sobre seus próprios componentes ficcionais. A observação da ironia, neste contexto, depende justamente de se compreender como a obra mobiliza estes componentes ao lado da consciência de que eles estão sendo mobilizados: para pensarmos em ironia, nesta situação em específico, precisamos pensá-la em conjunto com o que Bakhtin (2015, p. 99) explica sobre a refração da voz autoral em meio às muitas vozes do heterodiscurso. Isto ocorre porque o comentário de Rick, por si só, não carrega ambiguidade, é bastante unívoco o que ele achou daquela simbologia em específico. Mas ao pensarmos na fala

---

[122] "ele mostra a eles algumas brochuras de cabanas na mata, e de repente o psicólogo é revelado como tendo pequenos símbolos de dólares no centro de seus olhos, em um momento de descrição surrealista com o qual eu realmente não me importei." [Tradução nossa]

[123] "Cara ah cara." [Tradução nossa]

da personagem em relação às possibilidades metatextuais da obra, ou seja, ao pensarmos nela em relação às bivocalidades possíveis no discurso romanesco, a ironia se forma a partir de uma leitura conjunta das falas de Rick e dos comentários implícitos que a obra está realizando sobre o discurso literário; novamente, é como se a obra estivesse atravessando a tessitura narrativa e falando diretamente com o leitor.

Entretanto, apesar de esta dimensão da ironia ter suas particularidades, ela ainda assim carrega consigo o elemento mais básico de toda forma de manifestação irônica, que é a simultaneidade de sentidos possíveis, que no entanto dependem de como o leitor irá interagir com ela. É possível, assim como na primeira história contada por Rick, que o leitor não perceba as dimensões metaficcionais da obra, lendo os comentários da personagem como meras manifestações de gostos particulares. Por outro lado, é possível que o leitor consiga observar o quadro metatextual se tiver algum conhecimento de como o discurso literário se comporta e tiver alguma noção de como isso é utilizado no decorrer da narrativa, afinal, como Brait (2008) argumenta, a ironia só pode ser plenamente entendida se pensada em relação ao todo. Aqui, portanto, a ironia não é aplicada com o propósito de simplesmente turvar as possibilidades semânticas do que está sendo dito, mas sim de permitir que novos sentidos possam vir à tona; a ironia, pensada dessa forma, é uma maneira de, a partir da oscilação de certos sentidos, criar um sentido outro que depende do fato de que nenhuma resposta pode ser encarada como definitiva, um sentido que aponta para a própria ironia e, consequentemente, chama a atenção do leitor não para o que está sendo dito, mas para como está sendo dito. A ironiatransforma o meio em mensagem, e, neste caso, isto remete ao fato de que as formulações de Rick sobre a história que está sendo contada permitem pequenas rupturas no plano diegético da narrativa. Estas rupturas, por sua vez, irrompem do plano do que está sendo dito por Rick, ou mesmo do plano da construção literária de *The Broom of the System*, e tornam-se métodos pelos quais a obra consegue declarar, de maneira indireta, quais são as particularidades do exercício literário que mais fascinam, ou mesmo perturbam, o seu autor.

Rick, enquanto narra, continua a intervir com suas próprias opiniões. Ao contar que o casal, após ser convencido pelo psicólogo, realmente larga seus empregos e suas vidas e se muda para uma cabana, Rick reclama da falta de sutileza quanto ao tratamento da vida sexual que eles passam a levar: “they get married and move out to the their cabin to live alone, and, it’s not too subtly implied, have simply incredible sex all the time, in the cabin and the woods

and the trees […].” (WALLACE, 2010, p. 107)[124] Rick, de maneira semelhante ao que ocorre na narrativa do Capítulo 2, reclama da falta de sutileza naquilo que está sendo contado, mas, desta vez, a diferença está no fato de que o leitor não chega a ter acesso ao que, exatamente, faz Rick realizar esta observação, ou seja, não são apresentados ao leitor os recursos literários que estão sendo empregados. Tudo que temos para avaliar esta parte em específico da narrativa são as palavras do próprio Rick, ou seja, a diferença central em relação a comentários passados sobre vícios e clichês do discurso literário vem do fato de que não há como o leitor por si só perceber os comentários que estão sendo realizados, pois a única via de acesso a uma suposta falta de sutileza do texto é o que Rick está dizendo. Mas mesmo com a falta de apontamentos específicos quanto ao que, exatamente, ele está julgando como pouco sutil, temos novamente a possibilidade de entrever um momento de autoconsciência do texto quanto aos processos literários.

Outro exemplo disso aparece logo em seguida, quando Rick volta a apontar os desusos de simbologias dentro das narrativas que relata. Na narrativa que está sendo contada, após um tempo vivendo juntos na cabana, o casal tem filhos, os quais sofrem de alguma aflição neurológica indefinida que os faz terem crises epilépticas acarretadas pelo choro, passando a depender de um medicamento antichoro. Esta condição, somada ao fato de que o casal, aos poucos, voltava a manifestar a melancolia e a raiva que os fizeram se mudar para a cabana, vai deteriorando a vida cotidiana dos dois, dissolvendo o verniz de aparente felicidade que sustentavam até então. Rick menciona que: “Well, and now on the disastrous and climactic night of the story, symbolized by a really unbelievable rainstorm outside, with the wind screaming and big gelatinous globs of rain pelting the cabin […].” (WALLACE, 2010, p. 109)[125] Na sequência, a personagem relata uma série de eventos catastróficos, que envolvem as crianças tendo crises epilépticas, o homem tendo crises de raiva enquanto tenta levar uma das crianças ao hospital, a mulher dormindo devido à depressão e esmagando a criança mais nova ao rolar para cima dela e, por fim, o homem caindo de um penhasco com seu carro, junto com a criança e um policial, e atingindo uma cabine na qual uma enfermeira aposentada cuidava de pessoas com deficiências mentais.

A simbologia da tempestade, assim como a do raio de sol atravessando a janela no Capítulo 2, é recorrente na ficção; a ideia de uma tempestade escurecendo o céu e demarcando

---

[124] “eles se casam e se mudam para sua cabana para viver sozinhos, e, não sutilmente implicado, fazem sexo incrível o tempo todo, na cabana e na mata e nas árvores […].” [Tradução nossa]

[125] “Bem, e na desastrosa e climática noite da história, simbolizada por uma realmente inacreditável tempestade do lado de fora, com o vento gritando e grande e gelatinosas gotas de chuva atingindo a cabine […].” [Tradução nossa]

um período de conturbação ou sofrimento é lugar comum na literatura e no cinema, a ponto de ser um clichê, e Rick faz questão de apontar isso ao leitor e a Lenore. A ironia cria uma camada de metadiscursividade ao posicionar uma personagem ficcional narrando situações que ela própria anuncia como ficcionais, só para, dessa forma, poder articular opiniões e críticas aos processos narrativos da literatura da segunda metade do século XX. Adiante, a irritação de Rick é enfatizada quando a personagem do psicólogo, que vendeu a cabana para eles, volta a aparecer: "the psychologist delays for a bit while he stays and shows the patient brochures and tries to convince him to buy a cabin, and we're again rather irritatingly reminded that there tiny green dollars signs in the center of the psychologist's eyes." (WALLACE, 2010, p. 111)[126] Assim como a história insiste na ideia de representar a ganância da personagem através do símbolo de dólares nos olhos, Rick insiste em declarar sua irritação.

A falta de sutileza parece ser justamente uma das coisas que mais incomodam o próprio Wallace, algo que pode ser percebido ao compararmos as críticas de Rick a certas afirmações de Wallace em entrevistas. É o caso da entrevista concedida a Laura Miller, em que o autor afirmou detestar obras de ficção que estavam muito preocupadas não em contar alguma coisa, mas sim em chamar a atenção para si mesmas e se mostrar inteligentes, ou, pelo menos, parecer inteligentes para a classe de escritores e críticos do período. As narrativas de Rick parecem ser maneiras de chamar a atenção para certas insuficiências e repetições literárias, bem como a vaidade que as acompanhava.

No Capítulo 7 também podemos perceber o comentário sobre como esta literatura vaidosa se forma através da tristeza profunda da narrativa; é uma narrativa triste ao ponto do absurdo e da paródia, em que a reação de Lenore parece ser a única possível: "Holy shit." (WALLACE, 2010, p. 114)[127] Entretanto, há ainda um trecho da narrativa que Rick resume ao final, descrevendo da seguinte forma os eventos que encerram a história:

> "A thoroughly, thoroughly troubled story. The product of a nastily troubled little collegiate mind. And there were about twenty more pages in which the huge beautiful woman lay in pathetic fetal position in an irreversible coma while the psychologist rationalized the whole thing as due to collective-societal pressures too deep and insidious even to be avoided by flight to the woods and tried to milk the comatose woman's dead family's remaining assets through legal maneuvers."
> […]
> "Are you going to use it?"

---

[126] "o psicólogo enrola por um tempo enquanto ele fica e mostra brochuras ao paciente e tenta convencê-lo a comprar uma cabana, e somos novamente irritantemente lembrados que têm pequenos símbolos verdes de dólar no centro dos olhos do psicólogo." [Tradução nossa]

[127] "Puta que o pariu." [Tradução nossa]

> "Are you joking? It's staggering long, longer than the whole next issue will be. And ridiculously sad." (WALLACE, 2010, p. 114)[128]

A história é triste a ponto de ser difícil levá-la a sério: é uma história que, ao pensarmos em seus conteúdos e na reação das personagens ao que está sendo narrado, parece estar tentando levar o leitor a confundir as tragédias excessivas com algum tipo de mensagem final, como se o hipotético autor deste texto estivesse tentando demonstrar sua seriedade ao criar uma história excessivamente triste, algo que contrastasse com textos mais 'comerciais' que seriam, via de regra, mais otimistas. Esta interpretação ganha ainda mais solidez quando nós a associamos ao autor de *The Broom of the System*; não apenas às opiniões de Wallace e ao que ele disse em entrevistas ou ensaios, mas até mesmo ao estado de sua vida naquele momento.

Como mencionamos anteriormente, o romance foi escrito como trabalho de conclusão de curso de Wallace; a obra é, de certa forma, o produto de uma mente universitária perturbada. Neste sentido, ao pensarmos nos comentários de Rick sobre as narrativas e sobre as pessoas que as escrevem, podemos inferir que, através das refrações do discurso, Wallace estava, em alguma medida, falando de si mesmo, ou, pelo menos, se incluindo nesta nova geração de jovens escritores que pareciam tão interessados em escrever ficção. No momento em que Wallace, um estudante universitário que escreve ficção, cria uma personagem que trabalha para uma revista literária e que, em vários momentos da obra, critica a falta de tato de estudantes universitários que escrevem ficção, temos ironia e a autoconsciência de Wallace sobre o que escrevia e praticava; a crítica que faz aos outros é também uma crítica que faz a si mesmo, ou, pelo menos, é uma demonstração do medo que tem de cometer certos erros, cair em certas armadilhas e ser merecedor desse tipo de crítica. Já em *The Broom of the System*, portanto, temos manifestações de um tema e de um receio que perpassariam toda sua obra ficcional: a vaidade que, invariavelmente, atravessa todo ato criativo, e qual o papel que ter consciência desta vaidade, e anunciá-la ao leitor, pode ter na prática literária.

A ironia, neste caso, torna-se um método pelo qual o autor consegue tratar deste assunto de maneira indireta, o que lhe permite certo grau de distanciamento, semelhante ao que

---

[128] "'Uma história completamente, completamente perturbada. O produto de uma pequena mente universitária desagradavelmente perturbada. E tinha cerca de vinte páginas mais, em que a bela e gigantesca mulher estava deitada em posição fetal em um coma irreversível enquanto o psicólogo racionalizava a coisa toda como sendo resultado de pressões coletivo-sociais muito profundas e insidiosos para que pudessem ser evitadas com um voo para a mata e tenta sugar o restante das coisas da família morta da mulher comatosa através de manobras legais.'
[…]
'Você vai usar?'
'Você tá brincando? É assombrosamente longa, mais longa que toda a próxima edição vai ser. E ridiculamente triste.'" [Tradução nossa]

Lenore faz em suas sessões de terapia e ao que LaVache faz no diálogo analisado anteriormente. Assim como toda ironia, trata-se de algo que depende da interação do leitor para se concretizar: é inteiramente possível que o leitor passe despercebido pelo fato de que as críticas de Rick aos escritores jovens são também maneiras de a obra falar de seu próprio autor. Mas, aqui, o conhecimento exigido do leitor, diferente de outros usos da ironia que observamos anteriormente, é algo que também depende de algum conhecimento dos contextos de produção da própria obra, ou seja, de alguma noção de suas origens enquanto trabalho semiacadêmico, nascido do ambiente universitário.

Há, aqui, senão uma timidez em abordar este tema, pelo menos certa insegurança em admitir os receios que acompanham esta discussão, e a ironia é o que permite à obra habitar um espaço de confortável isenção: o assunto está presente, mas existe folga suficiente para que haja a possibilidade de ele não ser percebido pelo leitor, pois não há uma constatação direta de que este é um assunto que perturba o próprio autor. A ironia cria uma camada de verniz que Wallace utiliza para ofuscar sua posição autoral dentro do texto, permitindo que ele molhe os pés na vulnerabilidade que um posicionamento mais direto exigiria, sem que precise entrar de corpo inteiro. Textualmente falando, partindo do que Brait (2008, p. 140) explica, o uso da ironia desta forma permite ao romance chamar a atenção para como estes processos ocorrem, quais são os mecanismos que estão sendo empregados e que, neste caso, estão diretamente relacionados a quem Wallace foi como indivíduo, como artista e acadêmico; assim como a ironia nas narrativas dos Capítulos 2 e 7 acaba chamando a atenção para o fato de que é Rick, especificamente, quem as está narrando, permitindo inferir que ele está empregando as histórias como maneiras de falar de si indiretamente, também a ironia em *The Broom of the System* acaba apontando para Wallace, o autor por trás daquelas palavras.

A ironia empregada em relação ao ato criativo também pode ser observada nas histórias que são escritas por Rick, aquelas em que ele não está simplesmente relatando uma narrativa que recebeu de alguém para ser avaliada, mas sim algo que ele próprio criou. Entretanto, neste caso, parece haver uma inversão de como a ironia foi utilizada anteriormente, voltando-se contra Rick como uma maneira de apontar as suas limitações estéticas, literárias e até mesmo mentais.

As histórias escritas por Rick giram em torno de uma mesma personagem, o detetive Monroe Fieldbinder. São histórias de investigação policial, em que são apresentadas ao leitor situações que envolvem as próprias investigações, bem como pequenos factoides da vida do próprio detetive. O estilo narrativo é estereotipadamente *pulp*, remetendo a histórias policiais *noir* da literatura e do cinema:

> Monroe Fieldbiender drew his white fedora over his eyes and grinned wryly at the scene of chaos all around him.
> Monroe Fieldbinder drew his fedora over his eyes and grinned wryly at the chaos that surrounded him. The flames of the burning house leaped into the night air and cast long, spindly shadows of Fieldbinder and the firemen and the gawkers down the rough new concrete suburban street. Undulating shrouds of sparks whirled and glowed in the spring wind. As he stood on the running board of a fire engine, yelling instructions to his men, the fire chief spotted Fieldbinder.
> "Thought you'd be here, Fieldbinder," said the chief, a grizzled old white-haired man with a rubicund face. "What took you so long?"
> "Traffic," Fieldbinder grinned wryly at the chief. "Looks like a bit of a mess, here, Chief." (WALLACE, 2010, p. 123)[129]

O protagonista é um típico detetive de romances *noir*, desde sua frieza e sorriso malicioso diante do caos, até seu chapéu fedora. A ênfase na cena de um crime disposta contra uma paisagem noturna, personagens masculinos endurecidos, bem como a escolha peculiar de vocabulário, com uma insistência – que persiste em todo o romance – de utilizar a expressão "grinned wryly" não deixam dúvidas sobre o estilo literário que Rick está tentando mobilizar. Entretanto, nas primeiras vezes em que estas passagens aparecem, não é indicado ao leitor que foi Rick quem as escreveu, pois elas surgem de maneira breve, em meio aos capítulos, sem qualquer tipo de contexto evidente. É apenas aos poucos que vão surgindo indícios de que é Rick o autor destas narrativas, um deles sendo o fato de que eventos da vida de Rick começam a se refletir dentro das histórias de Fieldbinder, aos poucos demonstrando que ele não apenas se vê no detetive que criou, mas, de certa forma, exibe **como** ele se enxerga: um homem intocado pelo caos da vida, sempre frio e calculista, e sorrindo de maneira debochada das coisas que o cercam, embora esta não seja, nem de longe, a maneira com que *The Broom of the System* retrata a personagem, criando um contraste imediato entre como Rick é e como ele se vê. Outra pista de que Rick é o autor das histórias vem quando Lenore começa a trabalhar na editora Frequent and Vigorous, lendo vários dos originais que são apresentados e separando os melhores para serem lidos por Rick. Uma das histórias que ela recebe é sobre o detetive

---

[129] "Monroe Fieldbinder puxou seu chapéu fedora branco sobre seus olhos e sorriu debochadamente de toda a cena de caos ao seu redor.
Monroe Fieldbinder puxou seu chapéu fedora branco sobre seus olhos e sorriu debochadamente de todo o caos que o cercava. As chamas da casa flamejante saltavam o ar noturno e projetavam sombras longas e finas de Fieldbinder e dos bombeiros e dos curiosos na rua suburbana de concreto bruto. Nuvens ondulantes de faíscas giravam e brilhavam no vento de primavera. Enquanto estava parado no estribo do caminhão de bombeiros, gritando instruções aos seus homens, o chefe dos bombeiros viu Fieldbinder.
'Achei que você estaria aqui, Fieldbinder', disse o chefe, um homem grisalho, de cabelos brancos e rosto vermelho. 'Por que demorou tanto?'
'Trânsito' Fieldbinder sorriu debochadamente do chefe. 'Parece que tem uma pequena bagunça aqui, Chefe.'" [Tradução nossa]

Fieldbinder, e Rick não consegue esconder o quanto o incomoda o fato de Lenore não ter gostado da história.

A apresentação das histórias do detetive Fieldbinder pode ser encarada como uma espécie de continuidade do que vimos anteriormente, nos casos dos momentos em que ele critica as histórias criadas por outras pessoas: temos a apresentação de escolhas estilísticas exageradas, empregadas assim para que o leitor possa perceber o contraste em relação ao resto da obra, e, principalmente, para que o leitor possa perceber os absurdos e distorções destas pequenas narrativas dentro da narrativa maior de *The Broom of the System*; elas também parecem funcionar como vias de acesso para que a obra possa fazer comentários e observações sobre o estado da literatura no período, e sobre o ato criativo em si. Entretanto, nas narrativas do detetive Fieldbinder, temos uma diferença central: nelas, não mais temos as intervenções de Rick que serviam como maneiras de sinalizar a presença de ironia e, também, de um discurso metaficcional. No caso das histórias escritas por Rick, portanto, a observação da ironia depende ainda mais do leitor, pois, sem Rick para apontar certas situações e lembrar o absurdo que elas representam, a responsabilidade de perceber o contraste e, consequentemente, a presença de ironia, cabe quase que exclusivamente ao leitor.

Ou, pelo menos, é este o caso nos primeiros momentos em que as histórias de Fieldbinder aparecem: mesmo ainda sem saber que elas foram escritas por Rick, é possível perceber como a escrita destas histórias consegue ser diferente e estereotipada, exigindo que o leitor tenha algum conhecimento de como estas narrativas *pulp* costumam funcionar. Mas as ironias que existem ao redor destas narrativas surgem quando Lenore dá sua opinião sobre uma delas, sem saber que foi Rick quem a escreveu, algo de que o leitor tem apenas indícios. A interação entre os dois se forma a partir da seguinte descrição que Lenore dá para a história:

> "Maybe I'm wrong, but I thought it sucked canal-water, big time."
> "…"
> "Oh no, did you really like it? Am I ignorantly stomping on a good thing, that you liked?"
> "My tastes are for the moment on the back burner. I'd simply be interested to hear why you disliked it."
> "I'm not really sure. It just seemed… it was like you said about all the other troubled collegiate stuff. It just seemed artificial. Like the kid who wrote it was trying too hard."
> […]
> "…"

> "And the writing was just so… This one line I remember: 'He grinned wryly.' Grinned wryly? Who grins wryly? Nobody grins wryly at all, except in stories. It wasn't real at all. It was like a story about a story." (WALLACE, 2010, pp. 334 – 335)[130]

Conforme Lenore disserta sobre os aspectos de que não gostou, tudo que temos de Rick é o silêncio, algo que ela percebe e tenta remediar, perguntando se ele, por acaso, gostou da história, pergunta à qual ele opta por não responder. A reação de Lenore à narrativa, bem como a reação de Rick à reação de Lenore, são algumas das principais pistas que temos de que as histórias foram escritas por ele. Mas, além de nos propiciar indícios disto, ao mesmo tempo em que funcionam, de certa forma, como as intervenções de Rick nos exemplos anteriores, as opiniões de Lenore sedimentam aspectos importantes para a observação da ironia e para a relação de Lenore com histórias ficcionais: uma vez estabelecido que Rick foi quem escreveu as histórias, as quais são marcadas por muitos dos mesmos erros que ele criticou em outras narrativas, como a falta de sutileza e o uso de simbologias óbvias ou clichês, forma-se uma possibilidade interpretativa que não afeta exclusivamente a leitura das passagens de Fieldbinder, mas acaba afetando todo o panorama que se tem de Rick enquanto personagem. Consequentemente, isto afeta como encaramos suas interpretações de obras ficcionais, ou seja, é algo que coloca em xeque, pelo menos em certo nível, as críticas que ele faz às histórias universitárias pelas quais demonstra sentir uma mescla de pena e desprezo. Isto é evidenciado, principalmente, pela afirmação de Lenore de que a história de Fieldbinder é muito semelhante ao que Rick teria dito sobre as histórias escritas por universitários perturbados. Estas palavras de Lenore acabam cumprindo dois propósitos: demonstrar a Rick a opinião da personagem sobre a história e sinalizar ao leitor que existe em Rick, senão algum nível de hipocrisia, pelo menos algum ponto cego em suas interpretações literárias e como ele percebe a si próprio.

A ironia de se ter um personagem ficcional dissertando sobre elementos inerentes às práticas ficcionais que, de certa forma, remetem ao próprio autor e à sua posição dentro do discurso literário, recebe mais uma camada, a de que não apenas as opiniões da personagem

---

[130] "'Talvez eu esteja errada, mas eu achei uma merda, tipo água de esgoto.'
'…'
'Ah não, você gostou mesmo? Estou ignorantemente pisoteando uma coisa boa que você gosta?'
'Meus gostos estão em banho-maria neste momento. Eu estaria simplesmente interessado em ouvir por que você não gostou.'
'Eu não estou totalmente certa. É só que pareceu… era como você disse sobre todas aquelas coisas de estudantes universitários perturbados. Só pareceu artificial. Como se o garoto que escreveu estivesse se esforçando demais.'
[…]
'…'
'E a escrita era só… Tem uma fala que eu me lembro: 'Ele sorriu debochadamente'. Sorriu debochadamente? Quem sorri debochadamente? Ninguém sorri debochadamente, exceto em histórias. Não era real, de maneira alguma. Era como uma história sobre uma história.'" [Tradução nossa]

são passíveis de falhas, mas ele próprio, como autor, é resposável por muitos dos elementos que criticou em outras narrativas; ou seja, os comentários que ele faz sobre as histórias que narra remetem a ele próprio. O leitor passe a ter que levar em consideração que as narrativas que Rick conta a Lenore, bem como os comentários que faz sobre elas, além de, em certos casos, serem maneiras de ele falar de si mesmo, são também recursos que podemos utilizar para pensar as histórias escritas por ele; é como se o texto estivesse, implicitamente, realizando comentários críticos acerca dos comentários críticos que Rick fez sobre as narrativas de outros autores, comentários estes que, como vimos anteriormente, de alguma forma apontam também para Wallace e o contexto de produção do romance. A isso se soma o fato de que, ao final da fala de Lenore, o próprio romance sinaliza o espaço metaficcional das histórias de Filedbinder, de que elas são "como histórias sobre uma história", algo que também poderia ser dito sobre *The Broom of the System*; através disso criam-se novas formas de cumplicidade com o leitor.

Conforme cada vez mais camadas de ironia vão se formando e cada vez mais sentidos diferentes e simultâneos vão convergindo, surge também a simultaneidade de interpretações acerca dos usos da ironia nestes contextos. Como Muecke (2008) demonstra, a ironia se caracteriza por um movimento constante de atração e repulsão: atraindo atenção para sua forma, ao mesmo tempo em que rejeita qualquer conclusão definitiva, embora este afastamento não signifique que não existam sentidos prováveis ou mais adequados às situações em que se encontram. Ao aplicarmos esta lógica a estas passagens do romance, o que temos é um uso da ironia que busca atrair a atenção do leitor para as possibilidades metaficcionais da obra ao mesmo tempo em que serve como uma maneira de turvar qualquer possibilidade de interpretações bem resolvidas.

Por este viés, a ironia está, novamente, no fato de que os múltiplos sentidos que orbitam as narrativas contadas ou escritas por Rick buscam, de diferentes formas, indicar um nível cada vez mais profundo de autoconsciência ficcional. Se adotarmos a explicação de Hutcheon (1994, p. 20) sobre as capacidades metacomunicativas da ironia, podemos pensar nos comentários do texto sobre os comentários de Rick como uma instrumentalização das particularidades fundamentais da ironia como viabilizadora de um considerável leque de sentidos possíveis. Estes sentidos, todavia, não conseguem deixar de ter certa tensão entre si, impedindo uma união absoluta de diferentes formas de se encarar como a ironia está sendo utilizada. Isto, por sua vez, está novamente relacionado às diferentes possibilidades de interação do texto com o leitor, a quem caberá selecionar e decidir seus percursos pelo texto a partir de como irá encarar a ironia. A consciência do leitor sobre a autoconsciência da obra, entretanto, é uma possibilidade que altera o escopo de leitura do romance, pois faz o leitor pensar na obra

como uma narrativa e como um objeto que está tentando atravessar a tessitura ficcional, desta forma comunicando-lhe algo diretamente. A autoconsciência do texto, como só poderia ser no caso de recursos originados da ironia, cria a possibilidade de camadas ficcionais que nunca podem se tornar outra coisa além de possibilidades.

3.1.4 O contexto crítico frente aos dados levantados

A partir dos dados coletados através de nossa análise de *The Broom of the System*, três elementos principais ganham destaque: a ironia como resposta emocional, a ironia como exame de si e a ironia como instrumento metaficcional.

O primeiro aspecto, a ironia como resposta emocional, pode ser adequado a contextos tanto de ataque verbal, quanto de defesa. No caso das sessões de terapia de Lenore com Jay, o que temos é um terapeuta que utiliza a ironia como maneira de causar desconforto, sem admitir abertamente que é isto que está fazendo, ao mesmo tempo em que também tenta deixar implícito que seu objetivo é, sim, causar algum nível de perturbação à sua paciente. Ao pensarmos nesta situação do ponto de vista de Jay, podemos observar que se trata-se de um uso da ironia muito próximo ao ideal de Kierkegaard (2017): a ironia como maneira de causar reflexão a partir do incômodo, de empregar a ambiguidade e a incerteza como mecanismos que propulsionam o outro – neste caso, Lenore – em direção à autorreflexão. Entretanto, como constatamos durante nossa análise, Jay não é motivado a ajudar Lenore por algum sentimento de dever para com sua paciente, mas sim por questões monetárias e pelo seu ego, seu desejo de ter algum conhecimento sobre a vida dela que nem sequer ela teria. Isto rompe, em alguma medida, com a noção kierkegaardeniana de que a ironia é inerentemente positiva, pois, neste caso, ela está sendo utilizada para confundir, ignorar e perturbar, tudo isto sem o propósito de auxiliar o interpretador da ironia, mas apenas de inflar o ego do ironista. Também não é uma questão de ironia reativa, ou seja, de a personagem estar utilizando instintivamente a ironia como maneira de se defender de estímulos externos que podem ser vistos como potencialmente nocivos; a ironia, para Jay, não é um escudo, pelo menos não apenas, mas sim uma arma. Outras personagens da obra, como é o caso de Candy, Lang e até mesmo Lenore Sr., utilizam a ironia de maneira semelhantes, mas Jay é, possivelmente, o exemplo mais facilmente observável deste uso particular da ironia: uma ironia corrosiva e resultante de um espaço emocional definido pela vaidade e pelo egocentrismo.

Lenore, por outro lado, emprega a ironia como maneira de evitar sugestões e ideias que lhe causam desconforto, mas, além disso, como maneira de evitar ter que admitir que certas

ideias lhe causam constrangimento. A ironia, ao ser utilizada desta forma, é algo que permite às personagens evitarem certos problemas ao mesmo tempo em que podem evitar admitir que existem problemas. Lenore emprega a ironia quando se vê acuada, quando sente que alguém se aproxima de partes de si que a deixam desconfortável; de certa forma, é como se a ironia, como mecanismo de defesa, se manifestasse principalmente em situações em que certos elementos de sua intimidade estão correndo risco de serem expostos; porém não expostos aos outros, mas a ela mesma. Existe, portanto, uma relação muito direta entre ironia e as fragilidades presentes nas intimidades da personagem. A isto se soma o fato de que, apesar de empregar as defesas oferecidas pela ironia, a personagem não pode deixar de demonstrar o desejo de aproximação, de afeto, de construir relações genuínas e afetivas com as pessoas ao seu redor. Nestes casos, a ironia é uma reação quase que instintiva, e as conversas de Lenore com Jay são exemplos bastante práticos disto: as ambiguidades que envolvem suas palavras lhe permitem simular uma falta de apego ao que está sendo dito, uma simulação de fortaleza mental e emocional. Quando é sugerido algo com o que ela não concorda, Lenore fragmenta a linguagem através da ironia, dispersa seus sentidos de maneira a não poder ser tocada em meio a eles; curiosamente, uma vez percebido este padrão que, apesar de ser mais presente em Lenore, também ocorre com outras personagens, a ironia acaba se tornando um sinalizador de sofrimento emocional.

Entretanto, para além do fato de que estes usos de recursos irônicos parecem surgir, em grande parte, de maneira inconsciente, existe uma diferença elementar entre Lenore e os argumentos que o autor viria a levantar no futuro contra os usos da ironia, que vem de como a ambiguidade que ela projeta através da linguagem é sintoma de uma ambiguidade muito mais particular e íntima, que orienta como ela vê o mundo e a si mesma: a ironia permite uma fuga de si mesma, mas é uma fuga parcialmente inconsciente, resultante de situações familiares, pessoais e até mesmo wittgensteinianas. Seu senso de identidade, de ser dona de si mesma, é algo frágil e com o que ela precisa lidar constantemente; a ironia, neste contexto, pode ser vista não como produto de uma noção social que privilegia cinismo e ironia em lugar de sinceridade e afeto, mas sim como algo que se origina de condições psicológicas e emocionais bastante particulares. No caso de Lenore, podemos pensar nas ambiguidades da ironia como resultantes de uma mente torturada pela ambiguidade, e embora isto não possa ser encarado como um julgamento de valor sobre a ironia em si, também não podemos negar que esta é uma faceta presente.

Posicionando esta dimensão da ironia em relação ao que foi estudado sobre o contexto crítico da obra de Wallace no Capítulo 1 deste estudo, podemos encontrar, inicialmente, uma série de adequações às abordagens que a crítica wallacena convencionou como lugar comum.

Esta adequação ocorre, em parte, pelo instinto de Lenore em utilizar a ironia, empregando-a como recurso de defesa, como maneira de se colocar acima do que está ouvindo ou de demonstrar que não se importa, que é bastante próxima de muitas das críticas que Wallace fez ao uso da ironia no final do século XX em "E Unibus Pluram". Se o autor indicava que a ironia teria se tornado uma maneira de diminuir o atrito entre relações sociais através de uma diminuição de contato entre as pessoas, ou, pelo menos, uma diminuição de contato sincero e genuíno, Lenore parece ser quase o exemplo arquetípico disto. Mas é importante salientar que poucos são os estudos críticos que se propõem a uma análise detida de *The Broom of the System*, e ainda menor é o elenco dos que que analisam o aspecto da ironia em específico, fazendo com que, para nossa comparação entre os dados levantados e as reflexões críticas pré-existentes, seja necessário partirmos do princípio de que é válido pensarmos que estudos generalizantes sobre a ironia na ficção de Wallace também podem ser aplicados ao primeiro do romance do autor. Acreditamos que seja uma abordagem válida devido ao fato de que, como exploramos no Capítulo 1, boa parte dos estudos críticos da ficção de Wallace tem uma visão monolítica da ironia, ou seja, esses trabalhos pensam nela como algo unificado, algoque possui consistência e continuidade entre seus diferentes romances e contos. Pensando desta forma, a ideia de que a ironia é uma resposta quase fisiológica a certos desconfortos da vida, um instrumento utilizado para simular intelecto e desapego, ganha certo nível de tração.

É importante começarmos a verificação de nossas análises a partir do que foi proposto por Boswell (2020) e Kelly (2010), tendo em vista que nos estudos de ambos os autores se concentra uma ideia que se tornou nuclear para os estudos literários que contemplam a obra de Wallace: a ficção do autor como campo de crítica à ironia e espaço de experimentação de formas literárias a-irônicas. Segundo Boswell (2020, p. 9 – 10), a ficção de Wallace se caracteriza pelo que o crítico chama de 'meta-ironia', ou seja, ao criticar a ironia utilizando a própria ironia, o autor está tentando chamar a atenção para a circularidade presente em toda visão irônica da realidade; ele está, através desta contradição, demonstrando os limites de toda forma de expressão artística que tenta utilizar a ironia como principal ponto de referência.

As argumentações de Kelly (2010) se aproximam de muitos dos preceitos de Boswell (2020), mas vão ainda mais longe, permitindo aplicar em conjunto as ideias de ambos os autores a *The Broom of the System*: segundo o crítico, Wallace é um membro importante do que ele chama de Nova Sinceridade, um conjunto de artistas que buscavam se afastar do cinismo e da ironia, em uma tentativa de priorizar ideias de sinceridade e conexão interpessoal e difundi-las como importantes para o desenvolvimento da literatura e das artes como um todo (KELLY, 2010, p. 2110). Todavia, Kelly (2017, p. 8) também defende que um dos principais motivos que

levam as personagens – e também o autor – a empregar a ironia, é o fato de que eles têm plena consciência dos motivos que os levam a comunicar suas ideias, e esta consciência está atrelada a um ideal de manipulação, de convencer os outros para conseguir o que se quer, e a ironia surge pelo fato de eles não conseguirem aceitar que toda comunicação implica manipulação.

Podemos observar que as ideias de Boswell (2020) e Kelly (2010, 2017) têm fôlego quando as aproximamos de *The Broom of the System*: é algo que está presente em como as personagens parecem reagir com ironia a situações em que suas vulnerabilidades estão expostas; principalmente, em como isso é utilizado para que as personagens possam se colocar em uma posição de aparente desapego, com a ironia servindo como ferramenta que tenta ridicularizar atitudes opostas às das personagens como uma maneira de diminuir seu impacto.

Mas, apesar de estes elementos nos permitirem ver, já no primeiro romance de Wallace, alguns apontamentos acerca dos usos mais nocivos da ironia – pelo menos dentro do contexto de relações interpessoais representadas pelos diálogos entre as personagens –, a ideia de que o romance possa ser encaixado no conceito de Nova Sinceridade proposto por Kelly (2010), ou mesmo de que a ironia é representada como puramente prejudicial, e algo que deve ser superado, é simplesmente impraticável, mas não totalmente infundada. Nas sessões de terapia, por exemplo, a ironia já se apresenta de maneira multifacetada o suficiente para que não seja exatamente possível atribuir a ela um único propósito; isto se deve, em parte, à própria natureza polissêmica da ironia, como defende Muecke (2008), que dificulta seu enquadramento dentro de um único conjunto de valores. Afinal, segundo Hutcheon (1994, p. 37), se a ironia pode ser utilizada de maneira subversiva, pode ser igualmente utilizada como método de manutenção das estruturas de poder vigentes. Quando observamos a ironia como resposta emocional, o que encontramos é um recurso que, nas palavras de Brait (2008, p. 107), oscila entre as duas possibilidades postuladas por Hutcheon (1994): não se trata de uma ironia subversiva ou puramente conservadora, mas sim de um elemento linguístico que, através da ambiguidade, busca projetar dúvida sobre o mundo como uma maneira de acentuar certos aspectos da realidade enquanto ofusca outros. E, de fato, o que podemos observar nas interações em que a ironia assume mais destaque é justamente que não podemos concluir que ela está sendo representada como absolutamente prejudicial, ou mesmo que a obra está abertamente defendendo que ela precise ser superada. A ironia é como um vitral multicolorido pelo qual podemos contemplar as vulnerabilidades de seus personagens a partir de diferentes cores, sem que uma em específico possa ser atribuída como a principal.

Esta interpretação está muito mais próxima daquilo que Hayes-Brady (2016) afirma acerca da ficção de Wallace, que, segundo a autora, é uma ficção que disserta sobre suas

próprias lacunas, suas próprias incompletudes, ao mesmo tempo em que as utiliza como elementos estruturantes da narrativa. A ironia, para a autora, é uma das lacunas possíveis dentro do conjunto literário proposto por Wallace, algo para o que o autor tentava chamar atenção por se tratar de uma indefinição, um ponto que não apenas está aberto para diferentes interpretações do leitor, mas que tenta despertar o leitor para o fato de que certas conclusões são impossíveis. Também é importante salientar que Hayes-Brady (2016, p. 2) defende que Wallace não atribui um juízo de valor moral às incompletudes de sua ficção, pelo menos não de maneira geral; a autora nunca chega a afirmar que o que ela chama de 'falhas' da ficção de Wallace são todas, de alguma forma, encaradas como positivas ou negativas, mas sim que elas assumem diferentes sentidos com base nos diferentes contextos presentes na obra. A última frase do romance é uma marca bastante evidente disto, por não ter um final: "'You can trust me,' R. V. says, watching her hand. 'I'm a man of my '" (WALLACE, 2010, p. 467)[131] O romance se encerra antes de sabermos como a frase continua, mas, devido ao seu formato, podemos ter uma boa noção de como acaba, com "word" sendo a última palavra, afinal, toda leitura é um processo de preenchermos lacunas textuais com base nas instruções do texto e em nossos conhecimentos prévios; e, ao se encerrar com uma indefinição, a obra encontra mais uma maneira de atenção para seu caráter inconclusivo.

Entretanto, apesar de podermos perceber que as lacunas do texto são elementares para os diferentes sentidos que estão sendo produzidos, o que nossas análises nos permitiram perceber foi que, se a ironia é uma forma de inconclusão, afirmar que sua única prioridade é justamente chamar atenção para o seu potencial inconclusivo parece ser até mesmo antitético ao que *The Broom of the System* se propõe. A ironia, nos momentos em que está presente de maneira mais consistente, parece sempre indicar alguma particularidade mental e emocional de suas personagens; não se trata de inconclusão pela inconclusão, mas do que certas ambiguidades dizem a respeito das personagens que enunciam a ironia. Como observamos em nossas análises, a ironia, dentro dos diálogos, parece sempre surgir como resposta a certos estímulos específicos e, por mais que a ambiguidade seja um elemento inerente à natureza da ironia, ela não é, por si só, a finalidade dos empregos da ironia no primeiro romance de Wallace.

A principal diferença entre o que encontramos em nossas análises e aquilo que foi defendido por Boswell (2020) e Kelly (2010, 2017), portanto, está no fato de que Wallace, pelo menos nas interações entre as personagens, utiliza livremente a ironia como recurso viável para conhecermos mais sobre as personagens e seus estados mentais e emocionais. Algum tipo de

---

[131] "Você pode confiar em mim", disse R. V, olhando a mão dela. "Eu sou um homem de " [Tradução nossa]

crítica está presente no fato de que as personagens utilizam a ironia como maneira de se esquivar de situações emocionalmente dolorosas, mas o fato de a ironia ser utilizada da maneira oposta, como ferramenta de ataque e resistência, bem como a falta de um posicionamento mais expresso sobre as possibilidades mais negativas da ironia – algo que o autor viria a fazer em *Graça infinita* e *Breves entrevistas com homens hediondos* – tornam difícil pensar que *The Broom of the System* possa, de alguma forma, ser adequado à ideia de que a ficção de Wallace se define exclusivamente por tentativas de remover a ironia da literatura contemporânea. A ironia está presente, é empregada de diferentes formas, mas não há como determinarmos que sua presença na relação entre as personagens possa ser caracterizada como puramente aversiva ao pleno estabelecimento de relações sociais, ou mesmo que sua função seja apenas a de um obstáculo comunicativo Da mesma forma, não podemos afirmar que alguma aversão não esteja presente: há apontamentos demais acerca das limitações da ironia para que o romance possa ser visto como obra que ocupa um espaço neutro em relação a este recurso.

A interação de Lenore com LaVache é uma espécie de continuação de muitos dos dados que levantamos nas análises das sessões de terapia de Lenore e outras situações semelhantes: LaVache, de maneira bastante evidente, tem a ironia como uma de suas principais ferramentas comunicacionais, mas ela ganha considerável realce nos momentos em que se toca em assuntos e situações que a personagem preferiria evitar, demonstrando que ele também emprega a ironia como maneira de se defender. Entretanto, a ironia, para o leitor, acaba tendo o efeito oposto: na medida em que se forma um padrão de reações irônicas, as quais vão revelando alguns dos gatilhos emocionais que fazem a personagem se valer da ironia como geradora de muitas das respostas que fornece a Lenore, torna-se cada vez mais perceptível que a ironia está ali como maneira de sinalizar certos comportamentos para o leitor, criando uma maneira indireta pela qual podemos conhecer a personagem. Mas o uso que LaVache faz da ironia tem algumas particularidades importantes que a diferenciam, de maneiras sutis, mas importantes, de como Lenore o faz, e que nos aprofundam em um aspecto que, como observamos, é uma das chaves para compreendermos a ironia em *The Broom of the System*: a autoconsciência.

Um dos grandes diferenciais de LaVache em relação às outras personagens do romance está em como ele é marcado enquanto prodígio intelectual. Seu amplo repertório de conhecimentos de filosofia e matemática definem a relação da personagem com o mundo. Podemos pensar na associação da intelectualidade de LaVache com a ironia como um exemplo de algo que Wallace viria a explorar em “E Unibus Pluram”, bem como em sua ficção futura: a ironia como máscara de intelectualidade. Entretanto, para que possamos ler desta forma, seria

necessário partir do princípio de que LaVache não é o intelectual que aparenta ser, mas apenas tenta parecer ser assim, e esta é uma abordagem que dificilmente se sustenta. Todavia, a ironia permite à personagem percorrer um caminho que simula evitar qualquer pretensão de intelectualidade enquanto justamente constrói uma imagem de intelectual: ao se apontar como "waste-product", como alguém que não se importa com o que lhe acontece, mas que, mesmo assim, tem tanto apego à sua posição de indivíduo capaz de criar trabalhos acadêmicos para os outros e pelos outros, LaVache demonstra estar, sim, criando uma imagem de intelectual, mas de um intelectual decadentista, descolado e torturado, um rebelde que finge estar fora do *modus operandi* acadêmico normal, mas que não se afasta totalmente dele.

Os usos que a personagem faz da ironia, portanto, não são originados de tentativas de simular uma versão mais sofisticada de si, sendo, na verdade, quase o contrário disto, pois seu uso da ironia parece tentar expor – senão ao leitor, pelo menos às outras personagens – uma versão de si que só quer ver sua vida escorrer, enquanto faz o mínimo para sobreviver. Mas, ao mesmo tempo, é a ironia que permite a LaVache montar a imagem de alguém dissociado de todo o resto, um observador neutro e irônico: é com a ironia que ele cria a máscara de Anticristo.

Da mesma forma, uma situação em que a relação entre intelectualidade e ironia se manifesta de maneira bastante evidente é quando a relação entre ironia e discurso filosófico é utilizada como uma forma que a personagem encontrou para demonstrar desapego pelo mundo e pela sua família. Assim como para Lenore, a ironia é uma ferramenta que ele encontrou para blindar suas vulnerabilidades, algumas das quais, como pudemos observar nas análises, acabam ficando bastante evidentes justamente pelos seus usos da ironia. Mas no caso de LaVache, trata-se algo que parece ir ainda mais fundo, com a personagem aparentando estar numa esfera de apatia que parece impulsioná-la na direção de uma absoluta desconexão com a realidade como um todo.

O diálogo entre Lenore e LaVache é também bastante representativo de como a consciência das personagens sobre as situações em que se encontram, e de como elas se veem como indivíduos, afeta os usos da ironia no decorrer de *The Broom of the System*. A aguda consciência que LaVache tem de quem ele é – ou de quem decidiu ser – parece lhe causar sofrimento. É justamente seu pleno conhecimento de quem ele é, a consciência da liberdade que tem para decidir quem quer ser, que cria novas facetas na ironia. Entretanto, a autoconsciência da personagem se soma ao instinto de proteger suas vulnerabilidades: apesar de querer demonstrar o pleno domínio que tem de sua própria vida e de sua própria imagem, ele não pode deixar de apontar uma série de inseguranças ao se armar de ironia como forma de se proteger.

Neste contexto, a ironia acaba sendo a ferramenta linguística ideal para que as dualidades e inseguranças de LaVache sejam representadas: na medida em que ela o define pela bivocalidade resultante da sustentação de múltiplos sentidos simultâneos, surgem ambiguidades com as quais tanto as personagens quanto os leitores precisam lidar. Ela também permite que as rachaduras na autoconsciência da personagem, as lacunas em que podemos observar se manifestando a tensão entre o que ele é, o que defender ser e o que os outros acham, não apenas se tornem elementos temáticos da obra, mas também assumam a forma de aspectos estruturais e estruturantes. Pensada por este viés, podemos ler a ironia em *The Broom of the System* como método de representação das incertezas das personagens, transformando-as em ambiguidades narrativas, em inconclusões literárias.

Voltamos a criar uma linha de diálogo com o estudo de Hayes-Brady (2016), portanto, com a ironia demonstrando ter uma relação cada vez mais íntima com a natureza inconclusiva da obra de Wallace. Todavia, aquilo que apontamos anteriormente continua a se sustentar, embora possamos admitir um nível mais aprofundado de convergência com o que foi defendido pela teórica: apesar de a ironia ser utilizada como maneira de o texto apontar para suas próprias ambiguidades, seu potencial de gerar lacunas e inconclusões, ainda é difícil dizer que a função primária das incompletudes do texto seja revelar suas próprias insuficiências. No caso de LaVache, de suas maneiras específicas de se comunicar e de se posicionar no mundo, a ironia não parece estar ali com o único propósito de apontar para os abismos comunicacionais que existem entre as pessoas, mas sim para o fato de que estes abismos não são infinitos e que há algo do outro lado; ao mesmo tempo, esses abismos não são negados.

Um dos propósitos da ironia parece ser o da criação de contrastes, fragmentando sentidos não para criar a ideia de que sentidos são impossíveis, mas para que o leitor possa melhor perceber o que há de sólido e estável. A partir de nossas análises da interação de Lenore com LaVache, podemos perceber que a ironia, seguindo a lógica proposta por Kelly (2010, 2017), é, de fato, como uma máscara, mas, diferente do que o crítico argumenta, não é uma máscara que realmente busca esconder o rosto de quem a usa, mas sim uma máscara chamativa e malfeita, que está tentando justamente demonstrar o quão pouco é capaz de esconder. E, apesar de isto ter algumas semelhanças com a ideia de meta-ironia defendida por Boswell (2020), não chega a ser um conceito totalmente aplicável neste caso, pois não parece que a obra esteja apenas mobilizando algum tipo de crítica à ironia em si, mas sim utilizando esse recurso como mais uma maneira de comunicar indiretamente certos aspectos sobre seus personagens, embora também demonstre como a ironia pode ser o sintoma de tentativas de se camuflar certas emoções.

Nossa divergência de Boswell (2020) e Kelly (2010), entretanto, não é absoluta: a ironia frequentemente surge para esconder sentimentos, proteger fragilidades e simular neutralidade, criando um padrão que nos permite ver que há, sim, uma crítica aos usos da ironia na contemporaneidade. Mas apesar da já encontrarmos apontamentos na direção dos potenciais nocivos da ironia, não há exatamente um antagonismo em relação a ela, não podemos determinar que este é um ponto central para o romance. De qualquer forma, existe a semente de um desconforto, de um cuidado – e um receio – com como a ironia é empregada.

Por último, temos a ironia como instrumento de análise metadiscursiva, ou, mais especificamente, a ironia como via de acesso à autoconsciência da própria linguagem romanesca. Este ponto é, possivelmente, o mais sensível dentro de análise que realizamos, pois se trata de um elemento que acaba por informar, de maneira decisiva, todo o restante do corpo ficcional da obra, além de ser também algo que cria uma série de divergências fundamentais entre nossa análise e aquilo que foi defendido por outros críticos.

Em nossas análises das narrativas relatadas por Rick, pudemos observar que, aproximando ironia e refração, a obra utilizava estes momentos como maneira de realizar comentários sobre si mesma, sobre seu autor e sobre as particularidades inerentes ao processo de criação artística. Durante as narrativas, Rick está falando de si mesmo através das personagens, ao mesmo tempo em que realiza comentários críticos acerca da escrita, demonstrando quais eram os pontos que priorizava durante suas leituras das obras; esta abordagem, por sua vez, vai, aos poucos, revelando que existe uma outra camada narrativa sobre o nível diegético, nos permitindo observar que, assim como Rick utiliza as narrativas para falar de si, Wallace utiliza *The Broom of the System* para falar dele próprio, das opiniões artísticas que carregava no período de escrita da obra, fossem elas gostos ou frustrações. Entretanto, não se trata de estabelecermos uma relação de equivalência entre Wallace e Rick, pois muitas das críticas que Rick realiza parecem ser direcionadas a certas escolhas estilísticas de Wallace, ou, pelo menos, a autores que fazem parte da mesma geração, fazendo a obra dissertar sobre si mesma enquanto se desenvolve; é algo que sinaliza o agudo interesse de Wallace em não apenas contar uma história, mas compreender as minúcias que estão envolvidas neste processo.

Partindo desta interpretação, pudemos observar que as ironias presentes nas metanarrativas de Rick fazem parte, justamente, dos elementos estruturais que viabilizam o elemento metatextual. São também ironias que se comportam de maneiras diferentes daquilo que observamos anteriormente, pois dependem ainda mais da interação do leitor com outros níveis contextuais em que a obra está inserida, assim como dependem de conhecimentos

implícitos sobre os funcionamentos do discurso literário na contemporaneidade; não é uma questão de compreendermos os pormenores linguísticos que estão envolvidos, mas sim de entendermos como a manutenção de diferentes sentidos, embora não opostos, também ocorre em níveis extradiegéticos.

Esta linha de leitura da ironia pode, novamente, parecer semelhante ao que Boswell (2020, p. 9) propõe, indicando que Wallace utiliza a ironia como plataforma a partir da qual criticar a própria ironia. E, realmente, há, aqui, encontros teóricos entre os dados que levantamos e a ideia de meta-ironia:o uso de ironia para atrair atenção para si mesma nos aponta nesse caminho, mas a diferença está na nossa conclusão de que, apesar de Wallace posicionar ironias que tentam sinalizar o fato de que são ironias, isso não exatamente equivale a criticar a ironia. Ironias conscientes de si, como pudemos observar, podem, sim, ser utilizadas para criticar o próprio uso dessa ironia, mas é também possível que esta consciência tenha outros motivos de ser, como é o caso de indicar ao leitor, indiretamente, temas que julga importantes e estruturas que são fundamentais para sua construção; se a ironia nos diálogos é uma forma de as personagens mostrarem onde dói, a ironia mais metadiscursiva presente nas narrativas de Rick é, principalmente, uma maneira de observarmos a refração autoral ocorrendo; observamos, portanto, a autoconsciência da obra em si. É difícil categorizar, ao menos em *The Broom of the System*, que a consciência da ironia seja exclusivamente um mecanismo de questionamento da ironia, mas é também difícil afirmar que este não seja um uso presente.

Diferente do que observamos na argumentação de Kelly (2010, 2017), portanto, a ironia não está presente apenas para ser criticada ou desmontada, algo que está ali para que a narrativa possa enfatizar o quanto ela é ineficaz, mas sim como uma perfuração textual através da qual podemos entrever níveis narrativos que não seriam observáveis, ou mesmo possíveis, de outras formas. Porém, é necessário frisar que o fato de a ironia não estar presente apenas para ser criticada não significa que ela não seja criticada; os lados nocivos da ironia estão presentes, acompanhados por um exame estilístico de suas consequências éticas e emocionais, seja na forma de Lenore recusando admitir certas angústias ou em LaVache tentando não lidar com partes de si e da sua família. A ironia em *The Broom of the System*, de maneira semelhante ao que Paz (2013, p. 81) defende, também se manifesta como as chamas que queimam as pontes que existem entre as pessoas; como o cinismo de uma sociedade que parou vê todo conhecimento e toda interação humana com receio (SLOTERDIJK, 2012).

A partir de nossa análise, e de nossa comparação com o que a crítica wallaceana já havia produzido em termos de estudo sobre a ironia, o que pudemos observar em *The Broom of the System* é o amplo emprego da ironia como recurso contrastante e revelador: sua principal

função – embora, mesmo no primeiro romance de Wallace, seja difícil pensar em algum tipo de homogeneização da ironia – seria a de um diálogo indireto e implícito com o leitor; a ironia pode ser utilizada como forma de esconder, ou pelo menos de tornar instáveis certas partes das personagens ou mesmo do discurso romanesco em si, mas neste ato de esconder ela acaba justamente guiando o olhar do leitor para os pontos que está tentando esconder, como um presente mal embrulhado que não pode deixar de revelar sua forma. Apesar de podermos entrever certos comportamentos da ironia que têm algum grau de proximidade com o que ele viria a defender em "E Unibus Pluram" e, consequentemente, com os argumentos da crítica wallaceana, o que prevalece é a polissemia: a fluidez da ironia somada à fluidez dos posicionamentos de wallace em relação à ironia dificultam a determinação de um uso único.

A ironia, no primeiro romance de Wallace, está presente como estão presentes vários outros recursos linguísticos, estilísticos e retóricos, mas existe uma atenção – ou talvez uma preocupação – maior em como a ironia se manifesta, que nos permite observar as sementes dos argumentos que ele viria a levantar no futuro. Wallace utiliza amplamente a ironia em *The Boom of the System*: utiliza-a como ferramenta, mas também aponta os percalços que envolvem seu uso; não há exatamente um antagonismo aberto e declarado, mas há, decididamente, o prenúncio de um incômodo.

3.2 *GIRL WITH CURIOUS HAIR*

Se *The Broom of the System* é onde podemos observar a gênese das bases estéticas de Wallace, estabelecendo certas ideias e temas que interessavam ao seu autor, bem como certas estruturas que seriam recorrentes no decorrer de sua obra, *Girl With Curious Hair* representa a maturação da estética inicial de Wallace em algo muito mais bem delineado e preciso. Certos aspectos que habitavam o pano de fundo do primeiro romance de Wallace agora saltam ao topo das superfícies narrativas dos contos de *Girl With Curious Hair*: o impacto da televisão e da publicidade na cultura norte-americana do final do século XX, os desafios da comunicação humana em um contexto cada vez mais saturado de informação e quais os espaços que a literatura pode ocupar dentro destes contextos.

É também com *Girl With Curious Hair* que a ironia começa a se apresentar de maneira mais central, aproximando-se daquilo que Wallace viria a explicar em entrevistas e, principalmente, em "E Unibus Pluram"; no primeiro volume de contos do autor, a ironia deixa de ser mais uma das ferramentas artísticas de Wallace para se tornar um dos temas de suas

narrativas; a coletânea também costuma ser encarada pela crítica como um momento de reflexão de Wallace sobre o papel de suas influências em sua obra.

> In multiple cases Wallace appropriates an existing writer or mode in order to turn its raw material to his purpose. […] In the collection Wallace frequently addresses trends in 1980s fiction or directly parodies successful writers, all in service to discovering what kind of writer Wallace is going to be (and not be) as well as what he will conclude regarding what the language of fiction itself does. (LUTTER, 2016, p. 72)[132]

Segundo Lutter (2016), portanto, existe em *Girl With Curious Hair* um desejo de parodiar – ou mesmo de aproveitar – os diferentes métodos estilísticos que tinham tração nos anos 80, transformando a coletânea em uma espécie de exercício pessoal em que o autor tenta se examinar ao mesmo tempo em que examina as tendências que parodia. Mas, além de um exercício pessoal, a obra também pode ser encarada como uma forma de manifesto artístico em que o autor cria um microcosmo do espaço literário dos anos 80 e, desta forma, aponta novos percursos possíveis para a literatura dos anos 90 e, principalmente, para o que seria a literatura no começo do século XXI.

O volume é constituído por dez contos, entre os quais existe uma considerável alternância de forma e conteúdo, mas apesar da grande variedade de formas presentes na coletânea, podemos estabelecer alguns temas recorrentes, sendo um deles a relação entre as pessoas, a cultura e a televisão e outro, a questão da autoconsciência, seja individual ou literária. Isto, por sua vez, leva a uma constante opacificação dos limites ficcionais da obra: na medida em que os contos discutem a TV e seus impactos na cultura estadunidense, parece haver também uma tendência a discutir o espaço da literatura nesta mesma cultura, o que ela pode alcançar e qual seu papel. Esta preocupação faz as discussões sobre a consciência das pessoas quanto às suas atitudes, bem como a consciência do artista sobre aquilo que pratica, subirem à superfície da coletânea.

Pensando no que foi exposto até aqui, nossa análise de *Girl With Curious Hair* se sustentará sobre a necessidade de compreender qual o papel da ironia nestes novos caminhos que Wallace começava a criar com sua ficção. Nosso estudo, entretanto, não será realizado conto a conto, ou seja, não dividimos as etapas de nossa análise com o propósito de observar como cada conto se comporta individualmente; a análise será dividida em eixos temáticos, com

---

[132] "Em múltiplos casos, Wallace se apropria de um escritor ou modo existente para poder tornar o material cru aos seus propósitos. […] Na coletânea, Wallace frequentemente trata de tendências na ficção dos anos 1980 ou diretamente parodia escritores bem-sucedidos, tudo em prol de descobrir que tipo de escritor Wallace será (e não será), bem como o que ele vai concluir a respeito do que a linguagem da ficção em si é capaz." [Tradução nossa]

o propósito de compreender como diferentes temas da obra se valem da ironia. Partindo destes pressupostos, realizaremos a análise de *Girl With Curious Hair* dentro de dois eixos principais: no primeiro, observaremos como os contos aproximam a estética televisiva do discurso literário e de diferentes manifestações da ironia; no segundo, nos concentraremos em como Wallace se aprofunda em discussões sobre a consciência, seja a consciência das pessoas sobre suas próprias atitudes frente ao restante da sociedade seja a consciência da própria arte.

3.2.1 As turvas fronteiras entre realidade e ficção: contatos entre discurso literário e discurso televisivo

Um ponto decisivo para compreendermos o contexto em que *Girl With Curious Hair* estava inserido é apresentado mesmo antes das narrativas em si começarem, com um aviso legal que as antecede:

> These stories are 100 percent fiction. Some of them project the names of "real" public figures onto made-up characters in made-up circumstances. Where the names of corporate, media, or political figures are used here, those names are meant only to denote figures, images, the stuff of collective dreams; they do not denote, or pretend to private information about, actual 3-D persons, living, dead, or otherwise. (WALLACE, 1989, s/p)[133]

O tom da obra pode ser encontrado, de maneira resumida, neste aviso jurídico. É uma tentativa de enfatizar o caráter ficcional das narrativas, de demonstrar que aquilo que se encontra nas páginas não tem nenhum tipo de relação de equivalência com a realidade. Entretanto, o simples fato de esta mensagem estar presente, de ter sido algo relevante o suficiente para que fosse julgado que era importante que ela estivesse ali, nos dá um indicativo de como a obra flexiona e turva as fronteiras que existem entre realidade e ficção. Em entrevista concedida a Lorin Stein, em 1999, para a revista *Publishers Weekly*, é mencionado que o aviso foi colocado ali depois que a obra começou a correr o risco de não ser publicada devido ao uso dos nomes de pessoas reais. Wallace chega a afirmar que a obra foi sua punição, mas que essa punição, além de artística,

---

[133] "Estas histórias são 100 por cento ficção. Algumas delas projetam os nomes de pessoas públicas 'reais' em personagens inventados em circunstâncias inventadas. Onde os nomes de figuras corporativas, midiáticas ou políticas são usados aqui, eles são utilizados apenas para denotar figuras, imagens, coisas de sonhos coletivos; elas não denotam, ou fingem providenciar informações sobre pessoas de 3-D de verdade, vivas, mortas ou de outra forma." [Tradução nossa]

> também foi jurídica. Wallace baseou um dos contos da coletânea, sobre o *The Letterman Show*, em uma entrevista real do apresentador com a atriz Susan Saint James - e esqueceu de mencionar esse fato a Howard ou ao departamento da *New American Library*. […] Quando por acaso a NBC retransmitiu a entrevista com Saint James, duas semanas antes de a *Playboy* fechar a edição em que o conto deveria aparecer, a *Playboy* entrou em pânico. Os advogados da Viking então começaram a examinar a coletânea e encontraram ainda mais razões para se preocupar em outro conto, envolvendo os apresentadores do game show da vida real Merv Grifin, Pat Sajak e Alex Trebek. Já na fase final de provas, *Girl* foi riscado da lista da Viking. (STEIN, 2021, pp. 177 – 178)

Estas conturbações jurídicas foram o que levou o aviso a aparecer no início da obra, como a forma que a editora e os advogados encontraram de contornar as questões de uso de pessoas reais como personagens e assim permitir que a obra fosse publicada. Entretanto, isto também é indicativo do projeto artístico ao qual Wallace estava se dedicando naquele momento, assim como nos oferece alguns indícios importantes sobre os contextos artísticos e culturais do período: por mais que intersecções entre realidade e ficção já não fossem novidade no final dos anos 80, a extensão a que Wallace levou esta abordagem a torna bastante singular dentro do corpo ficcional de sua obra. Os atores e apresentadores de TV que aparecem em seus contos não são apenas referências breves, partes de um contexto cultural maior, eles são o próprio contexto, o motivo de ser das narrativas. O conto "My Appearance", por exemplo, é quase que totalmente ambientado no programa *The Letterman Show*, durante uma entrevista com a atriz Susan Saint James, que recebe outro nome no conto. Esta ambientação, entretanto, não está ali apenas para fornecer o cenário necessário para que um diálogo possa ocorrer, mas sim para criar uma linha de leitura que não seria possível se as personagens não utilizassem nomes e situações reais: o conto não seria possível sem a mitologia das celebridades do período.

Esta relação tão significativa entre os contos e a cultura televisiva do momento faz vir à tona uma série de temas que seriam constantes na obra ficcional e ensaística de Wallace. O choque entre a imagem do mundo e o mundo real, bem como a ideia de vida como uma forma de performance, por exemplo, são discussões que voltariam em diferentes momentos da obra do autor. Este aspecto acaba dialogando diretamente com a ironia, até mesmo dependendo de uma interação mais detida com ela, porque estamos falando de um momento em que a cultura televisiva dos Estados Unidos começava a empregar cada vez mais a ironia e a metarreferencialidade como ferramentas frequentes.

Para compreendermos como isso ocorre em *Girl With Curious Hair*, realizaremos uma análise de como a cultura televisiva é representada na obra, de quais são as estratégias herdadas de programas de TV que acabam incorporadas à estrutura dos contos. Com este propósito,

analisaremos, detidamente, os contos “Little Expressionless Animals” e “My Appearance”, que têm a cultura televisiva como um de seus principais temas.

A narrativa do conto “Little Expressionless Animals” gira em torno da personagem Julie Smith, uma mulher que vence quatro vezes consecutivas o programa *Jeopardy!*, e que, na infância, foi abandonada na rua junto com o irmão. As participações dela no programa a levam a conhecer Faye, uma das produtoras, com quem passa a ter um relacionamento. Entretanto, as vitórias de Julie criam uma relação antagônica entre ela e o apresentador do programa, Alex Trebek; relação que é antagônica apesar de a personagem admitir estar apaixonada por ela. Para derrotá-la, impedindo de ser vitoriosa cinco vezes consecutivas, os produtores levam o irmão de Julie ao programa, que pertence ao espectro autista, e montam as perguntas de forma a serem principalmente sobre animais, algo sobre o que ele tem amplo conhecimento.

Este conto de *Girl With Curious Hair* é importante não apenas por aquilo que faz individualmente, mas também pela sua posição dentro da coletânea: é o primeiro conto, através do qual a maior parte dos leitores terá o primeiro contato com a obra. Dessa forma, podemos pensar em “Little Expressionless Animals” como sendo o responsável por colocar na mesa as peças do jogo literário wallaceano, por situar aquilo que os outros contos irão desenvolver, anunciando o projeto literário a que a coletânea se propõe É importante, portanto, observarmos como o conto é estruturado antes de nos concentrarmos sobre a ironia em específico.

“Little Expressionless Animals” intensifica muitos dos elementos estilísticos e estruturais com os quais Wallace já experimentava em *The Broom of the System*; ao mesmo tempo, o primeiro conto de *Girl With Curious Hair* pode ser encarado como um avanço significativo dentro de suas experimentações com a sintaxe narrativa. O enredo do conto é algo que só pode ser depreendido a parir da leitura completa da narrativa, mas a ordem dos eventos não se sustenta sobre uma linearidade bem definida. É como se o conto fosse estruturado a partir de um movimento de ida e vinda, em que primeiro se narram situações que estão no passado distante para em seguida narrar situações no futuro e logo em seguida retornar ao passado, permitindo ao leitor, aos poucos, organizar uma sequência narrativa coesa. Mas além de afetar a ordem cronológica dos eventos, este movimento de ida e vinda também cria uma alternância constante de foco narrativo, enfatizando diferentes personagens – como Alex e Faye – antes de voltar o foco a Julie e o irmão. O primeiro evento narrado no conto, por exemplo, mostra Julie e o irmão sendo abandonados na beira da rua pela mãe, para logo em seguida narrar a relação de Julie com Faye, bem como os comportamentos de Alex na presença da personagem, para depois voltar a Julie e suas participações no programa *Jeopardy!*.

Como mencionamos anteriormente, isso é algo que Wallace já praticava em *The Broom of the System*, mas é em "Little Expressionless Animals" que estas abordagens deixam de ser apenas alguns elementos divergentes dentro do contexto narrativo, para se tornarem os principais suportes nos quais o conto se sustenta. Wallace utiliza esta fragmentação sintática como uma das formas de aproximação do discurso literário com o discurso midiático televisivo e publicitário, e é na intersecção entre TV, literatura e as possibilidades geradas pela fragmentação do discurso literário que Wallace posiciona a ironia.

Assim como Wallace aprofunda suas explorações formais em "Little Expressionless Animals", utilizando muitos dos mesmos fundamentos que empregou em *The Broom of the System*, também a ironia segue esta mesma lógica, tornando-se um aspecto muito mais estruturante de sua ficção do que em seu primeiro romance. Esta mudança em como a ironia se comporta pode ser observada em como ela deixa de ser apenas empregada como recurso linguístico para se tornar algo que é tematizado. Podemos observar isto ocorrendo, principalmente, pela representação de Faye no romance, bem como pela relação de Julie com Faye e o contraste que existe entre ambas as personagens. Uma das características que definem Faye no decorrer do conto é o seu desejo por univocidade, por falas que vão direto ao ponto. Podemos encontrar um resumo deste comportamento em uma interação entre as duas personagens, em que Faye oferece suas opiniões sobre poesia:

> Faye lights a cigarette in the wind. "I've never liked it. It beats around bushes. Even when I like it, it's nothing more than **a really oblique way of saying the obvious**, it seems like."
> Julie grins. Her front teeth have a gap. "Olé,", she says. "But consider how very, very few of us have the equipment to deal with the obvious." (WALLACE, 1989, p. 13, grifo nosso)[134]

Esta interação nos dá algumas das principais vias de acesso pelas quais podemos compreender a personagem: ela desgosta do oblíquo, daquilo que vê como uma forma de turvar sentidos que, segundo ela, deveriam ser óbvios. Ela não vê a poesia como algo capaz de comunicar, mas sim como um complicador de sentidos, algo que está no caminho da plena comunicação. A resposta de Julie, por sua vez, ao contrastar com aquilo que Faye disse, nos ajuda a entender mais a personagem, mas também o outro lado desta discussão que, em seu cerne, é uma discussão semântica: o que é o óbvio e o que significa ser capaz de dizê-lo? A

---

[134] "Faye acende um cigarro no vento. 'Eu nunca gostei. É muito enrolado. Mesmo quando eu gosto, não é nada mais que **uma maneira muito oblíqua de dizer o óbvio**, me parece.'
Julie sorri. Entre seus dentes da frente tem um vão. 'Olé', ela diz. 'Mas considere quão poucos de nós tem o equipamento para lidar com o óbvio.'" [Tradução nossa]

defesa que a personagem faz da poesia é de que ela não é uma forma de evitar o óbvio, mas sim uma maneira de lidar com o que o óbvio acarreta, um tipo específico de veículo comunicativo.

A opinião de Faye sobre poesia atua em conjunto com outros detalhes que nos são dados sobre a personagem para a construir a representação de uma mulher bastante pragmática em sua visão de mundo, uma personagem que não apenas deseja a univocidade, mas tenta projetar essa univocidade na realidade. Ela, por exemplo, não entende como é possível que Julie não odeie a mãe que a abandonou:

> "I can't believe you don't hate her."
> Julie throws a pebble. "Except I don't, Faye."
> "She abandoned you by a road because some guy told her to." […]
> "She really loved this man who was with her." She shakes her head. He made her leave *him*. I think she left me to look out for him. I'm thankful for that. If I'd been without him right then, I don't think there would have been any me left." (WALLACE, 1989, p. 11, grifo do autor)[135]

Apesar de tudo, e de Julie não deixar de demonstrar o trauma que foi ser abandonada pela mãe, ela tenta compreender as razões que levam a mãe a tomar esta atitude, e a resposta que encontra está no amor: no amor da mãe pelo homem com quem ela estava, algo que Faye simplesmente não consegue processar. Este acaba sendo outro sinal de como Faye emprega um olhar mais pragmático sobre o mundo, encarando a realidade como uma rede de relações objetivas, enquanto Julie consegue ver as relações mais complexas que constituem o mundo. Também podemos observar este comportamento de Julie sendo esboçado em uma das primeiras descrições que temos das duas personagens juntas:

> Julie and Faye lay in bed, as lovers. They compliment each other's bodies. They complain against the brevity of the night. They examine and reexamine, with a sort of unhappy enthusiasm, **the little ignorances that necessarily, Julie says, line the path to any real connection** between persons. (WALLACE, 1989, p. 4, grifo nosso)[136]

Para Julie, toda conexão interpessoal só pode existir a partir de certas ignorâncias, a partir da falta de informações; conexão entre indivíduos não vem de conhecer absolutamente

---

[135] "'Eu não consigo acreditar que você não odeie ela.'
Julie joga uma pedra. 'Exceto que eu não odeio, Faye.'
'Ela te abandonou na rua porque algum cara mandou.' […]
'Ela realmente amava esse homem com quem ela estava.' Ela balança a cabeça. 'Ele a fez deixar *ele*. Eu acho que ela me deixou para ficar de olho nele. Eu sou grata por isso. Se eu estivesse sem ele, eu não acho que teria alguma parte de mim sobrando.' [Tradução nossa]

[136] "Julie e Faye estão deitadas na cama, como amantes. Elas elogiam o corpo uma da outra. Elas reclamam da brevidade da noite. Elas examinam e reexaminam, com um tipo de entusiasmo infeliz, **as pequenas ignorâncias que, necessariamente, Julie diz, traçam o caminho de qualquer conexão** real entre pessoas." [Tradução nossa]

um ao outro, mas de admitir e compreender as lacunas de informação que, inevitavelmente, vão sempre existir. A personagem, portanto, aceita o que não sabe sobre a pessoa com quem divide a cama e, além disso, vê suas ignorâncias como necessárias. Mas, apesar destes comportamentos da personagem, ela não é alguém que simplesmente busca a ausência de sentidos, ou alguém que vê esta ausência como algo benéfico por si só. Ao listar as coisas de que Julie gosta, uma em particular chama a atenção:

> Julie tells Faye that she, Julie, best likes: contemporary poetry, unkind women, **words with univocal definitions**, faces whose expressions change by the second, an obscure and limited-edition Canadian encyclopedia called *LaPlace's Guide to Total Data*, the gentle smell of powder that issues from the makeup compact of older ladies, and the *O. E. D*. (WALLACE, 1989, p. 10, grifo nosso)[137]

Ela aprecia a univocidade de sentidos das palavras, quando possível, mas, diferente de Faye, ela não exige sentidos unívocos da realidade, aceitando os momentos em que não pode encontrá-los. Este contaste entre as opiniões das duas personagens, por mais que estejam tratando da poesia e das possibilidades semânticas das palavras, também serve como um esboço da representação da ironia neste conto em específico, e é algo que está diretamente relacionado à relação que cada uma tem com as mídias televisivas.

A TV perpassa, das mais variadas formas, todo o processo de leitura do conto: muitos dos diálogos de Julie e Faye orbitam o programa *Jeopardy!*, e o desempenho de Julie no programa; o conto é repleto de descrições de eventos que ocorreram em diferentes episódios do programa, comentando diferentes perguntas que foram respondidas por participantes. A presença da TV e a influência da cultura televisiva pairam sobre todas as situações que são apresentadas no conto, atravessando a leitura de maneira direta ou indireta, tornando-se uma espécie de lente através da qual as personagens encaram a realidade. Um dos momentos mais simbólicos desta relação do conto com a TV vem com o diálogo que uma personagem, a mãe de Faye tem com alguns programas que estão passando na televisão:

> "Let's all be there," says the television.
> "Where else would I be?" asks Dee Goddard, in her chair, in her office, at night, in 1987.
> "We bring good things to life," says the television.
> "So did I," says Dee. "I did that. Just once."
> […]

---

[137] "Julie diz a Faye que ela, Julie, mais gosta de: poesia contemporânea, mulheres pouco gentis, **palavras com definições unívocas**, rostos cujas expressões mudam a cada segundo, uma obscura e limitada edição de uma enciclopédia canadense chamada *O guia para dados totais de LaPlace*, o cheiro gentil de pó que vem da caixa de maquiagem de mulher mais velhas e o *D. I. O*." [Tradução nossa]

> Dee uses her remote matte-panel to switch from NBC to MTV, on cable. Consumptive-looking boys in makeup play guitar that look more like jets or weapons than guitars.
> "Does your husband still look at you the way he used to?" asks the television.
> "Safe to say not," Dee says drily, drinking. (WALLACE, 1989, p. 8 – 9)[138]

A interação não se dá com um programa específico, com uma pessoa que estaria na tela da TV, mas sim com uma série de comerciais diferentes que ela encontra enquanto muda de canal. A personagem parece conversar diretamente com a comercialização da realidade que ela própria ajuda a promover, sem se fixar em algo específico para assistir; a narrativa não mostra o que estaria sendo vendido nestes comerciais, apenas o diálogo que é estabelecido com Dee, demonstrando a disseminação da linguagem televisiva no cotidiano como algo que já não é mais um meio para se alcançar um fim, mas parte incontornável de como as pessoas interagem com o mundo. Mas além de ser um comentário sobre a televisão em si, o trecho é também um comentário sobre o ato de assistir e o que está envolvido neste ato, pois Dee também está sendo assistida, mas por sua filha, Faye:

> "She drinks too much," Julie Smith says to Faye.
> "It's for the pain," Faye says, watching.
> Julie looks through the remote viewer in Faye's office. "For killing the pain or feeding it?"
> Faye smiles.
> Julie shakes her head. "It's mean to watch her like this." (WALLACE, 2010, p. 9)[139]

É uma situação semelhante à do celeiro mais fotografado dos Estados Unidos presente em *Ruído branco* de DeLillo, em que não apenas se assiste ao objeto, mas também se assiste a quem assiste. E, assim como na obra de DeLillo, é algo que recebe ainda mais uma camada de significação quando adicionamos o leitor à equação: a televisão é assistida por Dee, que é assistida por Faye e Julie, que são assistidas pelo leitor.

---

[138] "'Estejamos todos lá', diz a televisão.
'E onde mais eu estaria?' pergunta Dee Goddard, em sua cadeira, em seu escritório, à noite, em 1987.
'Nós trazemos boas coisas à vida', diz a televisão.
'Eu também', diz Dee. 'Eu fiz isso. Só uma vez.'
[…]
Dee utiliza seu painel fosco remoto para ir da NBC à MTV, na TV a cabo. Meninos que parecem sofredores em maquiagem tocam guitarras que mais se parecem com jatos ou armas do que com guitarras.
'O seu marido ainda olha pra você do jeito que olhava antes?' pergunta a televisão.
'Seguro dizer que não', Dee diz secamente." [Tradução nossa]

[139] "'Ela bebe demais', Julie Smith diz a Faye.
'É pra dor', Faye diz, assistindo.
Julie olha através do visualizador remoto no escritório de Faye. 'Pra aliviar a dor ou pra aumentar?'
Faye sorri.
Julie balança a cabeça. 'É maldade assistir ela desse jeito.'" [Tradução nossa]

Esta situação é bastante significativa por se tratar de uma produtora de TV, alguém cujo trabalho é justamente compreender como se comportam aqueles que assistem televisão, e ela é, agora, quem está sendo assistida, quem está sendo observada e estudada por outra produtora de TV que, neste caso, é sua filha. Existe, portanto, certa circularidade em como este momento é estabelecido, e esta circularidade, por si só, pode ser encarada como uma forma de ironia, pois a organização de diferentes vias de leitura, a depender de como o leitor irá interagir com o texto, cria uma série de sentidos possíveis e simultâneos, que não se anulam; mas, neste caso, as diferentes possibilidades semânticas presentes nesta ironia se apresentam de maneiras muito mais próximas entre si. Não é tanto uma questão de localizar sentidos superficiais e implícitos e escolher quais percursos de leitura serão adotados, mas sim de observar que, se em exemplos passados os sentidos da ironia eram como diferentes troncos que surgem das mesmas raízes, agora estes sentidos são como diferentes galhos de um mesmo tronco; aos poucos, as diferentes formas de encarar a ironia se tornam cada vez menos díspares, cada vez mais profundamente associadas.

Não nos parece inconsequente, portanto, que no conto que abre a coletânea, em uma narrativa que busca um olhar tanto interno quanto externo da televisão, os sentidos que surgem da ironia alcancem novos níveis de sobreposição, cada vez mais difíceis de serem separados uns dos outros. A presença da televisão torna tudo mais volátil e incerto, pois tudo é perpassado por ela, e a ironia demarca esta presença; ela não está ali, especificamente, como causadora da fluidez da realidade que Wallace apresenta no conto, mas nos parece incontornável que as duas coisas estejam correlacionadas, ao menos inicialmente. Se pensarmos na circularidade cada vez maior que a ironia passa a ter, partindo do que Brait (2008, p. 107) afirma sobre a necessidade de a ironia ser carregada de ambiguidade, podemos analisar esta situação como sendo a implementação de um elemento linguisticamente incerto para demonstrar que a própria realidade e a linguagem literária são definidas por muitas das mesmas ambiguidades que precisam estar presentes na ironia.

Este cruzamento de olhares por parte das personagens e de inferências por parte de como as ironias são constatadas pelo leitor nos permite observar a formação de um tipo específico de relação, que é imensamente pertinente à realidade observada e registrada por Wallace em “E Unibus Pluram”: por mais que a audiência acredite compreender como funcionam os mecanismos de funcionamento da televisão, é sempre a televisão quem melhor compreende a audiência, é ela quem detém a vantagem nesta relação. A leitura de “Little Expressionless Animals” depende de o leitor ter algum conhecimento sobre o espaço que a TV ocupa na cultura dos Estados Unidos do final do século XX, mas, diferente de outras ironias que examinamos

anteriormente, o conhecimento não é apenas um requisito, mas também algo sobre o que se está fazendo um comentário direto: os conhecimentos do leitor sobre a ironia são, eles próprios, alvo da ironia.

Esta é mais uma das complexidades que são somadas aos empregos que Wallace fazia da ironia em suas obras ficcionais, e parece indicar uma inclinação maior na direção de algo que começava a se delinear em *The Broom of the System*: as críticas à ironia. O fato de esta ironia, que não se origina em alguma personagem específica, mas em como os discursos da narrativa se entrelaçam, aparecer de maneira tão associada à televisão, nos coloca em território cada vez mais próximo de "E Unibus Pluram": o mundo que as personagens de "Little Expressionless Animals" habitam é um mundo pantanoso, em que a realidade, depois de absorvida pela TV e vendida de volta à audiência, já não pode mais ser encarada sem o prisma do espetáculo, de uma realidade que tem todas as suas estruturas permeadas pelos movimentos que constituem o diálogo entre mídia e audiência. Conforme o discurso televisivo turva a percepção de realidade das pessoas, também se confundem a maneira que elas veem a si mesmas, pois a referência passa a ser a ótica do processo televisivo: Wallace, em "E Unibus Pluram", argumenta que, após a popularização da TV, a subjetividade humana e, consequentemente, a arte, só podem ser pensadas a partir de um desejo cada vez maior de assistir aos outros, e cada vez menor de ser assistido.

O que temos em "Little Expressionless Animals" é a tematização desta observação de Wallace, com personagens sendo colocadas na posição de audiência, seguras de que observam, mas de que não estão sendo observadas. Durante os programas de *Jeopardy!*, tudo gira em torno de como aquilo será recebido pela audiência, desde os sorrisos profissionais do apresentador às maquinações dos produtores sobre como tornar o programa o mais interessante possível, de forma a criar a ilusão de algo que existe de maneira independente de sua audiência. O conto nos ajuda a perceber isso através de um contraste: enquanto muitos assistem sem se preocupar se estão sendo assistidos, Julie está, a todo momento, sofrendo as pressões do olhar televisivo, está sempre sendo assistida, pela audiência ou por Faye, em momentos como: "Faye and Dee watch Julie as the red lights light and Trebek's face falls into the worn creases of a professional smile." (WALLACE, 1989, p. 17)[140], "Julie, refusing to meet the audience's eyes, begins pausing a bit before she responds to Alex." (WALLACE, 1989, p. 22)[141] e "Faye watches Julie

[140] "Faye e Dee assistem Dee enquanto as luzes vermelhas brilham e o rosto de Trebek cai nas dobras cansadas do sorriso profissional." [Tradução nossa]

[141] Julie, se recusando a encontrar o olhar da audiência, começa a pausar um pouco antes de responder Alex." [Tradução nossa]

Smith buzz […].” (WALLACE, 1989, p. 23)[142]. Estas pressões informam como a personagem se relaciona com o meio que habita, e a principal reação dela é tentar se fechar; apesar de a personagem ser uma participante adorada pela audiência, ela não interage com a audiência, não tenta ser estimada pelo público, evitando os olhares da plateia; à personagem não é permitida a ilusão de não estar sendo vista.

Julie é uma participante em um programa de perguntas e respostas, enquanto Faye é produtora e filha de uma produtora executiva; a visão que Julie tem da TV não chega a ser totalmente externa, como seria a de uma espectadora, mas também não é totalmente interna, como a de uma produtora. A posição que ela ocupa, semelhante ao que ela defende sobre as palavras e seus sentidos, é liminar, não está totalmente dentro nem totalmente fora. Faye, entretanto, por ter o olhar interno que sua posição como produtora lhe permite, projeta uma visão de mundo que pressupõe espaços mais bem determinados. E isto, por sua vez, pode ser observado na maneira em como cada uma delas emprega a ironia: ambas as personagens a empregam, e as duas podem ser vistas como pessoas bastante irônicas, mas o sentido em que apontam a ironia é o que as distingue. É algo que podemos observar na conversa em que discutem como irão explicar o fato de serem lésbicas, caso alguém pergunte, em que as respostas que elaboram aproximam-se, cada vez mais, do absurdo.

Entretanto, não são as explicações em si o que mais nos importa, mas sim o fato de serem motivadas pelo humor: Julie sugere a Faye que ela invente uma história absurda para justificar sua vida: “‘You know what’s fun, if you want to have fun,’ she says, ‘is to make up explanations. Give people reasons, if they want reasons. Anything you want. Make reasons up. It’ll surprise you – the more improbable the reason, the more satisfied people will be.’” (WALLACE, 1989, p. 33)[143] Mais do que inventar algo para se livrar das perguntas, ela sugere que Faye faça aquilo para se divertir; mas as sugestões de Julie também vão de encontro ao que observamos anteriormente, acerca de suas opiniões sobre a linguagem: ela sabe que as pessoas gostam de explicações, de sentidos para as palavras e razões para que as coisas aconteçam, mesmo que ela própria saiba que esta busca por soluções é, em muitos casos, infrutífera. A posição da personagem em relação à invenção de motivos parece ser quase uma resposta às demandas de Lenore em *The Broom of the System*: Lenore se mostra angustiada pela desordem que a vida humana tem em comparação com a organização de narrativas literárias, enquanto

---

[142] “Faye assiste Julie tocar a campainha […]. [Tradução nossa]

[143] “‘Sabe o que é divertido, se você estiver querendo se divertir’, ela diz, ‘é inventar explicações. Dê motivos para as pessoas se elas querem motivos. Qualquer coisa que você quiser. Invente motivos. Vai te surpreender – quanto mais improvável o motivo, mais satisfeitas as pessoas ficarão.’” [Tradução nossa]

Julie não só aceita essa desordem como parece utilizá-la como ferramenta de provocação. No primeiro conto de *Girl With Curious Hair*, portanto, temos um imediato aprofundamento das noções de consciência que já apareciam no primeiro romance de Wallace, mas agora com um viés um pouco diferente, apresentando uma personagem que percebe as pressões desses discursos, mas também demonstra uma nova atitude perante eles.

E é neste espaço de conflito entre a ausência de sentidos e a inevitável busca por algo em que se apoiar que Julie emprega a ironia, não como maneira de gerar sentidos, mas como forma de ofuscar interpretações do que está sendo dito e também de demarcar onde, exatamente, estão as lacunas semânticas da linguagem. Podemos observar isto ocorrendo quando, ao inventar histórias sobre o que a teria levado a ser lésbica, as histórias, mesmo que beirando o absurdo, passam a ter algum nível de plausibilidade pelo fato de que Julie as cria, justamente, como formações ficcionais, algo que está ali não para ser visto como realidade, mas como algo que, segundo ela, dê os motivos que as pessoas buscam. A ironia, ao pensarmos dessa forma nas histórias criadas por Julie, não está nos componentes narrativos do que ela está dizendo, mas naquilo que a motiva a criar as histórias. Algumas das histórias que ela cria fogem totalmente da realidade, tornando-se potencialmente absurdas demais para que alguém possa acreditar nelas, como quando ela sugere a Julie a seguinte justificativa: "'You're in love with a man,' says Julie, 'who insists that he can love you only when you're standing in the exact center of the room you're in.'" (WALLACE, 1989, p. 36)[144] Mas, apesar do absurdo da proposta, o que está em jogo aqui não é uma possível interação de Faye com outra pessoa, a quem ela potencialmente possa contar esta história, mas sim a própria interação entre Julie e Faye, e qual o significado das sugestões de histórias que justifiquem a orientação sexual da personagem.

Quando a personagem sugere que Faye deveria inventar uma história que satisfaça as pessoas, e depois se empenha em criar estas narrativas, produzindo uma série de histórias e detalhes diferentes, o que ela está criando não são mentiras, ou, pelo menos, não apenas; as histórias que Julie constrói são mecanismos emocionais para lidar com seus próprios traumas e inseguranças. Ao sugerir que Faye crie histórias, parece haver em Julie, mais do que um diálogo com sua amante, um diálogo consigo mesma, algo que podemos observar pela quantidade de versões diferentes que ela cria e também pelo excesso de detalhes que providencia; a ironia é o que permite que a ambiguidade atravesse as intenções da personagem ao enunciar suas falas e criar as histórias. A ambiguidade é também sustentada pelos comportamentos da personagem:

---

[144] "'Você está apaixonada por um homem', diz Julie, 'que insiste que ele só pode te amar quando você está parada no exato centro de qualquer cômodo em que você estiver.'" [Tradução nossa]

as histórias que ela propõe não têm como propósito serem representações de fatos reais, mas sim serem histórias ficcionais, organizadas de forma a dar sentido ao mundo e à vida; são histórias criadas para serem histórias, não fatos reais.

Pensando desta maneira, existe incerteza quando Julie sugere inventar histórias; não há como saber se ela está falando sério ou apenas propondo uma brincadeira, pois o exercício de criar narrativas sobre este assunto existe em um espaço relativamente nebuloso, em que as crenças de Julie não podem ser facilmente constatadas e estabelecidas, comprimidas entre as camadas superficiais e as camadas implícitas do que está sendo dito. Isto é em parte resultante da simultaneidade de sentidos defendida por Muecke (2008, p. 65), mas é também uma continuidade daquilo que Wallace já praticava em *The Broom of the System*, na maneira como Lenore se escondia atrás da ironia nos momentos em que suas fragilidades emocionais eram tocadas; entretanto, se no caso de Lenore os usos da ironia se manifestam principalmente como reações a estímulos externos, sem que a narrativa enfatize estas reações de maneira significativa, no caso de Julie, por outro lado, esta atitude se torna um dos pontos centrais do conto: "Faye asks Julie why she likes to make up pretend reasons for being a lesbian. She thinks Julie is really a lesbian because she hates animals, somehow. Faye says she does not understand this. She cries, at the glass wall." (WALLACE, 1989, p. 39)[145]

O conto, portanto, tenta chamar a atenção do leitor para o comportamento da personagem, demonstrando que aquele não é um momento singular e avulso, não é algo que a personagem sugere da boca para fora, mas algo que pratica continuamente. Segundo Julie, fazer isso é divertido, mas o fato de Faye não mencionar isso ao perguntar por que ela gosta de inventar os motivos demonstra que a personagem percebe que existe algo mais naquela atitude; apesar de ser um mecanismo de defesa, a ironia, no caso de Julie, não é puramente reativa, mas elemento constituinte deste comportamento em específico. A ironia, no desejo de criar histórias ficcionais que expliquem por que ela é lésbica, é o que permite que a ambiguidade exista, o que torna incerto seu propósito e nos permite chegar à leitura de que, possivelmente, Julie está escondendo – de maneira consciente ou não – os verdadeiros motivos de criar estas histórias. Existe, portanto, um nível de simultaneidade em como Faye vê a personagem e como o leitor a vê, pois ambos podem tocar a superfície das intenções de Julie e perceber que existe algo mais por baixo dela, mas que este algo mais é incerto e nebuloso.

---

[145] "Faye pergunta a Julie por que ela gosta de criar motivos inventados para ser lésbica. Ela acha que Julie é realmente uma lésbica porque odeia animais, de alguma forma. Faye diz que não entende isso. Ela chora, na parede de vidro." [Tradução nossa]

Todavia, diferente do que observamos com Lenore em *The Broom of the System*, as ironias de Julie encontram algum tipo de resolução final, algo que permite a Faye – e ao leitor – contemplar certas dores das quais antes só era possível observar os contornos. E este acaba se tornando um ponto bastante delicado, e mesmo controverso, deste conto: depois de inventar várias histórias que, como ela mesma coloca, servem apenas para satisfazer o desejo alheio por razões bem definidas para as coisas serem como são, a personagem oferece uma razão definitiva que explica por que ela é lésbica.

> "Then tell them to look closely at men's faces. Tell them to stand perfectly still, for a time, and to look into the face of a man. A man's face has nothing on it. Look closely. Tell them to look. And not at what the faces do – men's faces never stop moving – they're like antennae. But all the faces do is move through different configurations of blankness." […] Julie says, "Tell them there are no holes for your fingers in the masks of men. Tell them how could you even hope to love what you can't grab onto." (WALLACE, 1989, p. 41)[146]

O que fica implícito, por esta passagem, é que o trauma do abandono a faz desgostar de homens. É possível que este desenvolvimento final seja encarado como apenas mais uma das histórias que Julie cria, mais uma tentativa de formular motivos que satisfaçam a curiosidade alheia, mas não acreditamos que esta leitura seja realmente sustentável quando pensada no contexto maior da narrativa: neste momento, Julie está finalmente revelando a verdadeira natureza de seu trauma, os efeitos que ele teve em sua vida, pois o que está dizendo ecoa vários momentos anteriores do conto, como o que ela diz sobre a necessidade de atravessar os buracos das máscaras alheias, mas principalmente, o momento em que ela e seu irmão foram abandonados pela mãe. Neste instante, sua narrativa deixa de ser algo puramente ficcional e parece se revelar como um relato de seus traumas e dores; Julie não estaria mais inventando motivos ficcionais, mas oferecendo o que acredita ser o verdadeiro motivo.

Se podemos ler as intenções de Julie como fundamentalmente irônicas ao criar histórias que justifiquem sua sexualidade, esta última história parece ser uma maneira de o conto utilizar a capacidade que o leitor tem de interpretar ironia contra ele. É como se o conto, ao mostrar Julie criando várias histórias absurdas, criasse um hábito irônico no leitor, e é para interpretar uma ironia que o leitor se prepara quando Julie, ao final, diz: "'Here's one,' says

---

[146] "'Então peça para que olhem bem de perto o rosto dos homens. Peça para que fiquem perfeitamente parados, por um tempo, e olhe o rosto de um homem. O rosto de um homem não tem nada nele. Olhe de perto. Peça para que olhem. E não no que os rostos fazem – os rostos dos homens nunca param de se mover – eles são como antenas. Mas tudo que os rostos fazem é se mover através de diferentes configurações de vazio' […] Julie diz. 'Diga a eles que não há buracos para seus dedos nas máscaras dos homens. Pergunte a eles como você poderia amar algo a que você não tem esperança de se agarrar.'" [Tradução nossa]

Julie. ‘To hold in reserve. For when you’re really on the spot. They’ll eat it up.’” (WALLACE, 1989, p. 40)[147] Para interpretar o que ela diz em seguida, o leitor acaba utilizando as mesmas ferramentas que empregou para compreender as ironias até aquele ponto; empregando o mesmo olhar de desconfiança necessário para interagir com um texto que, previamente, anunciou a falta de vínculo entre estas histórias e a realidade, mas o que acaba encontrando, e que se torna cada vez mais difícil negar, é que ela não está mais inventando, está relatando seu trauma particular. É como se o leitor fosse condicionado a um determinado comportamento, só para então se deparar com uma mudança drástica no formato do texto, exigindo um novo olhar, mas também algum nível de consciência sobre este novo olhar. Porém, não se trata tanto uma tentativa de subverter as expectativas do leitor, é mais uma evolução natural dos usos da ironia desde *The Broom of the System*; a ironia, em “Little Expressionless Animals”, aponta para si mesma, para o que pode estar escondido atrás dela. Mas, à diferença do que acontece no primeiro romance de Wallace, uma parte daquilo que a ironia tenta velar não permanece oculto na obra inteira, sendo revelado ao final. Esta revelação, entretanto, não anula o fato de que, neste conto, é evidenciado um dos pontos cegos da ficção de Wallace: seu tratamento de gênero e sexualidade. No decorrer de sua ficção, personagens que não se adequam a ideais de heteronormatividade seriam representados ou com empatia, ou com ridicularização. No caso de Julie, ele acaba inserindo o conto no campo de posições retrógradas e perigosas sobre a natureza da sexualidade humana; para Julie, é uma ferida mal cicatrizada, e é em termos parecidos que outras personagens não heterossexuais seriam retratadas na ficção do autor.

Este novo percurso que a ironia percorre, um percurso que começa com a acumulação de sentidos e ambiguidades e se encerra com aquilo que estava por trás vindo para o plano frontal da obra, deixando de ser apenas mais uma possibilidade para se tornar uma das principais vias de leitura, nos indica um passo importante em como a obra de Wallace organiza a ironia: se em *The Broom of the System* a ironia é empregada como recurso linguístico, com algum nível de crítica sendo direcionado a ela, em “Little Expressionless Animals” parece haver uma potencialização em como ela se apresenta. A ironia como recurso continua presente, mas agora parece haver uma tentativa de delinear melhor os momentos em que ela está presente, tornando-a, se não mais facilmente perceptível, ao menos dotada de fronteiras mais marcadas. Da mesma forma, a presença da ironia continua a nos apontar algo que pode esconder certas fragilidades e sensibilidades individuais, mas agora este é um elemento muito mais evidente,

---

[147] “’Aqui uma” Julie diz. “Para você deixar reservado. Para quando você realmente estiver precisando. Eles vão devorar.’” [Tradução nossa]

como se houvesse uma preocupação consciente em estabelecer a ironia para, em seguida, demonstrar quais os significados emocionais e mentais que a acompanham através do contraste entre as narrativas ficcionais que Julie inventou e a narrativa de seu trauma. É interessante observar que, ao utilizar uma estrutura tão semelhante às justificativas ficcionais que inventou no passado, o relato de seu trauma é capaz de contornar um ponto que teria sido capaz de anular a ironia: a desambiguação.

Estes comportamentos da ironia, bem como a relação que existe entre a representação das mídias televisivas e a ironia, aparecem também no conto "My Appearance", mas com algumas distinções fundamentais. A principal delas é a de que, se em "Little Expressionless Animals" existe um diálogo importante entre TV e ironia, em "My Appearance" esta aproximação entre ambas é muito mais profunda e, em certo nível, elas são também dependentes uma da outra.

O interesse do conto em falar das formas de comunicação da TV é algo que se apresenta logo na primeira frase da narrativa: "I am a woman who appeared in public on 'Late Night with David Letterman' on March 22, 1989." (WALLACE, 1989, p. 175)[148] Não apenas tratar da TV, portanto, mas falar de Letterman, especificamente. Isto, já de cara, nos indica um caminho de leitura bastante importante: o que significa se comunicar com outra pessoa se este ato de comunicação está sendo utilizado como entretenimento.

Mas antes de entrarmos nos funcionamentos da ironia em si, é importante observarmos como Letterman é representado dentro do conto. Desde o início da narrativa, Letterman é representado como uma força antagônica, alguém a ser, de certa forma, vencido em debate retórico. Isto é representado, logo de início, pela apreensão que as personagens ao redor dela sentem pela entrevista que irá acontecer. Elas falam do apresentador como alguém que gosta de causar constrangimento às mulheres que vão ao programa. Estas apreensões do marido da protagonista o fazem tratar a situação como a preparação para combate. A reação da personagem, entretanto, é muito mais aberta e menos assustada que a do marido: apesar de ter certos receios, ela quer estar lá, quer passar pela experiência de estar frente a frente com esse indivíduo que é, para a sociedade norte-americana da época, uma espécie de personificação da ironia.

Transformar a mulher que está sendo entrevistada na narradora do conto permite a Wallace, de maneira semelhante ao que aconteceu em "Little Expressionless Animals",

---

[148] "Eu sou uma mulher que apareceu em público no 'Late Night with David Letterman' em 22 de março de 1989." [Tradução nossa]

trabalhar com componentes internos do mundo televisivo, explorando dimensões sociais com as quais a maior parte dos leitores não tem familiaridade. No final dos anos 80, a audiência conhecia Letterman como um dos comediantes mais famosos do mundo, definido pelo seu carisma e eloquência, bem como pelo seu descaso para com as convenções televisivas da época; o conto aproveita essa sensação de conhecimento para apresentar outro lado da personagem, demonstrar como aquilo que a audiência via como virtude poderia ser encarado, por quem está sendo entrevistado, como algo nocivo, a ser evitado.

A união destes fatores cria um cenário extremamente fértil para o desenvolvimento daquilo que Wallace, neste momento de sua carreira, estava pensando sobre a ironia, pois o que acaba se estabelecendo é uma situação de confronto direto entre uma pessoa e a ironia, ou, mais especificamente, entre uma pessoa e um certo ideal de ironia. Nesse sentido, temos duas percepções principais da ironia, duas maneiras de encarar o que Letterman representa, que não são opostas, embora também não sejam complementares. Um desses olhares, defendido pelo marido da protagonista, é de que a ironia é a norma vigente nos Estados Unidos do final do século XX e teria substituído qualquer forma de sinceridade ou da possibilidade de uma fala reta. Segundo a personagem, a sinceridade teria saído de moda, se tornado um sinal de ingenuidade ou de fraqueza; o que estava na moda, agora, era apontar como tudo é ridículo e falso, não levar nada a sério. Podemos observar este comportamento nos seguintes momentos:

> "Carson would play along with you," Rudy nodded. "Carson's *sincere*."
> "Sincerity is out," Ron said. "The joke is now *on* people who're sincere."
> "Or who are sincere-seeming, who think they're sincere, Letterman would say," my husband said. (WALLACE, 1989, p. 182, grifos do autor)[149]

Esta é a primeira vez, na ficção de Wallace, em que a palavra 'sinceridade' é empregada desta forma, como recurso contrário à ironia. A sinceridade, portanto, é vista pelas personagens como uma piada, e é a partir desta lógica que elas orientam a protagonista a se armar para ver tudo como uma farsa. A solução oferecida para se blindar do ridículo é ridicularizar a si própria antes que Letterman possa fazê-lo; o ato de se auto-ridicularizar previne o ridículo externo: "If you know in advance that you're going to be make to look ridiculous, then you're one step

---

[149] "Carson brincaria junto contigo" Rudy concordou. "Carson é *sincero*."
"Sinceridade está fora de moda," Ron disse. "A piada agora é *nas* pessoas que são sinceras."
"Ou que parecem ser sinceras, que acham que são sinceras, Letterman diria," meu marido disse. [Tradução nossa]

ahead of the game, because then you can make *yourself* look ridiculous, instead of letting *him* do it." (WALLACE, 1989, p. 182, grifos do autor)[150]

Dois pontos chamam atenção neste argumento: o primeiro, e mais evidente, é que a antecipação do ridículo é capaz de prevenir a ridicularização que lhe seria imposta; o segundo, por sua vez, diz respeito a como as personagens se referem à interação com Letterman como um jogo. Ambas as questões estão diretamente atreladas a como a televisão impactava a cultura norte-americana no final do século XX, e nos oferecem, assim como em "Little Expressionless Animals", uma visão interna e externa de como as mídias televisivas operavam neste período. Interna porque somos apresentados a personagens que fazem parte do contexto de celebridades da época – atores, produtores, apresentadores – e externa porque também temos acesso a como essas pessoas absorvem aquilo que veem na TV e respondem a ela. Esse duplo olhar para os componentes midiáticos da televisão é o que permite que a ideia de autoimagem e autopercepção ganhe tanto destaque dentro da narrativa: as personagens estão a todo momento pensando em como são percebidas por Letterman e, consequentemente, pelos espectadores; elas querem se mostrar extremamente conscientes de si, extremamente conscientes do mundo ao seu redor, mas, ao mesmo tempo, demonstrar que não se importam realmente com a maneira como são percebidas: "Laugh in a way that's somehow deadpan. Act as if you knew from birth that everything is clichéd and hyped and empty and absurd, and that's *just* where the fun is." (WALLACE, 1989, p. 182, grifo do autor)[151] Esta preocupação com autoimagem se encontra sinalizada até mesmo no título do conto, "My Appearance", algo como "Minha aparição" em tradução livre, mas que também carrega o sentido de "Minha aparência".

A narradora do conto, diferente do que defendem seu marido e o amigo dele, tem uma visão completamente diferente de Letterman e, consequentemente, da ironia. Desde o início, a personagem é descrita como uma pessoa bastante aberta e sincera sobre suas emoções: "I am a woman who simply cries when she's upset; it does not embarass me. I was exausted and tense." (WALLACE, 1989, p. 178)[152], "I am a woman who dislikes being confused; it upsets me." (WALLACE, 1989, p. 181)[153] e "I am a woman who lets her feelings show rather than hide

---

[150] "Se você sabe com antecedência que será ridicularizada, então você está um passo a frente no jogo, porque então você pode fazer *você mesma* parecer ridícula no lugar de deixar *ele* fazer isso." [Tradução nossa]

[151] "Ria de um jeito que seja de algum jeito inexpressivo. Aja como se você soubesse que tudo é clichê e hypado e vazio, e que é simplesmente *nisso* que a diversão está." [Tradução nossa]

[152] "Eu sou uma mulher que simplesmente chora quando está chateada; não me incomoda. Eu estava exausta e tensa." [Tradução nossa]

[153] "Eu sou uma mulher que desgosta de estar confusa; me chateia." [Tradução nossa]

them; it's just healthier that way." (WALLACE, 1989, p. 184)[154] Não há hesitação em como ela se descreve, em como se entende, e é isto que leva a uma de suas afirmações mais importantes sobre si mesma, a qual é recorrente no conto: "I have few illusions left." (WALLACE, 1989, p. 177)[155]

Este aparente autoconhecimento da personagem, sua falta de ilusões acerca do mundo e de si própria, resulta em um olhar completamente diferente sobre Letterman: a protagonista não vê nele a ameaça que os dois homens veem, ela o vê como uma pessoa peculiar, mas inofensiva. Diferente dos dois, ela vê Letterman como uma pessoa sincera e engraçada, mesmo que um tanto fora da curva, e por isso ela não está a todo momento com a guarda levantada; por não estar a todo instante aguardando uma posição irônica de parte de Letterman, ela própria também não utiliza a ironia constantemente. Isto confirma a ideia de que a ironia, além de uma atitude, pode ser vista como reação a determinados estímulos; de certa forma, a ironia reafirma a ironia. Sem a crença de que os entornos são carregados de ironia, perde-se um dos motivos para o indivíduo utilizá-la.

O que temos, portanto, é o embate explícito entre duas perspectivas diferentes de ironia: de um lado, a ideia da ironia como recurso quase destrutivo, como aspecto inerentemente subversivo que aponta as falsidades do mundo, ou seja, uma visão muito próxima daquela defendida por Kierkegaard (2017); do outro, a ideia de ironia como algo presente, mas não exatamente definidor para a constituição da realidade e das formas de comunicação dos Estados Unidos do final do século XX. Ambos os olhares parecem presos a algo que Hutcheon (1994) já destacava: se encaramos a ironia apenas de uma maneira ou de outra, pecamos pela incompreensão de como ela realmente funciona; a ironia não tem um valor inerente, ela depende de como é utilizada, de maneira subversiva ou conservadora. Mas, ao apresentar, logo de início, o embate entre ambos os lados, a narrativa possibilita ao leitor ver como olhares distintos se comportam e se chocam.

O conto é narrado pela protagonista, que tem uma visão muito mais aberta e menos cética da realidade, e é principalmente através dela que temos acesso ao mundo que existe por trás das cortinas da televisão. Mesmo assim, o momento em que a entrevista com Letterman finalmente acontece é decisivo como ponto articulador do contexto narrativo e como prisma pelo qual podemos observar a ironia em si; ou seja, não é mais uma questão de verificarmos o que dizem diferentes personagens acerca da ironia, mas sim de vê-la se manifestando de

---

[154] "Eu sou uma mulher que prefere deixar seus sentimentos à mostra do que escondê-los; é apenas mais saudável dessa forma." [Tradução nossa]

[155] "Me restam poucas ilusões." [Tradução nossa]

maneira um pouco mais direta e assim entender, de fato, como a ironia se dá quando a observamos em termos mais pragmáticos.

> "Ladies and gentlemen!" he said. "A man who is, even as we speak, *checking his fly*: *DaVID LETTERMAN!"*
> There was wild applause; the camera zoomed in on a tight shot of the studio's APPLAUSE sign. On all the monitors appeared the words LATE NIGHT APPLAUSE-SIGN-CAM. The words flashed on and off as the audience cheered. David Letterman appeared out of nowhere in a hideous yachting jacket and wrestling sneakers.
> "What a *fine* crowd," he said. (WALLACE, 1989, p. 185, grifos do autor)[156]

A primeira aparição de Letterman já é marcada pela ironia. Os sinais de aplauso, algo que costuma ser escondido dos espectadores televisivos para criar uma ideia de naturalidade, para vender a noção de que os aplausos e risos são sinceros e não algo produzido, são, no programa de Letterman, exibidos, mostrando como os aplausos são falsos, como são comandados por aqueles que realmente controlam o mundo televisivo; é uma maneira de a mídia televisiva apontar para si mesma, para seus próprios clichês, e assim criar um ar de cumplicidade com quem está assistindo. Esta atitude tem suas raízes na ironia, principalmente no fato de que, apesar de estar indicando algo recorrente dentro do mundo televisivo, o programa não deixa de fazer parte deste mundo: é um programa de TV que quer fazer parte da piada que ridiculariza a própria TV, ao mesmo tempo em que precisa vender horários publicitários, criando um tipo de circularidade que não permite determinar o posicionamento daquilo que está sendo dito; não se trata apenas de ridicularizar, portanto, mas de demonstrar que está sendo ridicularizado.

Esta atmosfera carregada de ironia cria novos sentidos para as primeiras palavras de Letterman, quando elogia a plateia. O itálico em "*fine*" corrobora com isso, mas é o entorno que nos permite ver que as palavras da personagem possivelmente não querem dizer exatamente o que estão dizendo: por existir em um espaço permeado pela ironia, a maneira com o que o personagem se comunica parece imediatamente jocosa; é difícil levá-lo a sério quando nada naquele espaço se leva a sério. O elogio que direciona à plateia habita o espaço ambíguo que a multiplicidade de sentidos cria, podendo ser visto como um elogio sincero, mas,

---

[156] "'Senhoras e senhoras!' ele disse. 'Um homem que está, mesmo enquanto falamos, *checando seu zíper*: *DaVID LETTERMAN!'*
Houve um grande aplauso; a câmera deu um zoom intenso na placa de APLAUSO do estúdio. Em todos os monitores apareceram as palavras CAMÊRA DA PLACA-DE-APLAUSO DO LATE NIGHT. As palavras acendiam e desligavam enquanto a audiência celebrava. David Letterman apareceu do nada vestindo uma horrível jaqueta de iate e tênis de luta.
'Que plateia *linda*' ele disse." [Tradução nossa]

principalmente, como forma de, novamente, apontar para todo o processo e demonstrar o seu ridículo. Existe, na ironia do programa, um profundo nível de performance; com isto, o conto utiliza Letterman para evidenciar como a dimensão performática da ironia pode ser instrumentalizada para tornar a própria ironia um fim em si própria:

> "Just get in there and nudge," Ron said encouragingly. I looked at his mouth and head and cat. "Forget all the rules you've ever learned about appearing on talk shows. This kid's turned it inside out. Those rules of television humor are what he makes the most fun of." His eyes went a bit cold. "He's making money ridiculing the exact things that have put him in a position to make money ridiculing things." (WALLACE, 1989, p. 188)[157]

Adiante, a personagem ainda descreve o surgimento de Letterman como o resultado de um longo processo de parricídio midiático, em que novos programas não se contentavam em modificar fórmulas passadas, mas precisavam apontar o ridículo dessas formas. A este tipo de programa a personagem chama de 'anti-shows', mas, como ela diz logo em seguida: "But even if something's an anti-show, if it's a hit, it's a *show*." (WALLACE, 1989, p. 188, grifo do autor)[158] Esta ideia parece ser um eco direto daquilo que Wallace argumentaria em "E Unibus Pluram": o capitalismo e a indústria do entretenimento são capazes de engolir qualquer forma de resistência, transformando-a em mais uma maneira de fazer as engrenagens da mídia girarem, produzindo dinheiro. E a ironia, neste contexto, é o cerne de como esses diferentes mecanismos são reabsorvidos pela televisão.

> "Remember how 'SNL' had those great parodies of commercials right after the show's opening, Edilyn? Such great parodies that it always took you a while to even realize they were parodies and not commercials? And how the anti-commercials were a hit? So *then* what happened?" Ron asked me. I said nothing. Ron liked to ask questions and then answer them. […] "What happened," he said over his shoulder, "is that the sponsors started putting commercials on 'SNL' that were almost like the *parodies* of the commercials, so that it took you a while to realize thar those were even real commercials in the first place. So the sponsors were suddenly guaranteed huge audiences that watched their commercials very, very closely – hoping, of course, that they'd be parodies." […] But instead, the sponsors had turned the anti-commercials' joke around on 'SNL' and were *using* it, using the joke to manipulate

---

[157] "'Só vai lá e cutuque', Ron disse de maneira encorajante. Eu olhei para sua boca e cabeça e gato. "Esqueça todas as regras que você conhece sobre *talk shows*. Esse garoto as virou de cabeça pra baixo. As regras do humor televisivo são sobre o que ele mais faz piada.' Seus olhos ficaram um pouco frios. 'Ele está ganhando dinheiro ridicularizando as exatas mesmas coisas que o colocaram na posição para ganhar dinheiro ridicularizando coisas.'" [Tradução nossa]

[158] "Mas mesmo que algo seja um anti-show, se for um sucesso, é um *show*." [Tradução nossa]

> the very same audience the parodies had made fun of them for manipulating in the first place." (WALLACE, 1989, p. 188 – 189, grifos do autor)[159]

Este exemplo fornecido pela personagem é quase um resumo geral de como a ironia é operacionalizada pela televisão, pela indústria e pelo capitalismo: as ferramentas feitas para criticar o sistema tornam-se parte do próprio sistema, tornam-se maneiras de vender, mecanismos de publicidade que servem aos mesmos propósitos que antes criticavam; há ainda outra camada de significação que vem à tona quando pensamos nestes argumentos em relação ao que Wallace viria a argumentar em ensaios futuros: o processo que a personagem descreve parece ser uma assimilação social de dispositivos irônicos; é como se o espectador, ao ver as paródias de comerciais no SNL, associasse a ironia a algum tipo de sofisticação intelectual e comunicativa e, através disso, ao ver a ironia em outros espaços – como, por exemplo, em comerciais de verdade –, visse neles a mesma intelectualidade e acidez que teria visto nas paródias. É uma postura, como Sloterdijk (2012) propõe, completamente cínica, e a ironia se torna um dos sintomas desse cinismo, um gesto de desistência, da aceitação que já não existe mais resistência possível.

A assimilação da ironia, portanto, faz o indivíduo ver a ironia como um fim em si mesma, como se ela fosse a responsável pelos efeitos que a pessoa aprecia, e não uma questão de como ela é utilizada em diferentes contextos; é o clássico problema que Hutcheon (1994, p. 37) já detalhou, ver a ironia como algo inerentemente subversivo e não como algo que depende de quem a utiliza. No diálogo entre as personagens, o que podemos observar, portanto, é como a televisão ajudou a disseminar um tipo de ironia esvaziada de propósito, um tipo de ironia que, no fim, só pode servir a quem foi criada para criticar.

Durante o diálogo com Letterman, a narradora se vê dividida entre dialogar com a personagem a partir de suas próprias crenças e falas e ouvir aquilo que lhe está sendo informado a partir do ponto intra-auricular; este conflito vem do fato de que a protagonista tem uma relação diferente com a ironia, algo que a faz, no decorrer da entrevista, chegar a conclusões totalmente

---

[159] "'Lembra-se de como o 'SNL' tinha aquelas incríveis paródias de comerciais logo depois da abertura do programa, Edilyn? Paródias tão incríveis que sempre levava um tempo para você perceber que eram paródias e não comerciais? E como os anti-comerciais foram um sucesso? E *aí* o que aconteceu?' Ron me perguntou. Eu não disse nada. Ron gostava de fazer perguntas e então respondê-las. […] 'O que aconteceu', ele disse por cima do ombro, 'é que os patrocinadores começaram a colocar comerciais em 'SNL' que eram quase como as *paródias* dos comerciais, de forma que levava um tempo para que você percebesse que eles eram comerciais de verdade pra começo de conversa. Assim foi subitamente garantido aos patrocinadores audiências enormes que assistiam aos comerciais com muita, muita atenção – esperando, é claro, que eles seriam paródias.' […] 'Mas na verdade os patrocinadores haviam virado do avesso a piada dos anti-comerciais do 'SNL' e a estavam *usando*, usando a piada para manipular as mesmas audiências que as paródias tinham feito piada por manipularem para começo de conversa.'" [Tradução nossa]

diferentes daquelas a que seu marido e Ron chegaram. Podemos observar o desenvolvimento deste contraste de ideias através das seguintes passagens:

> "*Terribly* nice to see you," is what David Letterman said to me. […]
> "Terribly, nay, *grotesquely* nice to see you," Letterman said.
> "He's scanning for pretensions," crackled my ear. "Pockets of naïve self-importance. Something to stick a pin in. Anything."
> "Yes," I drawled to David Letterman. I yawned, touching my ear absently.
> Close up, he looked depressingly young. At most thirty-five. He congratulated me on my series renewal, the Emmy nomination, and said my network had handled my unexpected pregnancy well on the show's third year, arranging to have me seen only behind waist-high visual impediments for thirteen straight episodes.
> "That was fun," I said sarcastically, I laughed drily.
> "Big, *big* fun," Letterman said, and the audience laughed.
> "Oh Jesus God let him see you're being sarcastic and dry," my husband said. (WALLACE, 1989, p. 190, grifos do autor)[160]

Desde o início, as falas de Letterman são pontuadas por ênfases que podem ser encaradas como pontos de inflexão de ironia, demarcadas com itálico na página, de "*terribly*" a "*big*", que podem permitir ao leitor perceber algum nível de deboche; e 'podem' é a palavra-chave neste caso, pois a ironia, ao permitir múltiplas interpretações, também permite a nulidade dessas mesmas interpretações. A reação da personagem a estas ironias iniciais é quase como a de uma enxadrista que tenta compreender os comportamentos do oponente; as reações de seu marido e de Ron, por outro lado, são muito mais preocupadas e imediatamente reativas. Eles analisam as falas de Letterman, suas ironias, como um exame constante das atitudes do interlocutor, e isso, por sua vez, os faz pedirem que ela esteja disposta a demonstrar sarcasmo, que está por dentro da piada, que está rindo com ele. A ironia de Letterman, portanto, é lida de uma forma pela protagonista e de outra, completamente diferente, pelas outras personagens.

Isto ganha significativo realce quando Letterman questiona a protagonista sobre os comerciais de salsicha que ela teria feito. É algo que ela já suspeitava que iria acontecer e que

---

[160] "*Terrivelmente* bom te ter", é o que David Letterman me disse. […]
"Terrivelmente, não, *grotescamente* bom te ver", Letterman disse.
"Ele está escaneando por pretensões" meu ouvido estalou. "Bolsões de ingênua auto importância. Algo para se agarrar. Qualquer coisa."
"Sim", eu disse para David Letterman. Eu bocejei, tocando minha orelha de maneira ausente.
De perto, ele parecia deprimentemente jovem. Tinha no máximo trinta e cinco. Ele me parabenizou pela renovação da série, a indicação ao Emmy, e disse que meu canal tinha lidado muito bem com minha gravidez inesperada no meio do terceiro ano do programa, organizando para que eu fosse vista apenas atrás de impedimentos visuais que cobrissem meu corpo da cintura para cima por treze episódios seguidos.
"Aquilo foi divertido", eu disse sarcasticamente, eu ri secamente.
"Grande, *grande* diversão" Letterman disse, e a audiência riu.
"Oh Deus Jesus, deixe que ele veja você sendo sarcástica e seca", meu marido disse. [Tradução nossa]

gira em torno do seguinte questionamento: por que uma atriz respeitada e indicada a prêmios faria comerciais de salsicha?

> "So then Edylin a nation is wondering what's the deal with going off and doing these… *wiener* commercials," he asked in a kind of near-whine that he immediately exaggerated into a whine.
> Rudy's small voice came: "See how he exaggerated the whine the minute he saw how–?"
> "Because I'm not a great actress, David," I said.
> Letterman looked stricken. For a moment in the angled white lights I looked at him and he looked stricken for me. I was positive I was dealing with a basically sincere man. (WALLACE, 1989, p. 193)[161]

A protagonista vê em Letterman uma figura sincera, não porque não perceba a ironia em suas palavras, mas por não atribuir à ironia a função final do que está sendo dito. Esta reflexão é bastante próxima daquilo que Trilling (2014, p. 20 – 22) já defendia ao propor que existe uma diferença crucial entre ser sincero e ser autêntico, diferença que não gira em torno de simplesmente dizer o que se está pensando, mas sim de agir em função de algum tipo de verdade interna íntima. Para a protagonista, as ironias de Letterman não a impedem de ver a sinceridade adjacente ou a autenticidade que existe na sua forma particular de se comunicar.

Esta maneira de olhar Letterman permite que a personagem atravesse um percurso de interação totalmente diverso daqueles que lhe tinham sido apresentados até então, e isto acaba apresentando ao leitor uma série de novas ferramentas com as quais pode pensar a narrativa: até aquele momento, Letterman vinha sendo representado como uma espécie de arauto da ironia contemporânea, alguém cuja principal razão de ser é a corrosão dos ideais televisivos e comunicativos de então. O olhar da narradora, por outro lado, viabiliza a leitura de que esta celebridade tão conhecida por sua ironia talvez seja uma pessoa sincera, uma pessoa realmente interessada naquilo que está ouvindo de quem entrevista. Ou, pelo menos, de que seria este o caso desde que a pessoa estivesse disposta a interagir com ele no mesmo registro de sinceridade, e é basicamente isso que a protagonista passa a fazer quando começa a descrever o processo de produção e sua atuação nos comerciais de salsicha, algo que, aos poucos, faz a entrevista se parecer mais com um desabafo do que com uma entrevista propriamente dita. A personagem fala dos desafios de atuar com comida, ou, nas palavras dela "'Ever try to emote with meat,

---

[161] "'Então Edylin uma nação está se perguntando o que é que há em ir e fazer esses… comerciais de *salsicha*', ele perguntou em um tipo de quase gemido que ele imediatamente exagerou em um gemido.
A pequena voz de Rudy veio: 'Vê como ele exagerou o gemido assim que viu como–?'
'Porque eu não sou uma grande atriz, David', eu disse.
Letterman pareceu chocado. Por um momento nas angulosas luzes brancas eu olhei para ele e ele pareceu chocado para mim. Eu estava certa de que eu estava lidando com um homem basicamente sincero." [Tradução nossa]

David?' I looked Around. 'Any of you? To dispense mustard like you *mean* it?'" (WALLACE, 1989, p. 195)[162] e isso, aos poucos, leva a personagem a uma conclusão que serve como grande clímax da entrevista:

> I smiled until my silence got his attention. I leaned toward him conspiratorially. After an uncertain pause he leaned over his desk toward me. I looked slowly from side to side. In a stage whisper I said "*I did the wiener commercials for nothing*." […]
> Letterman's jaw dropped.
> "For nothing," I said, "but art, fun, a few cases of hot dogs, and the feelings of a craft well plied." (WALLACE, 1989, p. 196, grifo do autor)[163]

Esta afirmação vem depois de Ron orientá-la a ser honesta, mas é também um momento da narrativa em que ela própria não parece mais estar se importando com as orientações que lhe estão sendo dadas pelas personagens do outro lado do ponto. Neste instante da narrativa, a atitude da personagem em revelar a verdade sobre o que a teria levado a fazer o comercial não surge, portanto, de um simples desejo de ser sincera, mas sim de um encontro de dois olhares contrários a respeito da situação em que se encontram. A questão, nesse caso, não é mais de como a personagem deve se comportar, mas sim do que está por trás dessa atitude: a sinceridade que Ron pede parte de um olhar que vê a interação com Letterman – e, de certa forma, toda interação humana – como um jogo; é uma honestidade que se apoia na ironia para existir. Ela, por sua vez, parece se apoiar no cansaço de estar fazendo parte daquele jogo e na vontade de ter uma conversa genuína. O resultado disso é que a personagem parece finalmente atingir o mesmo registro discursivo de Letterman; as provocações do apresentador em busca da verdade, quando a revelam, permitem que um novo tipo de diálogo tenha início.

A partir disso, uma nova faceta de Letterman se revela, demonstrando um lado de si que contraria a imagem que as personagens tinham dele, bem como contraria tudo que foi apresentado até ali sobre a personagem: Letterman abandona seu lado mais irônico e adota uma posição receptiva, disposta a ouvir o que ela tinha a dizer; a sinceridade da personagem permite que a sinceridade possa vir de ambos os lados:

---

[162] "'Já tentou atuar com carne, David?' Eu olhei ao redor. 'Algum de vocês? Tentou dispensar mostarda com vontade?'" [Tradução nossa]

[163] "Eu sorri até meu silêncio conseguir a tenção dele. Eu me inclinei na direção conspirativamente. Depois de uma pausa incerta ele se inclinou sobre sua escrivaninha na minha direção. Eu olhei lentamente de um lado ao outro. Em um sussurro de palco eu disse: '*Eu fiz os comerciais de salsicha de graça*.' […]
Letterman ficou de boca aberta.
'Por nada', eu disse, 'mas por arte, diversão, alguns poucos cachorros quentes e a sensação de um trabalho bem executado.'" [Tradução nossa]

> Letterman seemed now suddenly to be having the time of his life. He smiled: he said ha *ha*; his eyes came utterly alive; he looked like a very large toy. Everyone seemed to be having a ball. I touched my ear and heard my husband thanking Ron.
> We talked and laughed for one or two minutes more about art and self-acceptance being inestimably more important than assets. The interview ended in sort of a explosion of good will. David Letterman made confetti out of a few of his body's labels. I was frankly sorry it was over. Letterman smiled warmly at me as we went to commercial. (WALLACE, 1989, p. 197, grifos do autor)[164]

E é durante os comerciais que uma outra dimensão de Letterman se revela para a protagonista, confirmando algo em que ela acreditava desde o princípio: de que Letterman era um homem fundamentalmente sincero, pois, mesmo com as câmeras desligadas: "David Letterman was still the *same way*." (WALLACE, 1989, p. 197, grifo do autor)[165]. A personagem ainda complementa:

> He smiled from the depths of himself and said it *was* really grotesquely nice having me on, that the audience was certainly getting the very most for its entertainment dollar tonight, that he hoped for her sake my daughter Lynnete had even one half of the stage presence I had, and that if he'd know what a thoroughly engaging guest I'd be, he himself would have moved molehills to have me on long before this. (WALLACE, 1989, p. 197, grifo do autor)[166]

Para a personagem, portanto, a sinceridade de Letterman se manifesta quando ele a elogia quando sabe que não está sendo observado. Isso traz uma nova camada para a discussão sobre a ironia, concentrando-a, novamente, no campo da performance e levando-a para perto do que Trilling (2014, p. 20 – 22) já estipulava a respeito do conflito entre sinceridade e autenticidade: Letterman, como a protagonista observa, age sempre a partir de seus próprios pressupostos, não está apenas atuando de forma irônica para ganhar audiência, mas ela é, sim, uma parte indissociável de como ele vê o mundo; se o programa de Letterman era encarado como um 'anti-programa', então a própria figura de Letterman podia ser encarada como um 'anti-indivíduo' ou uma 'anti-performance', alguém que buscava apontar as limitações em

---

[164] "Letterman agora parecia estar se divertindo muito. Ele sorriu: ele disse ha *há*; seus olhos se tornaram tremendamente vivos; ele se parecia com um brinquedo enorme. Todo mundo parecia estar se divertindo. Eu toquei minha orelha e ouvi meu marido agradecendo Ron.
Nós conversamos e rimos por um ou dois minutos sobre arte e auto aceitação sendo inestimavelmente mais importantes que outras qualidades. A entrevista acabou em uma espécie de explosão de boa vontade. David Letterman fez confete de alguns de alguns rótulos do seu corpo. Eu estava francamente triste que tinha acabado. Letterman sorriu gentilmente para mim enquanto íamos para o comercial." [Tradução nossa]

[165] "David Letterman ainda era do *mesmo jeito*." [Tradução nossa]

[166] "Ele sorriu das profundezas de si e disse que *era* realmente grotescamente bom me ter no programa, que o público estava certamente conseguindo o máximo de seu dinheiro de entretenimento naquela noite, que ele esperava pelo bem de minha filha Lynnete que ela tivesse metade de minha presença de palco, e que se ele soubesse que eu seria uma convidada tão completamente interessante, ele mesmo teria movido montanhas para me ter lá muito antes disso." [Tradução nossa]

como a sociedade norte-americana de então via o mundo; entretanto, se todo anti-programa é, no fim, apenas mais um programa, as provocações de Letterman podem ser vistas como apenas mais um dos muitos mecanismos midiáticos que estão sendo movidos para a realização do programa.

A personagem, por sua vez, não está levando isso em consideração: está partindo do pressuposto de que se Letterman está agindo de uma determinada forma, mesmo quando não está sendo observado pelo público de seu programa, é porque esta atitude só pode ser sincera; ao ser elogiada com as câmeras desligadas, a protagonista vê a confirmação de que ele realmente é como ela achava que era. A narradora, entretanto, não está negando a ironia que perpassa a figura de Letterman, mas não parece ver as ideias de ironia e de sinceridade como excludentes. Este é um aspecto importante, que aponta diretamente para dentro das complexidades da ironia e, principalmente, para como a ironia era vista neste momento de amplo domínio da televisão sobre o imaginário popular dos Estados Unidos. É algo que se origina do fato de que as fronteiras que demarcam a ironia, como já defendia Brait (2008, p. 17), são rarefeitas e de difícil determinação. E por estar inserida neste meio ela também não vê essas fronteiras: para ela, a ironia e a sinceridade de Letterman não estão dissociadas, mas são partes de uma mesma individualidade. É como se a ironia de Letterman fosse uma maneira de apontar para as camadas de superficialidade e teatralidade que existem sobre a expressão humana e, através disso, viabilizar uma maneira mais sincera de se comunicar.

Ao pensarmos na estrutura do diálogo, o que causa o momento de efetiva aproximação entre as duas personagens é o momento em que a protagonista admite para si algo que poderia ser visto como ridículo ou, no mínimo, anormal: o fato de que fez os comerciais por diversão. Neste instante, os lados mais irônicos de ambas as personagens são deixadas de lado, com elas adotando posturas mais afáveis uma com a outra A autoaceitação, portanto, parece ser posicionada como contraposição à ironia, algo que nos leva, novamente, para a teoria de Trilling (2014) sobre a diferença entre sinceridade e autenticidade e como a verdadeira sinceridade só pode surgir ao se viver de acordo com uma verdade interior, e não de simplesmente falar o que se está pensando.

Ao se aceitar, a personagem derruba qualquer pretensão de mascarar emoções e fingir que demonstrações sinceras de sentimentos são ridículas (que seu marido e Ron defendiam agora ser a norma) e é como se, nesse momento, ela se aproximasse mais de si mesma, ou de quem ela acha que é, alguém que, como a própria personagem reitera em diversos momentos, prefere sempre comunicar exatamente aquilo que está pensando e sentindo.

E assim como o autor explicaria em “E Unibus Pluram”, o caminho para que isso aconteça não é simples, e a personagem logo encontra um obstáculo fundamental em sua maneira de se autoaceitar: a maneira com que os outros a veem e veem a ironia naquele período. Seu marido, por exemplo, sorri jocosamente quando ela diz que se divertiu no programa de Letterman, que gostou de estar lá e que mantém sua posição de que ele era um homem sincero, e, mais do que uma divergência, isso parece criar um abismo entre as duas personagens: “And I’ll say that I felt something dark in my heart when my husband almost nudged me there. I felt that it was a sorry business indeed when my own spouse couldn’t tell I was being serious. And I told him so.” (WALLACE, 1989, p. 199)[167] A autoaceitação da protagonista, sua forma de ver o mundo, não é compatível com o olhar cínico de seu marido, não é compatível com a ironia que ele vê em tudo.

O final de “My Appearance” ilustra a distância que existe entre a protagonista e seu marido, demonstrando o quão incompatíveis eles podem ser, e também as maneiras como diferentes olhares sobre a ironia acabam por informar suas maneiras de se relacionar com o mundo e consigo. A principal cisão se encontra nas diferentes formas com que as duas personagens veem a distância que existe entre como as pessoas se apresentam e como são: para a protagonista, é possível crer que as pessoas podem ser como se apresentam; para seu marido, entretanto, há um afastamento permanente entre o que as pessoas dizem ser e o que realmente são. O ponto fulcral é que o marido da protagonista não consegue ver nenhuma das atitudes de Letterman como sinceras ou genuínas, pois não consegue acreditar que o véu de ironia possa ser perfurado, que exista algo atrás dele. Nas palavras dele: “What put him there, here and now, for you to see, is that he *can’t* be seen. That’s what the whole thing’s about, now. That no one is really the way they have to be seen.” (WALLACE, 1989, p. 199, grifo nosso)[168] A chave aqui, entretanto, não está em uma simples dicotomia entre a realidade e aparência, mas sim entre a realidade e a aparência de não se importar com a aparência; a frase da personagem não é “ninguém é como parece ser”, mas sim “ninguém é como precisa parecer ser”. Esta postura pode ser atribuída à posição que a personagem ocupa dentro da cultura televisiva: ele não é apenas alguém que assiste televisão, mas alguém que produz televisão, que é, em parte, responsável por viabilizar seus procedimentos.

---

[167] “‘E eu digo que eu senti algo escuro dentro do meu peito quando meu marido quase me empurrou ali. Eu achei que era um negócio triste quando meu próprio marido não conseguia dizer se eu estava sendo sério. E eu disse a ele.” [Tradução nossa]

[168] “O que o colocou lá, aqui e agora, é que ele *não pode* ser visto. É sobre isso que a coisa toda agora é. Que ninguém é realmente do jeito que eles precisam ser vistos.” [Tradução nossa}

A todo instante de “My Appearance”, portanto, encontram-se convites para pensar as maneiras a permeação da ironia no inconsciente coletivo do período, e o conto representa, até este momento, a mais direta abordagem sobre este tema na obra ficcional de Wallace. Tendo isso em vista, parece apenas natural que a situação esteja acompanhada de uma detida representação de um programa de TV: assim como observamos em “Little Expressionless Animals”, as representações e usos da ironia têm o contexto televisivo como seu principal vetor, mas a principal diferença entre os dois contos está em como cada narrativa estabelece o diálogo com o leitor: se em “Little Expressionless Animals” há uma tentativa de demonstrar ao leitor como exatamente a ironia opera e em quais contextos ela tem mais recorrência – criando quase uma camada de autoconsciência da própria ironia que é empregada para que o leitor esteja ativamente pensando nos diferentes sentidos aos quais ela pode levar –, em “My Appearance” temos acesso a uma discussão mais abertamente articulada, através de personagens que anunciam diferentes posições sobre a ironia. Não é mais uma questão de observarmos como ocorre o emprego estrutural e estilístico da ironia, verificando seus múltiplos sentidos, mas sim de termos acesso a posicionamentos declarados a respeito dela. Entretanto, observar as declarações das personagens sobre ironia não significa que seja mais simples apontar em que ponto do espectro irônico a obra se encontra, pois o que temos durante a narrativa não é apenas um embate entre diferentes perspectivas, mas uma mistura que nunca chega a ser completamente homogênea.

O primeiro ponto que precisa ser levado em consideração para se compreender como a ironia é retratada através dos diálogos é o fato de que o conto é narrado todo em primeira pessoa, sempre do ponto de vista da protagonista. Esta perspectiva nos permite um acesso mais íntimo a como a personagem encara a própria vida e, consequentemente, uma visão mais íntima de como ela pensa a ironia; por outro lado, restringe o acesso do leitor ao mundo que está sendo representado na narrativa; a realidade que vemos é a realidade filtrada. O que temos, portanto, é uma personagem que prefere atos de comunicação mais diretos e sinceros: a narradora, como constantemente reafirma, gosta de falar aquilo que está pensando e sentindo. Esta preferência a faz ter uma propensão a ver o mundo dessa forma, enxergando a sinceridade e a honestidade que existem ao lado da ironia que permeia o contexto em que ela vivia, e é precisamente esta posição que faz o marido da protagonista e Ron demonstrem preocupação com sua aparição no programa de Letterman; se a sinceridade – que os dois homens defendem estar fora de moda – é o que seu olhar privilegia, então ela não está equipada para compreender as ironias que Letterman pode utilizar contra ela.

A questão, entretanto, não é que a protagonista não consiga perceber ou entender ironia, mas sim que ela não vê a ironia como elemento sólido e incontornável da realidade; ela não responde à ironia com mais ironia, mas opta por honestidade, e é essa honestidade que faz Letterman se abrir para uma conversa mais sincera. Mas mesmo que seja a honestidade da protagonista o que causou a abertura, a diferença de olhares entre ela e os dois homens que a estavam instruindo permanece sendo um obstáculo insuperável, algo que ocorre porque a última instrução que Ron dá é que ela seja honesta. Aqui as duas perspectivas diferentes sobre a ironia se cruzam e resultam em um mesmo objetivo, mas com ramificações drasticamente diferentes: sua decisão de ser honesta não parte de uma tentativa de realizar um movimento dentro de um xadrez irônico, mas sim de finalmente encerrar esse jogo, demonstrar que na verdade Letterman pode ser uma pessoa sincera; a decisão deles, por outro lado, parte de uma tentativa de não se permitir ridicularizar, de demonstrar estar consciente de cada elemento da discussão, de se demonstrar consciente das fronteiras do ridículo naquele contexto televisivo. De qualquer forma, o resultando imediato é o mesmo, a protagonista não é ridicularizada – em parte por ridicularizar a si mesma – e a entrevista continua sem grandes percalços. A ramificação disso, entretanto, é que as três personagens têm suas visões de mundo confirmadas: a protagonista continua acreditando que Letterman era um homem sincero, enquanto seu marido e Ron continuam achando que ele estava a todo momento mascarando suas verdadeiras intenções; a ironia de Letterman – ou a possibilidade de uma ironia – impede que qualquer conclusão definitiva seja realizada: nada é certo. É como se a presença da ironia turvasse todas as instâncias de comunicação que existem ao seu redor com sua ambiguidade, mesmo em momentos em que as personagens não estão sendo irônicas; a ironia projeta sua incerteza em toda forma de comunicação que a cerca. O diálogo final entre a protagonista e seu marido é extremamente representativo disso: cada um está certo de que sua conclusão sobre a realidade é a correta, cada um acha que consegue ler e entender Letterman – e, por extensão, todo o contexto da época – melhor que o outro, com cada um deles totalmente fechado à perspectiva alheia. Apesar de nenhum dos dois estar sendo irônico, é o espectro da ironia que impede que a comunicação entre as duas personagens possa ser efetivada, que um consiga realmente ouvir e entender de onde o outro está partindo. Da mesma forma, o leitor ocupa um espaço que oscila entre as duas perspectivas, sem que seja possível determinar quem realmente compreende melhor a situação.

As dúvidas das personagens acerca da realidade, suas incertezas frente às ambiguidades cada vez mais presentes, são resultantes de um ambiente social e político em que a ironia é dominante, em que a sinceridade passa a ser vista com desconfiança e ridicularização. A TV,

por sua vez, passa a ser o principal vetor e receptáculo das mais variadas formas de ironia; na medida em que ela se torna universal nas casas dos Estados Unidos, isso também acontece com a ironia, o que, retroativamente, alimenta as mídias televisivas conforme a ironia se torna um fato social. “Little Expressionless Animals” e “My Appearance” não são tanto narrativas sobre os riscos da ironia, como a obra de Wallace costuma ser vista, mas narrativas sobre a inevitabilidade da ironia em um mundo saturado pelos discursos televisivos e como a vida se ajusta a essa nova realidade e à formação de novos – e cada vez mais frequentes – abismos comunicacionais. São contos que apresentam uma tendência decisiva de *Girl With Curious Hair*, algo que se tornaria marcante no restante da obra de Wallace: a consciência que existe por trás de todo ato de comunicação e, por consequência, a autoconsciência que obras literárias poderiam ter sobre seus próprios mecanismos de funcionamento.

3.2.2 Lugares apertados e espelhados: consciências e autoconsciências

Um dos pontos latentes desde os princípios da ficção de Wallace, algo já anunciado em *The Broom of the System*, é o da consciência de artistas sobre as artes que praticam e, por extensão, a consciência da própria arte sobre seus dispositivos. E embora já se possa perceber um interesse por este tema no primeiro romance do autor, há ali um aprofundamento ainda tímido quando comparado a o que ele viria a fazer em *Girl With Curious Hair*.

É algo que já pudemos observar, em alguma medida, nos contos “Little Expressionless Animals” e “My Appearance”, principalmente nas formas com que as narrativas parecem comentar o estado da literatura contemporânea a partir de certas convenções e clichês, bem como a partir do diálogo com o impacto cultural da televisão. Isso se deve, em parte, ao que Lutter (2018, p. 67) defende ao explicar que *Girl With Curious Hair* é uma obra definida pela resposta de Wallace a suas influências literárias, uma maneira de adotar elementos estilísticos de autores que o influenciaram e criar algo semelhante a um pastiche literário. Existe, em *Girl With Curious Hair*, um desejo de repensar e estruturar as maneiras como sua própria obra ficcional interagia com a literatura do passado, e o que isso significava para sua obra futura, e para a literatura posterior em geral. É um momento, portanto, em que Wallace está voltando seu olhar para dentro dos funcionamentos de sua própria obra, bem como tentando elaborar reflexões através da ficção.

Este contexto permite uma série de possibilidades de experimentação com estruturas metaficcionais e autorreflexivas, pois estas são maneiras de ilustrar e aprofundar as angústias que o próprio autor sentia nesse período acerca da sua posição no campo literário. Podemos

observar isso ocorrendo, em alguma medida, em quase todos os contos da coletânea, com destaque para o último, intitulado "Westward the Course of Empire Takes Its Way". Mas apesar de este ser um texto fundamental para nossa análise, é necessário verificarmos como outros contos da coletânea lidam com o problema da consciência de Wallace sobre a arte e a resultante autoconsciência da própria obra.

"Girl With Curious Hair" é a peça-chave para compreendermos o que *Girl With Curious Hair*, enquanto coletânea, está tentando dizer sobre a ficção do período: é o terceiro conto da coletânea, bem como a narrativa que dá título à obra em si, e acaba servindo como uma espécie de manifesto daquilo a que ficção de Wallace se propunha neste período. Essencialmente, "Girl With Curious Hair" pode ser lido como um grande pastiche de certa estética literária do período, uma estética muito mais voltada a simplesmente apontar as insuficiências do mundo, a demonstrar como tudo, de uma forma ou de outra, é simplesmente ruim. Era algo de que Wallace foi bastante crítico, e que via representado, principalmente, em autores como Bret Easton Ellis e sua obra *Psicopata americano*. Sobre "Girl With Curious Hair", Lutter (2016) argumenta que: "Wallace has characterized Ellis' work as 'a mordant deadpan commentary on the badness of everything' that although it might depict the vulgarity of contemporary American life, stops short of offering any meaningful corrective – Wallace's story makes his disdain crystal clear." (LUTTER, 2016, p. 73)[169]

É interessante como essa crítica pode ser encarada como uma espécie de lema geral da obra de Wallace, afinal, um dos pontos primários de sua ficção é justamente a maneira seu impulso de ver a complexidade em tudo, algo que se traduziu em um desejo de compreender – e de se comunicar com – um amplo leque de pessoas; mesmo nos casos em que está apresentando situações que podem ser vistas como ridículas, nunca se trata **apenas** de uma forma de apontar e rir de alguém, mas sim uma maneira de demonstrar tudo que existe sob as camadas de aparente ridículo e, dessa forma, compreender melhor as pessoas. Não significa que ele fosse sempre bem-sucedido nesse propósito – como pudemos observar no tratamento da sexualidade de Julie –, mas o importante, aqui, é o impulso de Wallace na direção de uma tentativa de compreender, e não apenas apontar aquilo que via como um problema. Em entrevista concedida a Larry McCaffery, Wallace diria que:

---

[169] "Wallace caracterizou a obra de Ellis como 'um romance mordaz e gélido a respeito da ruindade de tudo' que apesar de mostrar a vulgaridade da vida americana contemporânea, para antes de oferecer qualquer corretivo significativo – o conto de Wallace torna seu desdém claro como cristal." [Tradução nossa/Citação de Wallace traduzida por Sara Grünhagen e Caetano W. Galindo]

> Olha, se a condição contemporânea é irremediavelmente fodida, insípida, materialista e emocionalmente retardada, sadomasoquista e estúpida, então eu (ou qualquer escritor) posso impunemente ajambrar umas histórias com personagens estúpidas, insípidas, emocionalmente retardadas, o que é fácil, porque esse tipo de personagem não exige desenvolvimento. Com descrições que são simplesmente listas de produtos de marcas conhecidas. Se o que sempre distinguiu a má literatura – personagens planas, um mundo narrativo feito de clichês e que deixa de ser reconhecidamente humano etc. – é também uma descrição do mundo de hoje, então a má literatura se torna uma engenhosa mimese de um mau mundo. (WALLACE, 2021, p 74 – 75)

Isto nos leva de volta ao problema da autoconsciência na obra de Wallace, pois ela adota uma forma bastante diferente da autoconsciência narrativa que outros autores da época poderiam utilizar: para Wallace, não bastava simplesmente se mostrar consciente de certos elementos sociais ou literários, era necessário tentar compreender quais são os fatores que levam à formação desses elementos, bem como tentar buscar, senão uma solução, ao menos uma forma de ir além desses fatores. Ainda na entrevista a McCaffery: "A ficção realmente boa poderia ter a visão de mundo mais escura que quisesse, mas ela ia encontrar uma maneira de ao mesmo tempo retratar esse mundo de trevas *e* iluminar as possibilidades de se manter vivo e humano dentro dele." (WALLACE, 2021, p. 75, grifo do autor)

"Girl With Curious Hair" é um conto construído a partir do desdém de Wallace por esse tipo de abordagem literária, podendo ser lido como uma paródia do estilo de Ellis. É essa abordagem que permite ao conto explorar um nível de consciência que já estava presente no primeiro romance de Wallace, mas que assume novas proporções na medida em que é algo que existe como base de toda a narrativa e que não é necessariamente enunciado por alguma personagem.

O conto, narrado em primeira pessoa, gira em torno de Sick Puppy, um protagonista *punkrocker* que é também marcado pelo seu apego aos ideais conservadores do partido republicano, e que narra suas relações com seu grupo de amigos em uma determinada noite em que, juntos, decidem assistir a um show de jazz. O centro do conto, entretanto, está nas reflexões do protagonista sobre o mundo que observa, reflexões quase sempre violentas, racistas, machistas, elitistas, ou todas essas coisas ao mesmo tempo, criando a imagem de uma personagem que beira a psicopatia; logo nas primeiras frases do conto, por exemplo a personagem faz uma série de declarações racistas que permitem ao leitor ter alguma noção, logo de início, de quem é o narrador.

> Gimlet dreamed that if she did not see a concert last night she would become a type of liquid, therefore my friends […] and I went to see Keith Jarret play a piano concert at the Irvine Concert Hall in Irvine last night. It was such a good concert! Keith Jarret is a Negro who plays the piano. I very much enjoy seeing Negroes perform in all areas of the performing arts. I feel they are a talented and delightful race of performers, who

> are often very entertaining. I specially enjoy watching Negroes perform from a distance, for close up they frequently smell unpleasant. (WALLACE, 1989, p. 55) [170]

A primeira apresentação da personagem ao leitor demonstra a contradição que irá acompanhá-la durante toda a narrativa: sua fala é abertamente racista, mas é acompanhada por elogios às capacidades musicais que atribui a pessoas negras. Existe algo de desconexo na nos maneirismos da personagem, algo que ela própria não parece perceber e que permite que a narrativa a transforme em um concentrado de valores que não fazem sentido juntos, mas que mesmo assim servem como motivadores de suas decisões, algo que pode ser percebido pela absoluta confiança com que Sick Puppy enuncia seus piores preconceitos.

E, apesar desta confiança que leva a personagem a dizer as coisas mais hediondas possíveis, ela parece não conseguir se comunicar plenamente com as pessoas ao seu redor, embora não consiga perceber isso. A questão da consciência, portanto, se manifesta de duas maneiras diferentes logo nas primeiras frases do conto: de um lado a total falta de consciência do protagonista, sobre as coisas que diz e sua dificuldade de interagir com as pessoas, e de outro a consciência da obra sobre o estilo que está parodiando. Entretanto, quando falamos de dificuldade, estamos nos referindo às falhas de comunicação que ocorrem entre Sick Puppy e seus amigos, não que essas falhas sejam percebidas por ele. Um dos momentos mais significativos para compreendermos isso tudo vem quando o narrador inicia com Cheese, um de seus amigos, uma longa conversa que aparenta ter conotações bastante diferentes para cada pessoa que está tomando parte nela. Cheese, que parece estar tendo uma crise de ansiedade, tenta compreender como Sick Puppy pode parecer sempre tão satisfeito com o mundo. O mais significativo, entretanto, não é a situação em si, mas como Sick Puppy a narra:

> Cheese restated that he was unable to conceptualize a Sick Puppy such as myself, and stated that he also did not understand the happiness that was exuded by me at virtually all moments. […] Do you know what I mean, he inquired. There is something about you that is so totally happy, Sick Puppy. I patiently explained to Cheese once more about my great amount of income and clothing and fine home entertainment products, however Cheese shook his predominantly bald head and claimed that he meant a different word by the word happy which he had groped for. I wish to know why you are so *happy*, he said. After he kept asking me why I was happy he asked me if I loved Gimlet. I put the arm of my new sportscoat around Cheese's leather shoulders and informed him that Gimlet was aces in my book, and that on many occasions I was

---

[170] "Gimlet sonhou noite passada que se ela não fosse ver um show, ela se tornaria um tipo de líquido, assim meus amigos […] e eu fomos ver Keith Jarret tocar uma apresentação de piano no Irvine Concert Hall em Irvine na noite passada. Foi um show tão bom! Keith Jarret é um Negro que toca piano. Eu gosto muito de ver Negros performando em todas as áreas das artes performáticas. Eu acho que eles são uma raça muito talentosa, que são frequentemente muito divertidos. Eu gosto especialmente de ver Negros performando de uma certa distância, porque de perto eles frequentemente têm um cheio desagradável." [Tradução nossa]

> made happy by Gimlet because she fellated me and gave me pleasurable orgasms, and allowed me to burn parts of her body. (WALLACE, 1989, p. 790, grifo do autor)[171]

Existe, tecnicamente, um diálogo ocorrendo, mas não parece haver uma troca de informação; Sick Puppy, entretanto, não parece se dar conta disso: existe um obstáculo entre ele e a realidade, mas ele próprio não percebe que esse obstáculo está ali. Isso cria uma situação em que a falta de consciência sobre o impedimento comunicativo é, por si só, o próprio impedimento. A persoagem está sempre profundamente desconectada de tudo que existe ao seu redor.

Este descompasso entre a personagem e a realidade é ilustrado pela sua forma de se expressar e pela sua dificuldade em compreender aquilo que lhe dizem, e ambos esses fatores estão diretamente vinculados a um uso muito particular de ironia neste conto. O primeiro ponto se manifesta no fato de Sick Puppy falar de maneira estranhamente higienizada, utilizando expressões que não aparecem, em nenhum momento, no repertório de outras personagens; a maneira como Sick Puppy se expressa faz parecer que ele tenta soar ou parecer educado e charmoso, apesar de só ter uma noção superficial do que essas coisas querem dizer. Mas, ao mesmo tempo, ele fala de maneira excessivamente técnica, como é o caso de quando resume sua relação com Gimlet a uma relação quase transacional, justificando gostar dela devido a questões sexuais e sádicas. A constância com que a personagem emprega a expressão "fellatio" corrobora essa visão, demonstrando que Sick Puppy está encarando o mundo através de um prisma extremamente redutivo da realidade, vendo-o como um conjunto de relações extremamente simples e unilaterais.

A atribuição de um vocabulário tão particular à personagem, além de ter o efeito de destoar do ambiente em que ela se encontra, e da fala outras personagens, também sinaliza para o leitor que se trata de uma figura que não se encaixa no contexto que ela própria apresenta. Os modos de expressão de Sick Puppy criam um estranhamento imediato: logo de início chamam a atenção do leitor e não permitem que esse estranhamento desapareça, pois há uma constante reafirmação do quão estranho e do quão hediondo ele realmente é. Este efeito de reafirmação é

---

[171] "Cheese reafirmou que ele era incapaz de conceitualizar um Sick Puppy como eu e afirmou que ele também não entendia a felicidade que exalava de mim em praticamente todos os momentos. […] Entende o que eu digo, ele questionou. Tem algo sobre você que é tão totalmente feliz, Sick Puppy. Eu pacientemente expliquei mais uma vez para Cheese sobre meu grande salário e roupas e bons produtos de entretenimento, entretanto, Cheese balançou sua cabeça predominantemente careca e afirmou que ele quis dizer uma palavra diferente da palavra feliz que ele agarrou. Eu quero saber por que você é tão *feliz*, ele disse. Depois de ele ficar me perguntando por que eu era feliz ele me perguntou se eu amava Gimlet. Eu coloquei o braço de minha jaqueta nova ao redor dos ombros de couro de Cheese e o informei que pra mim Gimlet era incrível, e que em várias ocasiões eu fui feito feliz por Gimlet por causa da felação que ela fazia em mim, me dando orgasmos prazerosos e deixando que eu queimasse partes do corpo dela." [Tradução nossa]

bastante importante no contexto da narrativa, pois não permite que o leitor perca de vista toda a bagagem negativa que acompanha a personagem e que acaba sendo a peça-chave para o efeito paródico ao qual Wallace se propõe.

Entretanto, além das particularidades do narrador, Wallace também sinaliza as limitações da personagem ao demonstrar os obstáculos que existem na comunicação de Sick Puppy; entretanto, diferente de outros contos de *Girl With Curious Hair*, em que os obstáculos comunicativos são representados, principalmente, na forma de algum nível de dificuldade de se expressar e, dessa forma, de se conectar com outras pessoas, em "Girl With Curious Hair" o que temos é uma personagem que parece não perceber que existe alguma falha na comunicação. O principal exemplo disso é o diálogo de Sick Puppy com Cheese, em que o protagonista parece não entender a natureza do que lhe está sendo perguntado, algo que ajuda a evidenciar o quão dissociada a personagem está da realidade: é como se Sick Puppy não compreendesse realmente o conceito de felicidade para além do mais superficial: a felicidade como resultante de prazeres individuais, que, para a personagem, estão diretamente relacionados ao consumo, a sexo e ao sadismo. Pensando nesta personagem a partir da filosofia de Rorty (2007), podemos perceber Sick Puppy como alguém que é incapaz de ir além de seu próprio vocabulário, restando-lhe apenas o solipsismo. Wallace trata de uma falha na percepção de um narrador ao evidenciar sua incapacidade de constatar esta falha, adequando-se ao que Hayes-Brady (2016, pp. 2 – 3).

Esta relação particular da personagem com seu próprio vocabulário e experiência de mundo, portanto, é emblemática de um ponto definidor da personagem: seu olhar raso sobre a realidade, e que acaba sendo a responsável pelas falhas de comunicação entre Sick Puppy e outras personagens. Entretanto, esse é também o fator que o impede de perceber que existe alguma falha, e isto acaba sendo decisivo porque essa personagem é também quem está narrando o conto, criando uma lacuna discursiva naquilo que pode ser apresentado. É ao redor desta lacuna que o leitor precisa interpretar a narrativa, e é neste ponto que os maneirismos de Sick Puppy tornam-se imprescindíveis para como "Girl With Curious Hair" representa as insciências mentais de seu narrador: a forma de expressão da personagem, somada aos seus preconceitos constantes, causa um efeito de estranhamento no leitor, que não permite que as lacunas comunicacionais da personagem sejam ignoradas; o conto produz uma lacuna e então chama atenção para essa lacuna, e este talvez seja o principal diferencial entre a obra de Wallace e as estéticas a que criticava: sua preocupação em centralizar as limitações das personagens e demonstrar o que essas limitações acarretam.

Outro efeito importante deste tipo de estratégia é criar uma distância sempre presente entre o narrador e o leitor: ao fazer Sick Puppy se comunicar de maneira tão idiossincrática e

tão dissociada, torna-se muito mais difícil para o leitor se identificar com as coisas que estão sendo ditas. Da mesma forma, o conto está, a todo momento, pontuando o quão desprezível Sick Puppy é através de seus preconceitos e de momentos em que a personagem deixa transparecer sua propensão à violência, como é o caso do seguinte exemplo:

> Furthermore Gimlet knows what would make me the happiest corporate liability trouble shooter in the history of the planet earth would be to kill my father and that I will kill my father and bathe in his blood as soon as I can do it without maybe getting caught or found guilty at it, maybe when he is retired and my mother is weak, and Gimlet promises to help me and to kill her stepfather as well and she fellates me and lets me burn her sometimes. (WALLACE, 1989, p. 72)[172]

Além dos extremos de violência que, através do exagero, trazem à tona o efeito paródico do conto, como é o caso de quando ele afirma que, mais do que matar, quer se banhar no sangue do próprio pai. Estas atitudes também ilustram a dimensão patética da personagem, criando uma caricatura que, ao mesmo tempo em que é extremamente violenta, também é completamente infantil em como se expressa e vê o mundo.

Este *modus operandi* do conto nos permite traçar uma aproximação com o *Psicopata americano*, em que o narrador, Patrick Bateman, também carrega absoluta confiança em como se comporta frente aos outros, sentindo-se superior às pessoas ao seu redor, enquanto também manifesta uma série de preconceitos. Entretanto, é muito recorrente que Bateman seja lido como alguém realmente charmoso, e não como alguém que apenas finge ser, é comum que ele seja lido como alguém que, pelo seu desprezo por todos ao seu redor, é capaz de falar aquilo que os outros não tem coragem. É o caso, por exemplo, dos estudos de Sophia Fredriksson (2012) e de Luciano Cabral da Silva (2015), que veem Bateman como anti-herói do capitalismo tardio, alguém que é, sim, desprezível, mas que sempre tem algo de verdadeiro e sincero por trás de sua visão da realidade. Estas leituras atribuem à ironia o papel de tornar possíveis as críticas de *Psicopata americano*.

A ironia, portanto, é fundamental, pois é o instrumento básico para que a obra de Ellis possa ser lida como uma crítica aos sistemas capitalistas e ao culto à imagem da segunda metade do século XX, ou seja, as ambiguidades geradas pela ironia transformam os comportamentos de Bateman em uma máscara que a obra pode utilizar para criticar estes mesmos comportamentos: é como se a obra imitasse os comportamentos de alguém que acha ridículo

---

[172] "Além disso, Gimlet sabe que o que me faria o mais feliz solucionador de problemas jurídicos na história do planeta terra seria matar meu pai e me banhar em seu sangue assim que eu puder sem ser pego ou ser culpado por isso, talvez quando ele estiver aposentado e minha mãe estiver fraca, e Gimlet promete me ajudar e a matar o pai dela também e ela pratica felação em mim e eu queimo ela às vezes." [Tradução nossa]

para, dessa forma, expor suas facetas mais vergonhosas. Todavia, como pudemos observar até aqui sobre os comportamentos da ironia, a possibilidade de ela ser lida de uma determinada forma não imediatamente a configura como um elemento subversivo ou crítico. Dessa forma, a obra de Ellis pode apontar na direção de uma crítica a certos sistemas, ao mesmo tempo em que pode ser lida como uma glorificação destes sistemas, atribuindo sempre ao leitor a responsabilidade por diferentes leituras: se o leitor não entendeu que o texto tem como objetivo ser uma crítica, então a culpa é do leitor, isentando a obra em si de qualquer responsabilidade. Mesmo assim, esse é o principal argumento utilizado em casos como esse: mesmo que glorifique a atitude de personagens hediondas, a obra em si, bem como o artista, estão sempre isentos de crítica pelo fato de estarem sendo irônicos. Além de *Psicopata americano*, livros como *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk, se encontram em uma situação semelhante: há personagens que, em tese, o público deveria ver como "vilões", mas que são representados de maneira a torná-los extremamente divertidos e atraentes.

E é justamente a esse tipo de atitude que Wallace tinha tanta aversão: ele não comprava o argumento de que, por ser irônica, a obra automaticamente se configurava como uma maneira de compreender as complexidades da realidade, não aceitava a isenção de responsabilidade dos artistas. Como resposta, "Girl With Curious Hair" é construído como uma ironia estabelecida para justamente realizar um comentário sobre obras que utilizam a ironia como escudo para se proteger de uma interação genuína com seus leitores, uma interação que só pode existir se a obra se permite estar aberta para a possibilidade de que simplesmente apontar as falsidades da realidade não é suficiente. Da mesma forma, o conto se diferencia das obras que critica por não permitir que seu protagonista seja lido como alguém que, na verdade, só diz aquilo que outras pessoas não têm coragem de dizer (como Bateman costuma ser lido); Sick Puppy não é um herói, não é um gênio, embora acredite ser: Sick Puppy é apenas patético, e o conto não foge disso.

Novamente, nos aproximamos da ideia de uma meta-ironia, possibilidade amplamente defendida pela crítica wallaceana e representada, principalmente, por Bowell (2020) e Konstantinou (2018): a ironia como recurso que aponta as limitações da própria ironia. Se adotarmos essa linha de pensamento, também podemos observar a ironia presente no conto como tendo uma diferença de grau em relação ao que está presente na obra de Ellis: a ironia utilizada em "Girl With Curious Hair" não é instrumentalizada de maneira a tornar ambíguas as atitudes de Sick Puppy, que é, a todo momento, representado de maneira hedionda, mas é empregada com o propósito de criar uma conexão indireta com o estilo narrativo que Wallace pretende criticar; a ironia de "Girl With Curious Hair" é uma tessitura retórica que atravessa a

narrativa e costura as insatisfações de Wallace na forma de um conto, o que a torna, neste caso, mais do que um elemento que pontua a narrativa, formando a base fundamental da obra; é o que permite ao conto ir além de realizar uma crítica a certas obras, para **ser** essa crítica ao assumir uma forma ficcional.

A tessitura irônica de "Girl With Curious Hair" é também o que permite a criação de níveis de contraste entre a consciência que está sendo apresentada pela obra em si e a de seu narrador: Sick Puppy parece incapaz de compreender, em níveis mais profundos, as conversas das quais toma parte, vendo tudo a partir de um prisma totalmente individual e limitante. Entretanto, ao observarmos a camada de ironia que sustenta o conto, podemos constatar que as lacunas que existem em como a personagem observa o mundo são produto da aguda consciência da narrativa sobre os estilos literários do período, e essa consciência irônica, a todo momento elucidando e apontando aquilo que o autor via como limitação, torna-se o elemento fundamental da narrativa; não se trata apenas de um conto que demonstra níveis de consciência – e autoconsciência – totalmente inéditos para a ficção de Wallace; mas sim de um conto sobre essa consciência. Por esse viés, este conto acaba sendo um dos momento em que Wallace mais se aproxima da ideia de *kynismos* conforme proposto por Sloteridjk (2008): uma negação ativa do senso comum; nesse caso, de uma certa forma de produzir literatura que o autor via como nociva, ou pelo menos ultrapassada.

A ironia acaba sendo o elemento fundamental da estrutura narrativa; o recurso que parte da crítica wallaceana vê como a grande inimiga de Wallace é o principal catalisador da consciência literária que é tão central a "Girl With Curious Hair" – e a *Girl With Curious Hair* como um todo – é o que articula todas as ideias em uma narrativa e, principalmente, em uma nova forma de se produzir literatura.

"Here and There" dá continuidade a muitas das reflexões presentes em "Girl With Curious Hair", mas através de um estilo completamente diferente daquilo que foi observado anteriormente. O conto é todo estruturado na forma de um diálogo, com uma terapeuta conversando, em momentos diferentes, com duas personagens que previamente tiveram um relacionamento. Não há presença de discurso indireto livre, apenas as falas das personagens, mas o diálogo não ocorre de maneira linear e direta: existe uma alternância de falas, com as falas de uma personagem sendo seguida pelas de outra, sendo seguidas pelas falas da terapeuta, que tenta ajudar as personagens a elaborar seus sentimentos e organizar o que estão pensando. Basicamente, é como se o conto juntasse a transcrição de duas sessões de terapia distintas em uma mesma página e as interpolasse, permitindo ao leitor ver como cada pessoa reage às perguntas que estão sendo feitas.

A narrativa mostra as duas personagens expondo os motivos que levaram ao fim de seu relacionamento e, através disso, expondo quem são como pessoas e o que exatamente as move. A personagem masculina é definida pelo seu objetivo de ser o "primeiro grande poeta da tecnologia", alguém que está tentando reduzir a arte poética a códigos e valores, deixando de lado o valor sentimental e pessoal; a personagem feminina, por sua vez, é bastante apagada em relação a ele, sendo caracterizada primariamente pela culpa que sente em ter trocado de parceiro; ou seja, ela é definida em relação a um homem. A contradição entre as falas das duas personagens é uma das primeiras coisas apresentadas ao leitor:

> 'Her photograph tastes bitter to me. A show of hands on the part of those who are willing to believe that I kiss her photo? She'd not believe it, or it would make her sad, or rather it would make her angry and she would say you never kissed me the way you kiss my chemically bitter senior photo, the reasons you kiss my photo all have to do with you, not me.'
> 'He didn't really like to kiss me.' (WALLACE, 1989, p. 151)[173]

De um lado, temos a devoção de uma pessoa que beija continuamente a fotografia de alguém que não parece mais estar na sua vida, visto que as menções à pessoa na foto ocorrem sempre no passado. Esta devoção, entretanto, é entrecortada pelo fato de a personagem afirmar "que ela não acreditaria" ou que ela diria que "você não me beijava como beija minha foto"; a personagem não está dizendo que ele próprio não gostava de beijá-la, está apenas afirmando que é isso que ela diria. Em seguida, temos as palavras de outra personagem, a qual, de certa forma, contradiz a adoração da primeira fala ao afirmar que ele não gostava de beijá-la, mas que também dá continuidade ao que a primeira personagem já afirmava sobre o que ela poderia responder caso soubesse que estava beijando sua foto. Logo nas primeiras falas, portanto, somos apresentados ao principal articulador da sintaxe narrativa: a sobreposição das perspectivas das personagens, não exatamente negando uma à outra, mas também não se complementando, transformando as contradições entre as falas das personagens como recurso de leitura.

A partir disso, cria-se um diálogo que, além de tratar das situações que levaram ao fim do relacionamento, é sobre como cada personagem percebe sua própria individualidade e o que significa ser um indivíduo quando confrontado com os objetivos e peculiaridades de outra

---

[173] "'A fotografia dela tem um gosto amargo para mim. Levante a mão quem está disposto a acreditar que eu beijo a foto dela? Ela não acreditaria, ou ficaria triste, ou melhor dizendo ela ficaria brava e diria que eu nunca a beijava do jeito que você beija minha quimicamente amarga foto de formatura, os motivos que você beija minha foto só dizem respeito a você, não a mim.'
'Ele não gostava muito de me beijar.'" [Tradução nossa]

pessoa; esta temática leva, inevitavelmente, a uma discussão sobre a consciência que cada pessoa tem de seus próprios atos e em que medida isso interfere nas ações em si. O ato de beijar é o primeiro sinal disso na narrativa: a personagem masculina parece desgostar do ato, descrevendo-o como

> kissing someone is actually sucking on a long tube the other end of which is full of excrement. For me it's rather a sort of silliness issue. **I feel silly**. The girl and I are so close; the kiss contorts our months; noses get involved, bent; it's as if we're making faces at each other. At the time, with her, yes, **I'd feel vaguely elsewhere, as a defense against myself**. (WALLACE, 1989, p. 151, grifos nossos)[174]

A crise da personagem em relação ao ato de beijar vem, de um lado, da extrema consciência que ela sente ao beijar alguém, reduzindo um beijo a fatores biológicos (saliva e excremento) e, por outro lado, do constrangimento da proximidade. Ele não consegue ir além da dimensão física e extremamente pormenorizada com que trata um beijo; não consegue ir além de si mesmo e da sua participação naquele ato. A consciência o faz ter necessidade de se sentir em outro lugar, pois é a única maneira que tem de, nas suas palavras, conseguir se defender de si mesmo, o que é uma maneira de dizer que era a única forma que achou de se afastar do constrangimento que sentia. O que o impede de desfrutar de um beijo é a aguda autoconsciência do que está fazendo; esta autoconsciência acaba funcionando como uma espécie de âncora, mantendo-o preso no ato em si, na fisicalidade por si só, forçando-o a tentar se remover da experiência. Logo no início, portanto, temos acesso a algumas ferramentas interpretativas importantes para nossa análise do conto: contradição em como as personagens veem o mundo, a autoconsciência por parte da personagem masculina que a impede de interagir verdadeiramente com o mundo e um desejo de se proteger disso. A personagem ainda declara que:

> 'And then let's be equally candid about **the utter lack of self-consciousness** with which I'd kiss her elsewhere, slowly and in a way I'd found too soon she loved, and she'd admit she loved it, she does not lie, she'd admit to the pillow over her face to keep her quiet for the people in other apartments. (WALLACE, 1989, p. 152, grifo nosso)[175]

---

[174] "beijar alguém é na verdade chupar um longo tubo em que na outra ponta está cheio de excremento. Para mim, é mais uma questão de idiotice. Eu me sinto idiota. A garota e eu estamos tão perto; o beijo contorce nossas bocas; narizes são envolvidos, curvados; é como se estivéssemos fazendo caretas um para o outro. Na época, sim, eu me sentia vagamente em outro lugar, como uma defesa contra mim mesmo." [Tradução nossa]

[175] "'E também sejamos igualmente cândidos sobre a total falta de autoconsciência com que eu a beijava em outros lugares, devagar e de maneira que eu logo descobri que ela amava, e ela admitia que amava, ela não mente, ela admitia para o travesseiro sobre seu rosto para não fazer barulho para as pessoas nos outros apartamentos. [Tradução nossa]

Quase como se estivesse tentando fugir do fato de que a autoconsciência lhe apresenta um problema, ele insiste em como não tem nenhuma autoconsciência em relação a beijá-la em outros lugares. Isto traz uma nova camada para o conflito que a personagem está sentindo: não apenas sua autoconsciência acaba sendo um obstáculo para seu aproveitamento do mundo, como ela tenta demonstrar que esta autoconsciência não é um problema permanente. Entretanto, ao fazer isso, a personagem acaba, justamente, chamando a atenção para este tema em específico. A tentativa de fuga do tópico só a traz para mais perto dele, da mesma forma que a narrativa em si, ao estabelecer a personagem desta forma, faz o mesmo movimento: ao propor as idas e vindas da autoconsciência da personagem, ela faz o próprio leitor se confrontar com as diferentes maneiras que as personagens lidam com isso. Podemos assim perceber outra faceta da personagem: a preocupação com sua autoconsciência acaba transmitindo uma excessiva preocupação consigo mesma, com seus sentimentos e opiniões, e uma enorme dificuldade em conseguir ver o mundo a partir dos olhos de outras pessoas. As formas de expressão da personagem corroboram isso, pois mesmo ao falar da mulher por quem afirma estar apaixonado, tudo parece se voltar a ele: ele a vê como uma função do seu mundo; este contraste pode ser observado na seguinte passagem: "'I kiss her bitter photo. It's cloudy from kisses. I know the outline of my mouth from her image. She continues to teach me without knowing.'" (WALLACE, 1989, p. 152)[176] Ele conhece uma parte de si a partir da imagem dela; novamente, o que ele parece buscar é seu próprio reflexo, e não a imagem de outra pessoa.

De certa forma, é este o principal motivo que levou ao fim do relacionamento com a outra personagem: ele não consegue dar importância suficiente ao que outras pessoas estão sentindo e pensando; está muito certo de que as coisas que está vivendo e sentindo são as que mais importam, as mais relevantes não apenas para ele, mas para a sociedade como um todo. Ao falar de suas ambições em ser o primeiro grande poeta da tecnologia, a personagem diz: "He just works all the time on well-formed formulas and poems and their rules." (WALLACE, 1989, p. 152)[177] E é assim que Bruce parece ver o mundo: um conjunto de regras bem estabelecidas e problemas a serem resolvidos.

É neste contexto de autoconsciência, contradição e insuficiência em conseguir ver o mundo pelos olhos de outra pessoa que "Here and There" aplica e experimenta com a ironia. Diferente de "Little Expressionless Animals" e "My Appearance", este conto não aborda a

---

[176] "Eu beijo sua foto amarga. Está turva de beijos. Eu conheço os contornos da minha boca pela imagem dela. Ela continua me ensinando sem saber." [Tradução nossa]

[177] "Ele só trabalha o tempo todo em fórmulas bem estabelecidas e suas regras." [Tradução nossa]

ironia relacionada ao mundo televisivo, também não traz a ironia como um tema que está sendo abertamente discutido, mas o faz de duas formas principais: a ironia de como as ambições de Bruce são representadas e de como isto o distancia das pessoas ao seu redor. Assim como "Girl With Curious Hair" emprega uma camada de ironia que só pode ser percebida ao se ter noção do contexto literário norte-americano do final do século XX, "Here and There" tem uma camada de ironia que depende dos conhecimentos do leitor a respeito da crítica literária neste mesmo período. Também parece ser uma continuidade de algumas das críticas que Rick fazia em *The Broom of the System*: como Bruce encara a literatura parece ser menos motivado por uma curiosidade sincera do que por seu próprio ego, pelo desejo de ser o primeiro a descobrir a próxima grande coisa da literatura.

Sua monografia de conclusão de curso é descrita como: "an epic poem about variable systems of information and energy-transfer. […] He thinks art as literature will get progressively more mathematical and technical as time goes by. He says words as 'correlative signifiers' are withering up." (WALLACE, 1989, p. 154 – 155)[178] A ironia, aqui, se apresenta no diálogo implícito que a obra estabelece com o leitor: ao propor que a personagem quer ser o primeiro grande poeta da tecnologia, descrevendo sua monografia como um poema épico sobre sistemas de informação, o conto cria a caricatura de um acadêmico desse período. Ao colocar esta caricatura como protagonista do conto, a narrativa informa um novo percurso de leitura: não é um prodígio acadêmico tratando de sua pesquisa, é um homem que foi engolido pelo próprio ego e agora não consegue ver além dele. A ironia expõe o ridículo da personagem ao leitor, assim como aponta o dedo para pesquisas acadêmicas que estão mais preocupadas com grandes conclusões e descobertas do que em realmente analisar e compreender algum tema com cuidado.

O sistema irônico se forma pela multiplicidade de abordagens distintas que não se anulam e que o leitor pode adotar para realizar sua interpretação: assim como no conto "Girl With Curious Hair", a leitura de "Here and There" depende dos conhecimentos do leitor a respeito da literatura no período em que a coletânea foi publicada; também é algo que pode se basear no quanto o leitor conhece da obra de Wallace, principalmente seus ensaios e sua preocupação com a autoconsciência dos artistas sobre suas obras. É possível que, sem esses conhecimentos prévios, o leitor veja a personagem como um tipo de prodígio literário, e seu projeto como algo relativamente viável; isto acaba criando um percurso de leitura bastante

---

[178] "um poema épico sobre sistemas variáveis de informação e transferência de energia. […] Ele acha que arte como literatura se tornará progressivamente mais matemática e técnica com o passar do tempo. Ele diz que palavras como "significante correlativos" estão se acabando." [Tradução nossa]

diferente, pois a maneira que o leitor vê Bruce é determinante para a interpretação de suas atitudes; se o leitor percebe o ridículo que permeia a narrativa, torna-se possível ler o conto uma narrativa que trata da falha de comunicação gerada pelo auto centrismo de alguém que resumiu a realidade a códigos e formas bem definidas; sem isso, pode-se interpretar o conto como sendo o de alguém que tem dificuldade de se comunicar por ser muito inteligente, algo de que Bruce parece tentar se convencer nos momentos em que explica sua monografia. Segundo ele, em breve a poesia não estará mais sujeita a nenhum tipo de significação; a personagem feminina, entretanto, discorda disso, despertando nele uma reação totalmente defensiva:

> I said a big part of the realness that poems were about for me, when I read them, was feelings. I wasn't going to pretend to be sure, but I didn't think numbers and systems and functions could make people feel any way at all. Sometimes, when I said it, he felt sorry for me, and said I wasn't conceiving the project right, and he'd play with my earlobes. But sometimes at night he'd get mad and say that I was just one of those people that are afraid of everything new and unavoidable and think they're going to be bad for people. He came so close to calling me stupid that I almost got really mad. I'm not stupid. (WALLACE, 1989, p. 167)[179]

A postura defensiva da personagem é oriunda da autopreservação de seu ego, mas é o que subjaz a isso que mais importa. No fim, Bruce está fugindo dos sentimentos que, para ela, são tão importantes em um poema, ele está tentando remover uma parte fundamental da prática artística, substituindo-a por aspectos mais calculáveis e mais facilmente definíveis; ao substituir sentimentos e expressão por números e fórmulas, Bruce tenta remover os aspectos da arte sobre os quais não tem controle, os aspectos que o tornam vulnerável.

Este é um ponto bastante sensível no conjunto da obra ficcional e ensaística de Wallace: para o autor, a arte tinha um papel fundamental em meio a um contexto em que cada vez mais as pessoas se isolavam emocionalmente: comunicar ideias e emoções de maneira ativa e honesta, criando empatia. Entretanto, o olhar de Wallace sobre arte não se resumia a isso: ele era um autor extremamente preocupado com questões estilísticas e sintáticas; é esta preocupação, inclusive, que torna necessária esta pesquisa, pois sua obra é pontuada por experimentações formais, por alternâncias de forma e de estilo, algo que, desde seu primeiro romance, ele associou a reflexões sobre os limites da linguagem e os limites da comunicação

---

[179] "Eu disse que grande parte da realidade dos poemas para mim, quando eu os leio, eram os sentimentos. Eu não ia fingir ter certeza, mas eu não achava que números e sistemas e funções poderiam fazer as pessoas sentirem qualquer coisa. Às vezes, quando eu falava isso, ele dizia que sentia pena de mim, e dizia que eu não estava entendendo o projeto direito. Mas às vezes, à noite, ele ficava bravo e dizia que eu era só uma daquelas pessoas que têm medo de tudo que é novo e inevitável e que acham que elas serão ruins para as pessoas. Ele chegou tão perto de me chamar de estúpida que eu quase fiquei brava de verdade. Eu não sou estúpida." [Tradução nossa]

humana. A questão, para Wallace, é que, apesar de ser imprescindível que a arte comunique algo, esta comunicação raramente é simples ou fácil, e um dos pontos em que estas dificuldades se concentram está no próprio ato criativo: a arte sempre passa pelo ego do autor, sua voz está sempre por trás do que está sendo dito e, talvez o mais importante, está sempre consciente do fato de que haverá um leitor na outra ponta. É nesta antecipação da leitura que a literatura passa por seu momento de maior fragilidade, pois é aí que uma obra literária corre mais risco de perder qualquer aparência de comunicação efetiva. É muito comum, como Wallace defende em entrevista concedida a Laura Miller, que autores se percam em um desejo de mostrar o quanto são inteligentes através de suas obras; não um desejo de comunicar algo sincero, mas de se provar para o leitor. É a figura de um autor assim que Wallace parece projetar em Bruce: alguém absolutamente convicto de que sabe como a verdadeira arte deve ser, uma arte que existe apesar dos leitores e não para eles; da mesma forma, um dos desafios que Bruce mais encara durante a sessão de terapia vem na forma de uma dificuldade em se comunicar, não apenas em transmitir o que está pensando, mas também em ouvir o que outras personagens têm a dizer. Wallace, portanto, não está apenas criando uma espécie de fantoche ficcional para o qual apontar e rir: é antes uma questão de realmente tentar compreender este indivíduo e, através disso, perceber a solidão implícita por trás de alguém que tem tanta dificuldade de se comunicar e empatizar com as pessoas ao seu redor.

Bruce torna-se um caminho pelo qual o autor pode refletir sobre a natureza deste tipo de literatura; é uma forma de Wallace refletir sobre sua própria arte. Wallace parece empregar o conto como uma forma de olhar para os propósitos e ambições que motivam os artistas da contemporaneidade, e a ironia acaba sendo o mecanismo ideal para que isso aconteça. Não é diferente do que acontece com Rick em *The Broom of the System*, sendo que em ambos os caos temos personagens que podem ser vistas como comentários sobre o estado da literatura naquele período, com ambas sendo representadas com algum nível de ridículo; Bruce pode, inclusive, ser visto como um dos autores jovens que Rick tanto criticava, um homem aparentemente jovem e excessivamente preocupado com questões estilísticas e formais da literatura, e não com assuntos gerais da vida jovem.

Todavia, entre as duas obras – *The Broom of the System* e "Here and There" – há uma diferença de grau em termos de sua relação com a ironia: apesar de em ambos os casos a ironia ser utilizada como um veículo para que o autor possa estabelecer certos níveis de diálogo com o leitor, a partir de seus conhecimentos implícitos a respeito da literatura do período, "Here and There" parece mais preocupada com um ponto que é mais comum vermos estar relacionado à ironia na ficção de Wallace: a solidão. Bruce é uma personagem envolta por solidão, seja sua

solidão particular, seja a solidão que, inadvertidamente, ele projeta nas pessoas que fazem parte de sua vida. Ao falar de uma interação que a personagem teve com seu irmão, Bruce afirma:

> Leonard says I've always enjoyed playing games with words in order to dodge the real meaning of things; this segues with suspicious neatness into my intuitions about the impending death of lexical utterance, and I'm afraid I indulge myself for several minutes before I realize that one of us has severed the connection. (WALLACE, 1989, p. 166)[180]

Esta citação pode ser encarada como uma espécie de microcosmo da personagem: primeiro, Bruce afirma ter sido acusado de fazer jogos com as palavras para, dessa forma, escapar de seus significados e logo em seguida é exatamente isso que ele acaba fazendo, pois se perde em suas próprias reflexões, ignorando o que seu irmão lhe disse; ele ignora os sentidos das palavras, vendo-as como uma confirmação daquilo em que já acreditava. Como Bruce escolhe se expressar, suas escolhas de vocabulário, continuam a confirmar sua posição como figura que beira o pedantismo; a ironia se manifesta em expressões como "suspicious neatness" e "impending death of lexical utterance", que demonstram, por um lado, as esferas sociais pelas quais a personagem circula, e, por outro, a vontade absoluta que Bruce tem de se mostrar inteligente e de ser reconhecido por isso. Como a personagem se refere ao ato de desligar o telefone é um exemplo elementar disso: "one of us had severed the connection" é uma forma extremamente peculiar de dizer "alguém desligou o telefone" e, além disso, é uma forma de a personagem tentar mascarar o que realmente aconteceu: seu irmão desligou o telefone por não aguentar mais as atitudes de Bruce.

Novamente, a conclusão final é um estado de solidão ao qual o leitor é encaminhado através da ironia que se manifesta pelos comportamentos da personagem, na forma com que a obra aponta para os comportamentos da personagem e nos permite perceber que ela não está sendo representada com absoluta sinceridade, mas com um cutucar do cotovelo e uma risada implícita. Esta risada, entretanto, não é o deboche de alguém que acha que tudo é falso e ridículo, mas de alguém que consegue perceber algo de profundamente humano nas fraquezas e limitações da personagem; alguém que consegue se perceber nessas limitações e na solidão a que elas levam. A ironia é o que permite a coexistências dessas diferentes perspectivas sobre como Bruce se expressa, e é algo que dá continuidade às nossas observações levantadas na

---

[180] "Leonard diz que eu sempre gostei de fazer jogos com as palavras para me desviar do verdadeiro sentido delas; isso levou com suspeita assiduidade às minhas intuições sobre a iminente morte da enunciação lexical, e eu acabo me entregando a isso por vários minutos antes de perceber que um de nós tinha rompido com a conexão." [Tradução nossa]

primeira parte da análise de *Girl With Curious Hair*: parece sempre haver algum nível de tristeza associado à ironia; seja uma tristeza presente nas personagens, em como elas se comportam e se relacionam com o mundo, seja uma tristeza originada de como Wallace via a produção literária deste período.

Partindo do que Hutcheon (1994, p. 4) explica sobre comunidades de fala, podemos ler este comportamento da narrativa como uma tentativa de fazer o leitor se sentir inserido na piada, ou seja, de o fazer sentir que está compartilhando do riso. Mas, novamente, não é apenas uma questão de rir, e sim de entender. Esta abordagem aproxima o leitor das atitudes da personagem enquanto chama sua atenção para o próprio ato de leitura. O leitor se torna mais consciente de como a ironia está sendo utilizada e, consequentemente, mais consciente da sua própria leitura; é como se a autoconsciência narrativa fosse, aos poucos, construindo uma espécie de autoconsciência da própria leitura.

O final do conto é pontuado por essa tristeza, que se torna ainda mais acentuada quando Bruce se depara com um problema que não pode contornar linguisticamente: consertar um forno elétrico. Frente a este problema, a personagem parece se desmontar, e, ao tentar, começa a temer que pode ter quebrado ainda mais o eletrodoméstico, objeto pelo qual a tia de Bruce tem bastante apego emocional. Dentro do forno, a personagem tem o que parece ser uma crise de ansiedade:

> 'My aunt asks again if I'm sure it's no problem and I don't answer because I'm afraid of how my voice will sound. I carefully disconnect the other end of each bundle from each burner's transformer and loop all the wire very nearly and lay it at the bottom of the stove. I tidy things up. Suddenly the inside of this stove is the very last place on earth I want to be. I begin to be frightened of the stove. Around its inside I can see my aunt's feet as she stands. I hear the refrigerator door open. A dish is set on the counter above me and something crinkly removed; through the odors of stove-slime and ancient connections I can smell a delicate waft of chili. I rattle a screwdriver against the inside of the stove so my aunt thinks I'm doing something. I get more and more frightened.' […] 'I've broken their stove. I need a binding tool. But I've never bound a wire.' […] I'm so scared behind the dirty old stove I can't breathe. I rattle tools.' (WALLACE, 1989, p. 171)[181]

[181] "'Minha tia pergunta novamente se não é problema e eu não respondo porque tenho medo de como minha voz vai soar. Eu cuidadosamente desconecto a outra ponta de cada conjunto do transformador de cada boca e enrolo o fio bem próximo e deixo tudo no fundo do forno. Eu organizo as coisas. De repente o último lugar do mundo em que eu quero estar é dentro deste forno. Eu começo a ter medo do forno. Ao redor dele, eu consigo ver os pés da minha tia enquanto ela fica parada. Eu escuto a porta da geladeira abrir. Um prato é colocado no balcão acima de mim e algo tilintante é removido; através do cheiro de limo de forno e antigas conexões eu consigo sentir cheiro de chili. Eu bato a chave de fenda conta a parte interna do forno para que minha tia ache que eu estou fazendo algo. Eu fico mais assustado.' […] 'Eu quebrei o forno deles. Eu preciso de uma ferramenta de ligação. Mas eu nunca prendi um fio.' […] Estou com tanto medo atrás do velho e sujo forno que não consigo respirar. Eu bato as ferramentas.'" [Tradução nossa]

Neste momento, é como a se solidão da personagem atingisse sua forma mais absoluta, uma solidão tanto física quanto emocional. Bruce está preso dentro de um forno elétrico que o cerca fisicamente, mas que também representa um problema que ele não tem como resolver, uma situação em que ele não pode, como seu irmão o acusava de fazer, criar jogos linguísticos para escapar. A personagem não consegue resolver o problema, mas também não consegue admitir que não consegue resolver o problema, e aqui somos levados a um momento importante da representação de Bruce: boa parte do medo que ele sente se origina do fato de saber o quanto sua tia se importa com aquele eletrodoméstico, saber do valor emocional que ele tem para a família; neste momento, portanto, Bruce é confrontado diretamente com a perspectiva de outra pessoa, colocado em uma posição da qual não tem como se evadir física ou intelectualmente, ou seja, ele é finalmente forçado a lidar com suas limitações, pois não é capaz de consertar o forno, assim como não é capaz de enfrentar sua tia e admitir que não sabe, admitir que talvez tenha causado algum dano irreparável ao objeto. A grande autoridade e estoicidade da personagem cai por terra, sua forma de se expressar muda, ele deixa de usar palavras excessivamente acadêmicas e passa a se expressar de maneira mais comum, demonstrando que, previamente, a fala complexa era de fato um esforço e não algo natural.

Este medo é o que leva a personagem a admitir uma parte de si que, durante toda a narrativa, pode ser percebida espreitando através das frestas de ironia que a narrativa constrói: "'I believe, behind the stove, with my aunt kneeling down to lay her hand on my shoulder, that I'm afraid of absolutely everything there is.'" (WALLACE, 1989, p. 172)[182] Toda a postura que a personagem adotou até aqui leva a este momento: todos os escudos emocionais que colocava entre si e outras pessoas, seu impulso de desviar linguisticamente quando tinha suas vulnerabilidades confrontadas é onde inevitavelmente escoa a ironia que servia de base para a personagem até este momento. Como observamos anteriormente, como o conto ridiculariza Bruce não vem de um lugar de desprezo pela personagem, de uma tentativa de demonstrar suas atitudes mais peculiares como apenas vergonhosas, mas sim como uma maneira de demonstrar ao leitor que existe algum nível de tristeza e de desconforto em sua forma de se expressar. Isso é viabilizado pelas maneiras pela instrumentalização que Wallace faz da ironia para criar um efeito muito específico no leitor, pois aqui não se trata de uma personagem sendo irônica para camuflar suas emoções, mas sim da própria obra empregando a ironia para sinalizar ao leitor, partindo de seus conhecimentos prévios, algo que nem as personagens percebem; ou seja, trata-

[182] "'Eu acredito, atrás do forno, com minha tia se ajoelhando para colocar a mão em meu ombro, que eu tenho medo de absolutamente tudo.'" [Tradução nossa]

se da ironia operando em uma camada da obra, camada esta em que pode estabelecer um diálogo mais direto com o leitor.

Isto é corroborado pelas maneiras com que outras personagens também percebem as dificuldades de comunicação que ele atravessa, criando uma dupla sinalização dos percalços que Bruce atravessa em sua relação com os outros. E, assim como é ao final do conto que Bruce finalmente toma plena consciência dos medos que motivam suas maneiras de ser, é também ao final que a mulher na sessão de terapia parece resumir os comportamentos de Bruce em uma sequência do diálogo em que há ruptura constante de quem está falando: "'He told me he loved me lots of times.' […] 'And when he said it he believed it. And I know he still does.' […] 'But I think feeling like he loved somebody scared him.'" (WALLACE, 1989, p. 171).[183] É como se "Here and There" transformasse o medo e a solidão de Bruce em uma espécie de centro no qual se agrupam diferentes visões sobre ele: o olhar da mulher, que parece gostar dele mas sabe que não consegue mais chegar até ele, o olhar da terapeuta, que tenta ajudá-lo a se confrontar com seus medos, e o olhar do leitor, que através da ironia percebe como a personagem tenta se proteger do mundo.

A ironia, portanto, é empregada no conto como maneira de inserir o leitor em um contexto em que ele pode perceber o lado ridículo da personagem, fazendo-o sentir que está rindo de Bruce junto com a própria narrativa; entretanto, essa mesma ironia é utilizada para gerar empatia no leitor, pois na medida em que se percebe como a personagem tenta se blindar do mundo que a cerca, percebe-se a solidão em que vive e o quanto parece não conseguir sair desse ciclo. Da mesma forma, ao leitor são possibilitadas as percepções de novos níveis de consciência.

Apesar de "Here and There" não tematizar a ironia em si, o conto emprega a ironia de maneira a dar mais visibilidade a como ela funciona e, se Wallace queria que *Girl With Curious Hair* fosse capaz de demonstrar novas possibilidades para a produção ficcional do período, os usos da ironia em "Here and There" parecem ser um exemplo extremamente importante de como isso poderia ser feito, pois se trata, simultaneamente, de um comentário sobre a arte do período e de uma forma de aguçar a consciência do leitor sobre o ator de leitura; Wallace explora novos níveis de consciência sem que isso prejudique a natureza da narrativa enquanto ficção; ou seja, não é uma obra que, como Wallace criticou em outros autores, está

---

[183] "'Ele disse que me amava várias vezes.' […] 'E quando ele dizia, ele acreditava. E eu sei que ele ainda acredita.' […] Mas eu acho que sentir que ele amava alguém o assustava.'" [Tradução nossa]

excessivamente preocupada em chamar a atenção para si mesma, sem tentar dizer algo de novo ou de interessante.

Este exercício de exploração dos níveis de autoconsciência de sua obra atinge proporções totalmente inéditas para sua ficção no conto "Westward the Course of Empire Takes Its Way", que é a última e a maior narrativa de *Girl With Curious Hair*. Este conto é, em parte, uma tentativa de pastiche da obra *Lost in the Funhouse* de John Barth; uma tentativa de emular o estilo – e de dizer algo sobre este estilo – de um autor de que Wallace realmente gostava. "Westward the Course of Empire Takes Its Way" é, neste sentido, o primeiro conto abertamente metaficcional da obra de Wallace, não que seja a primeira vez em que ele emprega elementos metaficcionais, mas sim por se tratar da primeira vez em que uma narrativa do autor é concentrada, justamente, em seu caráter metaficcional e nas possibilidades literárias que surgem dessa escolha.

Para oferecer algum contexto, *Lost in the Funhouse* é uma coletânea de contos que, apesar de terem os mais diversos temas, são todos concentrados em reflexões sobre a natureza da ficção e de diferentes técnicas narrativas. A maior parte dos contos presentes na coletânea é profundamente metaficcional, principalmente o conto que lhe dá título, "Lost in the Funhouse". Trata-se da narrativa de um adolescente, Ambrose, que entra em uma casa de diversões com uma garota por quem é apaixonado. Ela sai logo dali, deixando-o sozinho e perdido, sem saber como sair daquele lugar; isto transforma a narrativa em uma série de preâmbulos reflexivos nos quais a casa de diversões é utilizada como metáfora para a própria ficção.

Todavia, mais do que o enredo em si, outro elemento importante do contexto em que *Lost in the Funhouse* foi publicada gira em torno de um ensaio que Barth (1967) publicou anos antes, intitulado "The Literature of Exaustion": neste ensaio, tendo a ficção de Jorge Luis Borges como referência, Barth defende que o romance realista havia sido esgotado, que era necessário buscar novas formas de produção literária que não estivessem mais necessariamente preocupadas com uma representação fidedigna do real. Para Barth (1967), a literatura só poderia seguir adiante a partir de uma cuidadosa reflexão de si; era necessário que a ficção pudesse se voltar para si própria, em busca daquilo que a singulariza no campo das artes, ou mesmo no campo do pensamento humanista como um todo. Além disso, Barth (1967) parece preferir uma literatura dotada de algum nível de virtuosismo: "I'm inclined to prefer the kind of art that not many people can *do*: the kind that requires expertise and artistry as well as bright aesthetic ideas

and/or inspiration." (BARTH, 1967, s. p., grifo do autor)[184] Para o autor, existe algo de entediante em autores que escrevem sobre temas contemporâneos, mas utilizando formas passadas e vencidas, e esse é um dos motivos que o levam a defender novas atitudes para o campo ficcional.

É interessante que essa noção de virtuosismo é algo que pode ser percebido na ficção de Wallace. Se isso se dá por influência de Barth é difícil dizer, mas é notável como todo o corpo de sua obra se destaca por uma espécie de movimento constante na direção de novas formas e estilos, com destaque para os diferentes métodos que Wallace explorou nas possibilidade da sintaxe narrativa, e na sintaxe linguística propriamente dita; *Breves entrevistas com homens hediondos* e, principalmente, *Oblivion* são obras famosas justamente por este apego ao virtuosismo formal e estético, mas é em *Girl With Curious Hair* que podemos observar isso se formando.

O conto gira em torno dos alunos de uma oficina de escrita criativa, com constantes referências à obra *Lost in the Funhouse*, que, dentro da narrativa, foi escrita por uma personagem chamada Ambrose, que é o nome do protagonista do conto de Barth, mas que, em "Westward the Course of Empire Takes Its Way" é também o professor das aulas de escrita criativa. O conto descreve como diferentes alunos se relacionam além de, em boa parte de sua extensão, narrar uma viagem que alguns deles fazem juntos em direção ao oeste dos Estados Unidos, para uma "Convenção de Todas as Pessoas que Participaram de Comerciais do McDonalds". Este enredo serve como base para que a obra possa ser totalmente organizada como um pastiche do conto de Barth, propondo-se a uma ampla reflexão sobre a função e a relevância destes recursos metaficcionais para um público que, décadas depois de Barth (1967) ter declarado que havia se cansado da estética realista, agora começava a entrar em um período de fadiga dos recursos irônicos e metaficcionais.

De diferentes formas, a angústia causada pela autoconsciência perpassa o conto, definindo e delimitando os comportamentos de todas as personagens. Cada personagem apresentada pela narrativa parece estar lidando com algum nível de insegurança causada por uma excessiva consciência de si: as personagens estão, a todo momento, demasiadamente cientes de que estão sendo observadas e julgadas por outras pessoas, que as faz repensarem constantemente suas atitudes com base em como serão vistas pelos outros. Mas, como observamos em outros contos de *Girl With Curious Hair*, esta discussão vai além do plano

---

[184] "Eu sou inclinado a preferir o tipo de arte que não são muitas pessoas que conseguem fazer: o tipo que requer expertise e maestria artística, assim como brilhantes ideias estéticas e/ou inspiração." [Tradução nossa]

temático e se torna uma base estrutural: no decorrer do conto, o narrador deixa transparecer muitas das mesmas angústias que afetam suas personagens, indicando que também está extremamente consciente do fato de que existe um leitor do outro lado da página, avaliando e julgando o que está sendo apresentado. A discussão central que emana disso é a da influência do olhar alheio nas atitudes do indivíduo, mas, principalmente, a influência que o leitor – ou, melhor dizendo, a consciência de que existe um leitor do outro lado – tem na produção literária, transformando-o na mais direta reflexão sobre o ato de produção literária até este momento da obra de Wallace.

"Westward the Course of Empire Takes Its Way", desde o início, se coloca como uma narrativa de reflexão sobre a própria literatura, desde o intertexto com o conto de Barth, e principalmente em como Wallace dá continuidade a uma das interpretações possíveis – e, possivelmente, a mais estabelecida – da obra de Barth: a *funhouse* como metáfora para a literatura. Wallace posiciona este intertexto, bem como a discussão sobre a consciência literária, logo na epígrafe do conto, utilizando duas citações: "'As we are all solipsists, and all die, the world dies with us. Only very minor literature aims at apocalypse.' – Anthony Burgess"[185] e "'For whom is the Funhouse fun?' – *Lost in the Funhouse*" (WALLACE, 1989, p. 232)[186] Primeiro, Wallace posiciona estas duas citações para situar alguns dos principais temas do conto de maneira extremamente sucinta: a relação com a obra de Barth, através da citação de "Lost in the Funhouse", e a discussão das ideias de solipsismo e autoconsciência, na citação de Burgess. Entretanto, é a forma com que ele coloca essas citações que talvez seja o mais relevante para nossa análise: apenas uma das citações é atribuída a seu autor, Burgess, enquanto a outra citação, no lugar do autor, tem apenas o título da obra de que foi tirada; o nome de Barth não aparece na citação, assim como não aparece em lugar algum do conto em si. Isto ocorre porque, em "Westward the Course of Empire Takes Its Way" o conto "Lost in the Funhouse" não tem como autor John Barth, mas sim Ambrose, o professor da disciplina de escrita criativa que várias das personagens frequentam; Sendo Ambrose também o nome do protagonista do conto "Lost in the Funhouse". Desde a epígrafe do conto, portanto, Wallace demonstra estar estabelecendo uma aproximação com a obra de Barth, mas o faz de maneira a se diferenciar das convenções habituais: a epígrafe já é, por si só, parte da lógica estrutural do conto e não um paratexto.

---

[185] "'Como somos todos solipsistas, e todos morremos, o mundo morre conosco. Apenas literatura muito pequena mira o apocalipse.' – Anthony Burgess" [Tradução nossa]

[186] "'Para quem a Casa de Diversões é divertida?' – *Perdido na casa de horrores*" [Tradução nossa]

A primeira citação, entretanto, é potencialmente a mais significativa, e a mais sutil, em como se relaciona com o conto. A citação atribuída a Burgess conta com dois pontos extremamente importantes para a obra de Wallace: a ideia de solipsismo e o temor acarretado por ela são partes fundamentais de como o autor viria a organizar toda sua ficção, mas que já estavam presentes e enraizadas desde as primeiras produções do autor, seja nos campos ficcional ou acadêmico. Isto fica bastante claro quando pensamos na leitura que Wallace faz de Wittgenstein: para o autor, a grande transformação que existe entre o Wittgenstein (2020) do *Tractatus Logico-Philosophicus* e o Wittgenstein (2014) de *Investigações filosóficas* está na maneira de pensar a relação entre linguagem, interação inter-humana e solipsismo. Segundo Wallace, Wittgenstein se destacou, enquanto filósofo, por ter percebido que o solipsismo é o pior resultado a que o pensamento humano pode chegar, a absoluta solidão e incapacidade de ver o mundo a partir de olhos alheios. Mesmo Rorty (1994, pp. 78 – 82), outra influência filosófica importante para a obra de Wallace, também via a possibilidade do solipsismo como o principal ponto a ser evitado dentro do campo das reflexões filosóficas. Era este o motivo que o levava a crer que a literatura estaria prestes a substituir a filosofia enquanto disciplina e exercício, pois ela é mais capaz de demonstrar às pessoas como escapar ao solipsismo, como criar conexões e empatia.

Outro ponto fundamental, entretanto, é o da associação entre certas formas de arte e o apocalipse. É algo que Wallace mencionou em entrevista concedida a Larry McCaffery, em que menciona que o fim da metaficção literária só poderia ser o Armagedon, pois ao se voltar para dentro de si mesma, a literatura perderia qualquer função comunicacional entre diferentes pessoas e se tornaria um fim em si mesma; apenas a literatura pequena, portanto, poderia almejar este fim. A citação atribuída a Burgess, portanto, se encaixa como uma luva na visão de mundo de Wallace, mas é aqui que entra um aspecto estrutural muito importante: esta citação não é exatamente de Burgess, ou, pelo menos, não da maneira que foi apresentada ali. A epígrafe é uma mistura de duas frases de Burgess, com uma dessas frases sendo bastante alterada de sua fonte original: a fonte da citação vem de um artigo publicado na revista *Times Literary Supplement*, intitulado “The Apocalypse and After”, que é, basicamente, uma análise do texto acadêmico *Terminal Visions*, escrito por Walter Warren Wagar; nesta análise, Burgess (1983) parte do texto de Wagar para dissertar sobre obras literárias que tratam do fim do mundo e do que acontece depois dele; ou, mais especificamente, Burgess (1983) disserta sobre a experiência literária de aguardar o fim do mundo e da possibilidade de testemunhá-lo, transformando o fim do mundo em mais que um evento, transformando-o em uma experiência. A tese central do texto de Burgess (1983) é de que obras literárias de ficção científica, em suas

fixações com o fim do mundo, abordam o apocalipse as fazem perder de vista o dado a que esse fim realmente remete: concentrar-se no apocalipse significa concentrar-se no aspecto errado da experiência humana pois o apocalipse, um evento que demarca o fim de toda a existência, faz perder de vista o aspecto que, para Burgess (1983), parece ser fundamental à literatura: a experiência humana. Como o autor afirma: "Fiction is not about what happens to the world but what happens to a select group of human souls, with crisis or catastrophe as the mere pretext for an exquisitely painful probing, as in James, of personal agonies and elations." (BURGESS, 1983, s. p.)[187]

Nossa insistência nas epígrafes do conto, especialmente nas origens da citação de Burgess, vem do fato de que, desde o princípio do texto, a narrativa já demonstra uma nova compreensão da ironia e de seu impacto nas estruturas da narrativa. A citação de "Lost in the Funhouse", além de estabelecer um intertexto com a obra de Barth, que já é, por si só, profundamente metaficcional, também anuncia a ironia que será responsável pelas camadas de metaficção que irão perpassar toda a narrativa; ao não atribuir a citação a Barth, o conto, de maneira sutil, já está seguindo uma das instruções deixadas pelo autor de "Lost in the Funhouse" ao apresentar ao leitor uma situação – ou, neste caso, uma citação – real, mas atravessada por um contexto ficcional.

Mesmo a citação de outro autor, portanto, depende da voz do narrador do conto; a epígrafe torna-se, ao mesmo tempo, texto e paratexto. Isso fica ainda mais evidente na epígrafe atribuída a Burgess: a colagem de dois momentos diferentes do texto fonte não tanto desvincula o que foi dito de seu contexto original quanto enviesa este contexto na direção de algo mais próximo ao que Wallace defendia em sua ficção. É quase uma versão radical daquilo que observamos na monografia sobre Wittgenstein escrita por Wallace, mas com a adição de um novo nível de consciência ficcional: o que Wallace lê em Burgess (1983) é um apelo à arte que se concentra na experiência humana interpessoal, não àquela que se concentra no fim de tudo. Mas, para Wallace, a ideia de um fim de tudo, de um apocalipse, está diretamente relacionada à metaficção: para o autor, a literatura que se volta a si mesma só pode ter fins apocalípticos, ou seja, o fim de si mesma enquanto forma de expressão e de comunicação. Ao reformular a citação, portanto, o autor não está anulando seu sentido – a literatura que almeja o apocalipse como algo menor –, mas o está apropriando e adequando à realidade da sua obra – o apocalipse literário como resultante de uma ficção que se volta totalmente para dentro de si mesma. A

---

[187] "Ficção não é sobre o que acontece com o mundo, mas sobre o que acontece com um seleto grupo de almas humanas, com crise e catástrofe como mero pretextos de uma bela e dolorosa investigação, como em James, de agonias e euforias pessoais." [Tradução nossa]

escolha desta citação como epígrafe, entretanto, agrega ainda outros significados por se encontrar dentro de uma obra ficcional: não é um ensaio ou um artigo, mas sim um texto literário norteado pela metaficção.

A ironia não apenas é o que permite que isso aconteça, mas também ao que projeta ainda outra camada de significação naquilo que está sendo dito: se a citação atribuída a "Lost in the Funhouse" passa pela voz do narrador, podemos inferir o mesmo para a citação atribuída a Burgess. Ao pensarmos nesta citação como elemento da narrativa em si, passamos a ter uma ideia inicial de como é o narrador desta obra e do que ele busca: a natureza metaficcional da obra se encontra na voz do autor, mas também na voz do próprio narrador, permitindo diferentes graus de interação do leitor com a obra ou mesmo da obra consigo mesma. É como se atingíssemos, nos baseando em Bakhtin (2015, pp. 99 – 100), novos níveis de refração autoral: diferente do que acontecia em *The Broom of the System*, onde podemos observar em Rick a intrusão de uma série de conflitos estéticos e literários que perturbavam seu autor, em "Westward the Course of Empire Takes Its Way", esta intrusão acontece de maneira muito mais difusa dentro do contexto narrativa; passa a ser muito mais uma questão de observar como a obra mobiliza suas estruturas e não como uma personagem em específico expressa suas opiniões.

A primeira grande marca disso – para além do que foi sinalizado nas epígrafes – está no fato de que se trata de uma narrativa ambientada a partir de uma disciplina de escrita criativa, em que uma das personagens, Drew-Lynn Eberhardt, é descrita como alguém detestável a partir das seguintes características:

> Also because she actually went around *calling* herself a post-modernist. No matter *where* you are, you Don't Do This. By convention it's seen as pompous and dumb. She made a big deal of flouting convention but there was little to love about her convention flouting; she honestly, it seemed to us, couldn't see far enough past her infatuation with her own crafted cleverness to separate posture from pose, desire from supplication. She wasn't the sort of free spirit you could love, she did what she wanted but it was neither valuable nor free. (WALLACE, 1989, p. 234, grifos do autor)[188]

O apego de Drew-Lynn não é tanto pela literatura em si quanto pelo desejo de se fazer perceber através da literatura. Através deste auto centrismo da personagem o conto apresenta

---

[188] "E também porque ela andou por aí *se chamando* de pós-modernista. Não importa *onde* você está, você Não Faz Isso. Por convenção, é visto como algo pomposo e idiota. Ela fazia questão de mostrar seu desrespeito pelas convenções, mas tinha pouco para amar em seus desrespeitos às convenções; ela sinceramente, nos parecia, não conseguia ver além de sua paixão com sua própria esperteza arquitetada para separar postura de pose, desejo de súplica. Ela não era o tipo de espírito livre que você poderia amar, ela fazia o que queria, mas não era nem valioso nem livre." [Tradução nossa]

um de seus principais temas: as possibilidades do fazer literário frente ao ego. Como mencionado anteriormente, esta discussão foi uma das constantes de toda a obra de Wallace, ficcional ou não: o conflito de fazer arte almejando comunicar e transmitir ideias a outras pessoas, mas ao mesmo tempo querer ser reconhecido como alguém que está fazendo isso bem. Um conflito, portanto, acerca da inevitabilidade do ego para toda prática artística, pois Wallace sempre demonstrou saber que esse problema não poderia ser evitado por completo, afinal, não há como desvincular totalmente o indivíduo do objeto artístico.

Este eterno conflito se manifesta de várias formas no decorrer do conto, mas sempre em relação com uma angustiante consciência de si, de seus próprios pensamentos e de sua condição enquanto indivíduo social e, portanto, indivíduo observado e julgado pelos outros. Ambrose, o professor, se torna extremamente consciente de sua própria forma de fazer literatura depois que vê no quadro de sua sala de aula uma série de críticas direcionadas à sua arte, mas seu agente, J.D., vê isso como algo positivo.

> Criticism is response. Which is good. If J.D. lays out a campaign strategy that nobody criticizes, then J.D. right away knows the idea's a dink, a bad marriage of jingle and image, one that won't produce, just lay there, no copulation of engaging gears, no spin inside the market's spin. You need it. Eat it up. It's attention. It engages imaginations. It sells. It works off desire. It sold books, it'll sell mirrored discotheque franchises. The criticism'll be what fills the seats with fannies. J.D.'d bet his life. (WALLACE, 1989, p. 240)[189]

Para a personagem, a ideia de alguém estar criticando é excelente para a venda de livros e para a construção de uma possível franquia; não se trata de interagir com o que está sendo dito, mas simplesmente do fato de que **algo** está sendo dito. Um pensamento fundamentalmente mercadológico que reforça a ideia de autoconsciência de outra maneira: a crítica, aquilo que está sendo dito por outra pessoa, como algo que deve ser celebrado pela sua existência e não pelo valor do que está sendo enunciado. A fala do outro como maneira de servir a si.

Em outro momento, Mark, depois de descobrir que D.L. ficou grávida após passarem uma única noite juntos, decide se casar com ela, não por amá-la, mas porque, nas palavras do narrador: "It's very important to Mark that he sees himself as a decent and responsible guy, and so he sucked up the objections of practically all his friends and did right by a one-time unloved

---

[189] "Crítica é resposta. O que é bom. Se J.D. monta uma estratégia de campanha que ninguém crítica, então J.D. sabe na hora que a ideia é fajuta, um casamento ruim entre jingle e imagem, uma que não vai produzir, vai apenas ficar lá, sem copulação de engrenagens engajantes, nenhum giro dentro do mercado. Você precisa dela. Engole. É atenção. Ela engaja imaginações. Ela vende. Ela funciona a partir de desejo. Ela vendeu livros, ela vai vender franquias de discotecas espelhadas. A crítica vai ser o que preenche os assentos com bundas. J.D. apostaria sua vida." [Tradução nossa]

lover." (WALLACE, 1989, p. 238)[190] O que o narrador deixa implícito é que a decisão de Mark não parte de genuína empatia ou preocupação com D.L., mas sim de uma necessidade de se ver como uma boa pessoa. Em outro momento, uma personagem, Sternberg, sofre de constipação por ter medo de que alguém o veja no banheiro:

> He needed a bowel movement for hours, and since the LordAloft 7:10 lifted things have gotten critical. […] But he was unable to, because he was afraid to, afraid that Mark, who has the look of someone who never just *has* to, might enter the rest room and see Sternberg's shoes under a stall door and know that he, Sternberg, was having a bowel movement in that stall, infer that Sternberg had bowels, and thus organs, and thus a body. Like many *Americans of his generation in this awkwardest of post-Imperial decades*, between an age suspended between exhaustion and replenishment, between input too ordinary to process and input too intense to bear, Sternberg is deeply ambivalent about being embodied; an informing fear that, were he really just an organism, he'd be nothing more than an ism of his organs. (WALLACE, 1989, p. 254, grifos do autor)[191]

O medo que ele deixa transparecer é um medo de ser visto enquanto humano, de ser percebido enquanto totalidade de um corpo; é o medo de ser percebido enquanto indivíduo real, como qualquer outro. Trata-se de um medo geracional, como o próprio narrador coloca, um medo criado pela dificuldade de se entender em meio a estímulos tão díspares, e que resulta em algo que Wallace viria a explorar em "E Unibus Pluram": o medo de ser visto em meio a uma situação que muitos encaram como ridícula, mas que é, na verdade, profundamente humana, cria uma rejeição generalizada da ideia de ser humano. A atitude de rejeição da personagem, portanto, não é associada apenas a uma idiossincrasia individual, mas a um contexto social mais amplo e que se encontra representado, de certa forma, nos contos anteriores de *Girl With Curious Hair*: cada narrativa dá conta de uma parte desta sociedade que se vira cada vez mais para dentro, e que resulta, em "Westward the Course of Empire Takes Its Way", na representação de um contexto em que todas as personagens se encontram, de uma forma ou outra, estagnadas em suas consciências de si. Além disso, é mencionado que a personagem de Sternberg, em um momento de explícita simbologia, tem um de seus olhos virados totalmente

---

[190] "É muito importante para Mark que ele possa se ver como um cara decente e responsável, e ele ignorou as objeções de praticamente todos os seus amigos e fez o que era certo para com a desamada amante de uma única vez." [Tradução nossa]

[191] "Fazia horas que ele precisava de um movimento intestinal e desde que o LordAloft das 7:10 decolou as coisas ficaram críticas. […] Mas ele não conseguia porque ele tinha medo, tinha medo que Mark, que tinha a aparência de alguém que nunca *tem* que ir, poderia entrar no banheiro e ver os sapatos de Sternberg abaixo da porta e descobrir que ele, Sternberg, estava tendo um movimento intestinal ali, inferir que Sternberg tem intestinos e assim órgãos e assim um corpo. Como muitos *americanos de sua geração nessa mais estranha das décadas pós-imperiais*, entre uma hora suspensa entre a exaustão e o reabastecimento, entre estímulos muito ordinários para serem processados e estímulos muito intenso para suportar, Sternberg é profundamente ambivalente sobre ser corporificado; um medo informante de que, se ele fosse realmente só um organismo, ele não seria nada mais que um ismo de órgãos." [Tradução nossa]

para dentro, em algo descrito como uma deficiência física: “From the front it looks like a boiled egg. It won’t come back around straight. It’s like an injury. […] He doesn’t talk about what the backwards eye sees. He’s offended that D.L. in person asked right off the bat.” (WALLACE, 1989, p. 250)[192] Uma das personagens que mais sofrem com sua dificuldade em conviver com autoconsciência – que o narrador descreve como uma repulsa pelo pensamento de ser personificado – tem um olho virado para dentro do próprio corpo; o interesse de D.L., que tem seus próprios conflitos com seu ego e sua autoconsciência, é parte importante desta simbologia e do esforço da narrativa em constantemente trazer o leitor para perto do tema da consciência e da fixação em si. É sobre esta base estética e conceitual que o conto explora os usos da ironia.

Ao posicionar diferentes personagens dentro de um contexto de produção artística, a narrativa, invariavelmente, chama atenção para si mesma e para seus procedimentos, algo que se aprofunda através das constantes reiterações de temas de autoconsciência e ego, e é nos comportamentos do narrador que podemos observar os impactos mais estruturantes deste novo nível de consciência irônica. Em vários momentos do conto, o narrador atravessa a parede ficcional em busca de um diálogo direto com o leitor e, nestes diálogos, deixa transparecer suas próprias angústias e frustrações com o processo criativo.

> All that may have seemed like a digression from this background, and as of now a prolix and confusing one, and I’ll say that I am *acutely* aware of the fact that our time together is valuable. Honest. So, conscious of the need to get economically to business, here are some plain, true, unengaging propositions I’ll ask you to just acknowledge. (WALLACE, 1989, p. 235, grifo do autor)[193]

Aqui, o narrador pressupõe o que seria a maneira correta de se contar uma história e, a partir desta pressuposição, aponta como sua história diverge disso. Ou seja, ele antecipa aquilo que vê como críticas à sua forma de narrar ao se demonstrar consciente destas possibilidades, logo em seguida fazendo gestos na direção de corrigi-las. Toda esta construção pode ser encarada como uma das mais absolutas cristalizações da ironia até este momento na ficção de Wallace: o autor está realizando um comentário sobre o ato de produzir literatura ao criar um narrador que apresenta estar consciente de seu papel dentro deste processo, ao mesmo tempo em que se apresenta consciente de suas limitações neste espaço. A ironia faz com que esta

---

[192] “De frente parece um olho cozido. Ele não volta para frente corretamente. É como um ferimento. […] Ele não fala do que o olho virado para trás vê. Ele está ofendido que D.L. perguntou em pessoa logo de cara.” [Tradução nossa]

[193] “Tudo isso pode ter soado como uma digressão deste pano de fundo, e agora uma prolixa e confusa, e eu digo que sinto muito e que eu estou *agudamente* ciente do fato de que nosso tempo juntos é valioso. Sendo sincero. Então, consciente da necessidade de ir economicamente direto ao ponto, aqui estão algumas simples, verdadeiras, desinteressantes proposições que eu vou te pedir para apenas reconhecer.” [Tradução nossa]

intromissão do narrador, remetendo-se, de súbito, direto ao leitor, crie um campo de reflexão acerca da relação entre obra e leitor, enquanto também aponta para esta reflexão que acaba de ser criada, permitindo ainda que a refração autoral possa ser percebida e gerando um nível de ambiguidade estrutural que altera como o conto é lido.

É claro que o fato de o narrador participar de uma oficina de escrita criativa informa sua maneira de agir. Sua consciência de que está criando situações ficcionais, mesmo que esteja utilizando situações vividas como combustível, deixa transparecer muitos dos vícios que ele condena em outros escritores e alunos da disciplina, permitindo ao leitor perceber, aos poucos, que muito do que ele vê como falhas está presente nele. Um dos principais exemplos disso é a crítica que ele faz às pretensões de D.L., acusando-a de ser alguém tão afeiçoada a si mesma que não era capaz de produzir arte que dialogasse com outras pessoas:

> We could all remember the opening line of the first story she turned in for the very first workshop: "Nouns verbed by, adverbially adjectival". Nuff said? Professor Ambrose summed it up well – though not without tact – when he told the workshop that Ms. Eberhardt's stories tended "not to work for him" because of what he called a certain "Look-Mom-no-hands-quality" that ran through her work. You don't want her facial reaction described. (WALLACE, 1989, p. 234)[194]

A principal crítica que o narrador faz àquilo que D.L. escreve diz respeito ao seu desejo de parecer inteligente frente aos outros, mas esta observação por parte do narrador ganha realces consideravelmente irônicos quando olhamos para a frase de abertura de "Westward the Course of Empire Takes Its Way", que aparece na forma de um subtítulo: "Background that intrudes and looms: lovers and propositions" (WALLACE, 1989, p. 233)[195] Se estamos avaliando o choque inicial causado por uma frase literária, bem como sua supostas tentativas de demonstrar sofisticação e inteligência, o início de "Westward the Course of Empire Takes Its Way" não parece assim tão diferente daquilo que o narrador aponta no conto de D.L.. Com isso, Wallace parece utilizar um dos elementos fundamentais da ironia, causar a sensação de pertencimento ao permitir que alguém esteja rindo **com** o ironista, para gerar uma inversão em como o leitor observa o que está sendo apresentado: mesmo que seja possível rir de D.L. junto com o narrador, logo se constata que ele próprio faz as mesmas coisas que acusa a personagem de fazer; seu desejo de parecer inteligente não é menor que o de D.L.. A ironia está no fato de que

---

[194] "Todos podíamos nos lembrar da frase de abertura da primeira história que ela entregou para a primeira oficina: "Substantivos verbados por, adverbialmente adjetival". Preciso falar mais? O Professor Ambrose resumiu bem – embora não sem tato – quando disse para a turma as histórias da Srta. Eberhardt tendiam a "não funcionar para ele" por causa de algo que ele chamou de uma "Qualidade-Olha-Mamãe-Sem-As-Mãos" que atravessava sua obra. Você não quer as reacções faciais dela descritas." [Tradução nossa]

[195] "Pano de fundo que se intromete e paira: amantes e proposições" [Tradução nossa]

a obra, ao falar dos autocentrismos das personagens, está também fazendo um comentário sobre a autoconsciência de seu narrador: o que ele vê nas pessoas é o que o perturba.

Através disso, o conto situa o narrador como figura não totalmente confiável, alguém que é vítima da mesma inveja que atribui a todos os alunos. Novamente, é uma forma de ironia bastante diferente de tudo que Wallace utilizou até aqui, corroborando o que Brait (2008, p. 17) explica sobre a ironia ser um fator que se espalha no decorrer do texto e não um fenômeno que pode ser isolado; a ironia é o que permite ao conto, na medida em que ridiculariza certas situações, fazer o leitor perceber, de maneira gradativa, que as ridicularizações do narrador são maneiras de elucidar suas próprias atitudes. A ironia faz com que o que está sendo dito se refira tanto à pessoa que fala quanto àquela de quem se fala; é como se Wallace utilizasse a ironia, como plataforma para comentar o que motiva o ato narrativo, atraindo a atenção do leitor para o próprio ato de leitura, permitindo que ainda outro nível de autoconsciência narrativa se forme; a autoconsciência narrativa de "Westward the Course of Empire Takes Its Way" viabiliza uma autoconsciência da própria leitura.

A questão, portanto, é que o próprio narrador parece perceber que existem aproximações entre ele e D.L., e tenta contornar isso demonstrando que tem essa consciência. Uma das peças centrais do conto é uma pequena intermissão, construída quase como um ensaio, ou um manifesto estético, que recebe o subtítulo de "A really blatant and intrusive interruption" (WALLACE, 1989, p. 264)[196], em que o narrador tenta defender que aquilo que está escrevendo não pode ser considerado metaficção, algo que ele enfatiza a ponto de dizer que "As mentioned before – and if this were a piece of metafiction, which it's NOT […]." (WALLACE, 1989, p. 264)[197], e que ainda aprofunda logo em seguida:

> a required postmodern convention aimed at drawing the poor old reader's emotional attention to the fact that the narrative bought and paid for and now under time-consuming scrutiny is *not* in fact a barely-there window onto a different and truly diverting world, but rather in fact an "artifact," an object, a plain old this-wordly thing, composed of emulsified wood pulp and horizontal chorus-lines of dye, and *conventions*, and is thus in a "deep" sense just an opaque forgery of a transfiguration window, not a real window, a gag, and thus in a deep (but *intentional*, now) sense artificial, which is to say fabricated, false, a fiction, a pretender-to-status, a straw-haired King of Spain […]. (WALLACE, 1989, p. 265, grifos do autor)[198]

---

[196] "Uma intrusão realmente descarada e intrusiva" [Tradução nossa]

[197] "Como foi mencionado antes – e se essa fosse uma peça de metaficção, o que ela NÃO É […]." [Tradução nossa]

[198] "uma convenção pós-moderna requerida que objetiva atrair a atenção emocional do pobre leitor ao fato de que a narrativa comprada e paga e agora sob escrutínio consumidor de tempo, *não* é, na verdade uma quase-ali janela

O que temos aqui, portanto, é um narrador profundamente metaficcional, definindo o que acredita ser metaficção e afirmando ao leitor de que o que ele está fazendo não pode ser considerado metaficção. A ironia empilha várias camadas de auto referencialidade, junto com um esforço de demonstrar ao leitor que estas camadas estão ali, fazendo que aquilo que está sendo dito pelo narrador torne-se ainda mais passível de dúvida, especialmente quando levamos em conta o motivo que o faz detestar a metaficção.

Para o narrador, aquilo que o faz ter maior aversão à metaficção é o fato de ela ser uma transposição estética do ego de seu autor, uma demonstração de seu desejo por atenção e aprovação do leitor. Entretanto, é inegável que ele está usando metaficção, que está empregando elementos que buscam atrair a atenção do leitor para o fato de que o que ele tem nas mãos é, como o próprio narrador coloca, um artefato ficcional, uma construção artística. Ao italicizar a palavra "intentional" também temos a demonstração de como a simples inferência de intencionalidade por trás de certas estratégias literárias não as torna imediatamente profundas ou interessantes; artificialidades intencionais não são menos artificiais.

Primeiro, como observamos anteriormente, ele nega categoricamente que a narrativa que está apresentando é metaficcional, mas esta negação se manifesta principalmente em como ele critica estas mesmas atitudes em outras personagens; por um lado, isto pode ser encarado como hipocrisia; mas, se levarmos em conta as formas que *Girl With Curious Hair* utilizou para representar as angústias de autoconsciências das personagens no decorrer dos vários contos, o que temos é um narrador que parece não querer aceitar uma parte de si e que, consequentemente, expõe um ponto cego em sua percepção da realidade. Ao falar do auto centrismo das personagens, o narrador parece estar lutando contra uma parte de si próprio, e esta luta o leva a uma discussão muito presente em *Girl With Curious Hair*: o solipsismo.

Ao falar dos medos das personagens – quase todos envolvendo algo causado pela autoconsciência – o narrador atribui a Mark o medo do solipsismo:

> Mark hates to believe he is Alone. Solipsism affects him like Ambrosian metafiction affects him. It's the high siren's song of the wrist's big razor. It's the end of the long, long, long race you're watching, but at the end you fail to see who won, so entranced

---

para um mundo diferente e realmente desviante, mas na verdade um "artefato", um objeto, uma simples coisa desse-mundo, composta de polpa de madeira emulsificada e linhas de tinta, e *convenções*, e é assim em um sentido "profundo" apenas uma janela transfigurada, opaca e forjada, não uma janela real, uma piada, e assim em um profundo (mas *intencional* agora) sentido, artificial, o que quer dizer fabricada, falsa, uma ficção, uma pretendente-a-status, um Rei da Espanha com cabeça de palha […]." [Tradução nossa]

> are you with the exhausted beauty of the runners' faces as they cross the taped line to totter in agonized circles, hand on hips, bent. (WALLACE, 1989, p. 303)[199]

É um medo de ver a realidade curvar-se para dentro de si mesma, de se ver isolado dentro de si próprio ao ponto de não mais poder se conectar com o mundo, algo enfatizado pela palavra que configura seu medo, "Alone", começar em caixa alta, como se, mais do que um sentimento, a solidão fosse um conceito. A solidão causada pelo solipsismo, entretanto, é um estado gerado não pela falta de pessoas ao seu redor, mas sim pela dificuldade de criar uma via de acesso entre suas experiências individuais e as experiências dos outros. Entretanto, este medo também o se sentir dissociado de seus próprios sentimentos:

> It's not that Mark's emotions are disordered or troubled, but that he is troubled in relation to them. That's why he usually appears cool, neutrally cheery. When he has emotions, it's like he's denied access to them. He doesn't ever feel *in possession* of his emotions. When he has them, they feel far from him; he feels disembodied, other. […] I.e. either he doesn't *feel* anything, or *he* doesn't feel anything. (WALLACE, 1989, p. 303, grifos do autor)[200]

Este é outro tema que reverbera através de *Girl With Curious Hair* como um todo, sempre associado à fixação das pessoas consigo mesmas: a necessidade de construir uma imagem de si de uma forma específica, uma forma que acreditam ser mais aceita e respeitada, resulta em algum nível de dissociação do indivíduo, criando um ciclo vicioso: quanto mais consciente de si a personagem se torna, maior o esforço para montar uma determinada versão de si e, logo, mais dissociada a personagem se torna, fazendo a autoconsciência se tornar ainda mais marcada. O medo que eles sentem do solipsismo, portanto, é um medo informado pela própria dificuldade de se relacionar com suas emoções e, consequentemente, com as pessoas ao seu redor.

Apesar de estas serem informações importantes para compreendermos Mark, o mais significativo é o que elas nos dizem sobre o narrador do conto. Como observamos anteriormente, muito do que ele aponta nas personagens do conto são maneiras que ele

---

[199] "Mark odeia acreditar que ele está Sozinho. Solipsismo o afeta como metaficção Ambrosiona o afeta. É o alto canto da sereia da grande navalha do pulso. É o fim da longa, longa, longa corrida que você está assistindo, mas no final você não consegue ver quem venceu, tão entretido que está com a beleza exausta dos rostos dos corredores enquanto eles atravessam a fita para cambalear em círculos agonizantes, mãos na cintura, curvados." [Tradução nossa]

[200] "Não é que as emoções de Mark são desordenadas ou perturbadas, mas que ele é perturbado em relação a elas. É por isso que ele normalmente aparece impassível, neutralmente alegre. Quando ele tem emoções, é como se seu acesso a eles fosse negado. Ele não se sente *em posse* de suas emoções. Quando ele as tem, elas parecem estar longe dele; ele se sente descorporado, outro. […] Isto é, ele não *sente* nada, ou *ele* não sente nada." [Tradução nada]

encontrou para falar de si próprio. Se as observações que faz sobre o ego de D.L. dizem respeito a ele mesmo, podemos inferir que o mesmo se aplica ao que afirma sobre Mark, quase como se o narrador estivesse utilizando a narrativa como forma de elaborar seus pensamentos e emoções. Isto fica mais evidente quando observamos o desgosto que Mark tem pela metaficção, criando uma associação entre o solipsismo e este modelo narrativo que tende para a circularidade; isso acaba estabelecendo também uma associação entre a metaficção e a dissociação que a personagem sente. O narrador utiliza estas angústias de Mark como plataforma para afirmar que o medo do solipsismo que afeta a personagem é algo que, em algum nível, afeta todas as pessoas, criando, novamente, uma aproximação entre o que afirma sobre as personagens e aquilo que ele próprio está sentindo e pensando. Segundo o narrador: "We all have our little solipsistic delusions, ghastly intuitions of utter singularity." (WALLACE, 1989, p. 308)[201]

Apesar de Mark ver sua dor como algo profundamente individual, o narrador relembra o leitor que não é este o caso, que as dores do solipsismo afetam a todos de alguma maneira, que a crença na individualização absoluta da experiência só afeta a nós e não aos outros; em algum nível, é como se o narrador estivesse falando sozinho, tentando se convencer de algo, afirmando a si mesmo que as angústias que sente não são apenas suas, são de todas as pessoas. Esta aproximação se torna possível, em parte, em como o narrador reflete em si muitas das críticas e observações que faz às personagens, mas também por compartilhar com Mark uma aversão específica: ambos desgostam da metaficção e ambos parecem desgostar dela pelo fato de a metaficção emover um aspecto fundamental da experiência literária: a dimensão humana, o contato entre pessoas diferentes, pois, sem isso, só o que resta é a solidão.

O panorama que se estabelece a partir dessas constantes associações entre a metaficção e o estado emocional das personagens e do narrador é o de que, para Wallace, a metaficção – e, consequentemente, a ironia – não existe como maneira de transformar a obra literária em artefato, de simplesmente lembrar o leitor de que o que ele tem nas mãos não é uma janela para outra realidade, apenas a pintura de uma janela. Ela existe, sim, como maneira de fazer um comentário sobre a natureza humana; para o autor, a metaficção não elucida a independência da literatura, não defende a arte pela arte, mas cria um ponto de referência para que o leitor possa ter acesso às motivações que levam alguém a buscar a metaficção ou mesmo a rejeitar esta forma literária; não se trata tanto da arte em si, mas de quem são as pessoas, vistas em

---

[201] "Todos temos nossas pequenas ilusões solipsistas, intuições espectrais de absoluta singularidade." [Tradução nossa]

relação àquela arte. A ironia, ao ser utilizada como alavanca da metaficção e, portanto, como caminho para que ela possa falar de si mesma, cria um caminho novo e singular em "Westward the Course of Empire Takes Its Way", um caminho que leva a um elemento fundamental da ficção de Wallace: a empatia.

Perceber a presença da ironia, neste caso, depende de o leitor ser capaz de interagir simultaneamente com diferentes camadas narrativas. Mas mesmo que isto seja um pré-requisito para a interpretação de toda ironia literária, Wallace parece utilizar este processo para, aos poucos, fazer o leitor acessar a obra a partir de diferentes caminhos e, através disso, compreender as personagens e situações que estão ali de maneiras gradativamente mais tridimensionais, embora isto dependa de um jogo constante entre o leitor e algum nível de desconfiança do que o narrador está dizendo. E, a partir disso, "Westward the Course of Empire Takes Its Way" apresenta algo que que por um lado adiciona outra camada à metaficção do conto e, por outro, inverte o acesso do leitor à narrativa: o conto abandona o foco na viagem das personagens e passa a relatar outra narrativa, escrita por Mark, que trata de um homem acusado de assassinar a namorada, um homem que sofre dos mesmos problemas de autoconsciência do próprio Mark e que, não por acaso, recebe o nome de Dave. Mas além da narrativa em si, o final é pontuado por interjeições do narrador acerca da qualidade da história que está sendo contada, apontando coisas que funcionam, coisas que não funcionam, clichês e limitações, além de comentários do professor Ambrose sobre a história. O resultado deste novo ritmo narrativo é uma espécie de impasse literário que configura o encerramento da ficção de Wallace até este ponto e o início de algo totalmente novo: se o cerne do conflito do conto está em localizar a função e a aplicabilidade da metaficção, demonstrando receio quanto a ela, mas se recusando a taxá-la como algo a ser simplesmente superado, então o final tipifica o único caminho que Wallace parece encontrar em meio aos labirintos ficcionais que são estabelecidos: no fim, mesmo as circularidades da metaficção, sua propensão a falar de si mesma, não pode ser apenas um ritual concentrado em cultuar a forma e o objeto literário por si só; a ironia não pode ser utilizada como um fim em si mesma, mas parece ser a isso que ela está condicionada, seja pela sua própria função ou por como foi utilizada por outros escritores. Isto leva, nos momentos finais da narrativa, a um instante de epifania literária que resulta na única conclusão possível para o conto: "You are loved." (WALLACE, 1989, p. 373)[202]

Toda a ironia mobilizada no decorrer do conto leva a uma declaração de amor, mas uma declaração feita na voz passiva, a mesma voz que a personagem do conto de Mark buscava,

---

[202] "Você é amado." [Tradução nossa]

mas que Dave não era capaz de enunciar por ver nela apenas um desejo de afirmação de seu ego; a dificuldade absoluta e intransponível de idealizar e praticar uma forma literária que consiga, ao mesmo tempo, servir como maneira de se adequar a uma tradição literária que buscava repensar os limites da linguagem literária e ser uma história sobre a busca de afeto e contato leva a um amor que se coloca, mas não tem remetente direto. O narrador não quer nada, pede que o leitor preste atenção no ruído que há por trás de tudo, o ruído que se revela como uma canção de amor; por trás dos chiados da ironia e da metaficção, apenas o amor.

3.2.3 A ironia enquanto transição

Em termos gerais, talvez o aspecto mais marcante de *Girl With Curious Hair* seja sua propensão à experimentação: os contos da coletânea são drasticamente diferentes entre si, ao menos em termos formais e estruturais. Mas um aspecto que os une – e talvez esta tenha sido a conclusão fundamental de nossa análise – é o tratamento que os contos dão à ironia; não que todos os contos utilizem a ironia uniformemente, mas há continuidade em termos da perspectiva que cada narrativa tem sobre o que constitui a ironia, perspectiva esta que sempre gira em torno das motivações humanas e emocionais que levam a ironia a existir. Em cada conto de *Girl With Curious Hair*, a empatia configura o principal acompanhante de toda forma de manifestação irônica da realidade: empatia pelas personagens que se veem sufocadas por si mesmas, incapazes de atravessar as camadas de autoconsciência que as envolvem; empatia por aqueles que, por habitarem uma realidade tão saturada de ironia, já não conseguem mais imaginar um mundo em que ela não determine toda e qualquer forma de comunicação; empatia pelo leitor, por compreender o que está envolvido em toda leitura que busca decodificar a ironia e a metaficção que permeiam a literatura do período. Esta conclusão noz traz para perto das análises realizadas por Hayes-Brady (2016, pp. 4 – 5), pois os elementos decisivos para que esta empatia possa ser percebida em conjunto com a ironia são os momentos que a autora chama de "falhas" da ficção de Wallace, ou seja, instâncias em que tentativas de comunicação, na obra do autor, são dificultadas, ou mesmo totalmente impedidas.

Ao observarmos como a ironia se manifesta em relação à discussão sobre o impacto da TV na realidade norte-americana, representada pelos contos "Little Expressionless Animals" e "My Appearance", duas facetas principais vieram à tona: a ironia como autoproteção e como sintoma de uma realidade cada vez mais ambígua. Em ambos os contos, a mídia televisiva é colocada como algo impactante o suficiente no cotidiano norte-americano para ser capaz de configurar a própria realidade. Em "Little Expressionless Animals", uma personagem utiliza a

ironia para mascarar as dores causadas por traumas do passado, enquanto a própria narrativa ironiza os comportamentos de produtores e executivos de TV e sua propensão a transformar todo tipo de dor em audiência. Neste conto, cria-se um espaço em que uma das personagens, ao mesmo tempo que ama a outra, parece ter dificuldade de entendê-la e de se locomover em meio às incertezas causadas por trabalhar produzindo programas televisivos; mesmo compreendendo a linguagem da TV, ela é vítima dela. Em "My Appearance", a protagonista e narradora se vê em meio a um conflito causado por olhares conflitantes sobre a ironia, fazendo todas as suas atitudes passarem por absoluto escrutínio. A ironia polui o ambiente comunicacional, faz com que, mesmo quando não há presença expressa de ironia, haja sempre o receio de ironia, ou, mais especificamente, o medo de ser o alvo inadvertido da ironia, de ser aquele que não consegue compreendê-la. Mas, apesar desta poluição, a protagonista consegue ver o que há além dela, consegue ver Letterman como alguém fundamentalmente sincero; para ela, ironia e sinceridade não são mutuamente exclusivas. E, por ter acesso à narrativa através dos olhos desta personagem, o leitor acaba criando níveis de empatia com ela, pela sua tristeza em não conseguir convencer outras pessoas da sinceridade de Letterman e, principalmente, pelo fato de que as personagens masculinas não conseguem conceber um mundo em que a ironia não seja a norma. Ao mesmo tempo, é impossível fugir da possibilidade de que, talvez, a narradora realmente esteja sendo ingênua, de que talvez a ironia de Letterman não tenha um fundo sincero, de que talvez ele esteja apenas seguindo o jogo televisivo; com isso, a interpretação da ironia não dependa apenas de como as personagens reagem a ela, mas sim de como o leitor a vê.

É como se a coletânea se propusesse a uma profunda reflexão sobre a ironia, e é notável a predominância deste tema no decorrer dos contos; mais do que simplesmente usar ou criticar a ironia, *Girl With Curious Hair* mergulha em um exame genuíno das suas formas e significados. Isto se deve, em parte, à natureza da coletânea enquanto ferramenta de observação e crítica da literatura do período, como defende Lutter (2018, p. 73), e é representado pelo conto central da coletânea, "Girl With Curious Hair". Neste conto, Wallace demonstra seu lado mais sardônico até o momento, expondo os aspectos que mais o incomodavam na ficção do período e, principalmente, demonstrando onde, exatamente, estão as limitações do tipo de literatura excessivamente irônica e cínica do período. Mas, mesmo neste caso, a empatia prevalece enquanto elemento fundamental; o autor escapa das armadilhas que atribui a outros autores ao não permitir que "Girl With Curious Hair" seja apenas uma manifestação de cinismo e de repúdio ao que ele via como problemas estéticos, transformando-a em uma história de como o desejo por identificação, por comunicação e por afeto humano ocorrem às margens de toda a artificialidade a que se propõe esta literatura solitária preocupada com sua própria recepção.

"Girl With Curious Hair", assim como os outros contos da coletânea, trata dos percalços cada vez maiores para se permitir que alguma comunicação realmente aconteça, percalços que estão no caminho de personagens que, apesar de todo seu aparente desprezo pela sociedade como um todo, demonstram desejar alcançar o outro.

Todos estes pontos, entretanto, giram em torno do fatp de que *Girl With Curious Hair*: a autoconsciência. De uma forma ou de outra, as questões relacionadas à autoconsciência, à excessiva preocupação com como os outros percebem o indivíduo e ao seu desejo de pertencer a um determinado grupo, atravessam todos os contos de *Girl With Curious Hair*; e, assim como a coletânea coloca a ironia como um aspecto temático central de suas narrativas, examinando seus vários efeitos emocionais e estéticos, a autoconsciência a acompanha. É o caso, por exemplo, do protagonista de "Here and There", que não consegue expressar seus sentimentos para a mulher que amava ou mesmo para sua terapeuta devido à preocupação em construir uma imagem de si enquanto pessoa inteligente e sofisticada. Entretanto, o auge deste tipo de interação estética-emocional ocorre no conto que encerra a coletânea: "Westward the Course of Empire Takes Its Way".

Como que pegando aspectos de todos os contos prévios como bases estéticas, a narrativa que fecha *Girl With Curious Hair* pode ser lida como um grande manifesto sobre a metaficção literária do final do século XX. É o momento em que a consciência das personagens, a consciência do narrador e a consciência da narrativa atingem seu momento mais crítico, criando uma zona de intersecção de autopercepções que força o leitor a um novo modo de leitura, no qual, ao perceber como o conto se desdobra para dentro, surge a necessidade de o leitor repensar como a leitura em si ocorre. Mas, mesmo neste espaço, o destaque de "Westward the Course of Empire Takes Its Way" está no emprego da empatia: Wallace utiliza a metaficção como maneira de atrair atenção para o próprio ato de leitura, enquanto faz o leitor se deparar com as profundas angústias que levam a narrativa a adotar um estilo metaficcional, demonstrando todo o medo e a solidão que a envolvem e que, de uma forma ou de outra, cercam o indivíduo de solipsismo. O conto não é sobre a metaficção em si, mas sobre a dimensão emocional e afetiva que está sempre atrelada a ela. Afinal, o que significa, para um texto literário, ser metaficcional em um mundo que passa a adotar a introversão como norma básica de toda forma de comunicação humana e de toda aproximação afetuosa? Wallace não chega a uma resposta, pois uma resposta, dentro do contexto que ele oferece, não parece ser possível: o conto expõe o nó que constitui a relação entre obra e público no final do século XX, mas não demonstra como este nó pode ser desatado; entretanto, o núcleo central do conto, representado pela autoconsciência das personagens e do narrador e por suas perturbações emocionais, se encontra

no fato de que a narrativa parece almejar tornar isso possível. Como é comum na ficção de Wallace, não há demonstração de satisfação em simplesmente apontar para algo que o incomoda, mas sim um impulso de demonstrar como superar este incômodo, ou, pelo menos, como conviver com ele. O conto recusa o fatalismo: a última frase do conto é uma declaração de amor, indireta, em voz passiva, mas uma declaração mesmo assim; Wallace resiste à promessa apocalíptica que o conto atribui a Burgess; ele não quer o fim de tudo, mas sim, mesmo em meio a todo o caos da literatura e da comunicação contemporânea, mesmo em meio às circularidades da metaficção, um momento de afeto genuíno e sincero que aponte para fora.

Há uma progressão evidente de *The Broom of the System* a *Girl With Curious Hair*, portanto, pois no primeiro romance de Wallace estes temas estão presentes, em certos momentos são evidenciados, mas não se pode dizer que sejam tematicamente centrais para os objetivos da obra, enquanto em sua primeira coletânea de contos existe um esforço evidente de transformar em motor das narrativasas preocupações que se anunciavam previamente. Não há apenas uma maior progressão de uso e da tematização da ironia, mas também um amplo esforço de compreender seu significado na sociedade e na arte contemporâneas. Isto, por sua vez, leva a uma noção cada vez maior do quão profundas são as raízes destas questões, e do quão profundamente elas estão relacionadas a um amplo leque de particularidades sociais e políticas do período, algo que, inevitavelmente, leva a reflexões sobre autoconsciência. Entretanto, apesar da vastidão de questões que estão envolvidas neste processo, é incontornável que grande parte delas toque diretamente na ironia, principalmente nos riscos que Wallace via nos usos da ironia no período.

Adotando como ponto de referência os estudos de Boswell (2020) e Kelly (2010), o que temos é uma representação do argumento constantemente ecoado pela crítica wallaceana de que Wallace via a ironia como elemento a ser superado. Se pensarmos desta forma, *Girl With Curious Hair* pode ser encarada como a primeira obra que realmente adota como missão apontar as limitações da ironia como maneira de comunicação; é o primeiro passo realmente confiante na direção do que viria a se realizar. Seguindo a lógica de Boswell (2020) e Kelly (2010), portanto, podemos encarar a coletânea como o princípio de sua empreitada contra a ironia, que deixa de ser apenas um aspecto presente, como ocorre em *The Broom of the System*, para se tornar um ponto central de sua obra.

E apesar de esta ser uma leitura presente, é possível testemunhar a forma com que as críticas à ironia no primeiro romance do autor leva aos primeiros gestos de antagonismo direto em relação a ela em *Girl With Curious Hair*. Nossa análise aponta ainda um outro caráter que é igualmente importante e apresenta uma divergência frente aos autores que veem a ficção de

Wallace como essencialmente a-irônica, ou pelo menos se esforçando para ser assim: os ataques à ironia realizados na obra não se devem tanto à ironia em si, ou mesmo aos diferentes usos da ironia, mas sim à sua saturação nos contextos culturais do período. É como se *Girl With Curious Hair* representasse um mundo em que a ironia, de tão espessa, não permitisse às pessoas verem o que há do outro lado; e, apesar de os contos parodiarem e criticarem a presença desta espessa névoa de ironia, as narrativas nunca são sobre a névoa em si, mas sim sobre o que existe além e sobre os esforços para se tentar atravessá-la. Isto é evidenciado por algo que já observávamos em *The Broom of the System*: Wallace não remove a ironia de sua obra, não deixa de usá-la, e não parece haver uma tentativa de apagá-la das narrativas – e em um exemplo como "Girl With Curious Hair" a ironia é determinante para que o conto atinja o que almeja –, mas sim de buscar uma compreensão muito profunda de quais são suas funções dentro do discurso literário. Wallace parece plenamente consciente do potencial literário que a ironia carrega, e parece querer explorar esse potencial.

É uma conclusão semelhante à que chega Konstinou (2012, pp. 82 – 85) ao declarar que os usos que Wallace faz da ironia são "pósirônicos" – uma extensão da ideia de meta-ironia conforme defendida por Scott (1998) –, ou seja, maneiras de utilizar a ironia para desestabilizar a própria ironia, afinal, Wallace se mostra extremamente consciente das muitas formas com que a ironia pode ser empregada dentro do ambiente literário. Mas apesar de este ser um fator presente na coletânea, existe uma distinção importante entre nossa análise e aquela proposta por Konstantinou (2012), e esta distinção se encontra na maneira em como este uso da ironia como comentário sobre si mesma funciona: para o crítico, usar a ironia para criticar a ironia é a própria finalidade da ficção de Wallace, mas, segundo os dados que levantamos, a crítica à ironia não é uma finalidade em si mesma, sendo muito mais uma questão do que existe por trás dela, principalmente das questões mentais e emocionais que envolvem seus usos. Além disso, existe, no decorrer da obra, um esforço contínuo de se demonstrar que a consciência, por si só, não isenta a ironia e a metaficção de serem utilizadas como recursos literários artificiais e vencidos; sendo assim, não podemos concordar com o diagnóstico de Konstantinou (2018), que vê na consciência da ironia o grande diferencial da obra de Wallace, afinal, toda ironia é acompanhada por algum nível de consciência.

Isto nos leva, novamente, para a discussão sobre a dificuldade de realização do projeto literário de Wallace, projeto este que, agora com duas obras publicadas, já podia começar a ser determinado: por que investir seus esforços artísticos e filosóficos em destrinchar um problema que sua própria ficção parece perceber ser uma tarefa impossível? E por que a consciência desta impossibilidade não dissuadia sua obra de existir enquanto tentativa de buscar uma solução para

o solipsismo e o medo da solidão? Afinal, uma coisa é admitir que um problema não tem solução, outra é admitir que o problema não tem solução e mesmo assim persistir na busca. Esta linha de pensamento pode ser encarada, inclusive, como o ponto de partida de seu próximo romance, *Graça infinita*.

3.3 *GRAÇA INFINITA*

O segundo romance de Wallace, *Graça infinita*, ocupa uma posição muito singular dentro da história mais recente das literaturas de língua inglesa. Mary K. Holland (2018) define o romance como uma das obras de ficção mais importantes e influentes dos últimos 50 anos; é o romance que alavancou seu autor relativamente conhecido por seus ensaios e o transformou em uma celebridade literária internacional. Isto se deve a vários fatores, tanto literários quanto extraliterários, mas é inegável que o formato da obra enquanto objeto contribuiu para seu contínuo sucesso nos círculos literários e comerciais: contando com mais de 1000 páginas, *Graça infinita* não demorou a ser taxado com o título de "romance enciclopédico", sendo, logo de início, comparado a obras como *Ulysses*, de James Joyce, e, mais enfaticamente, *Arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon (SCOTT, 1998; BOSWELL, 2020; BURN, 2003; HOLLAND, 2018; HOBEREK, 2018). Seu tamanho e seu escopo contribuíram diretamente para isso, afinal, uma obra de tal fôlego e de tamanha variedade de personagens, situações e momentos cronológicos acaba criando a sensação inicial de totalidade, de que o que se tem nas mãos busca englobar tudo que for possível a respeito de um determinado tema, e Wallace estava perfeitamente consciente disto:

> Late in the writing process, while Wallace was editing the completed draft, he introduced another structural element meant to exacerbate these encyclopedic aspects: end notes, which according to a letter to his editor Michael Pietsch, Wallace hoped would allow the book to "mimic the information-flood and data triage I expect'd be an even bigger part of US life 15 years hence" and "have a lot more technical/medical verisimilitude." (HOLLAND, 2018, p. 129)[203]

Parte das intenções de Wallace, portanto, se torna evidente já no formato da obra e em sua consciência de como a obra seria vista. *Graça infinita* já se propunha como uma obra

---

[203] "Mais tarde no processo de escrita, enquanto Wallace estava editando o manuscrito completo, ele introduziu outro elemento estrutural feito para exacerbar estes aspectos enciclopédicos: notas de rodapé, as quais, de acordo com uma carta para seu editor Michael Pietsch, Wallace esperava que permitiram ao livro "mimetizar a inundação de informação e triagem de dados que eu espero que vai ser uma parte ainda maior da vida dos EU daqui 15 anos" e "ter muito mais veracidade técnica/médica." [Tradução nossa]

centrada nas novas formas e velocidades que o fluxo de informação adotava nos Estados Unidos, algo que, na narrativa, acaba atravessando todas as interações das personagens, os temas apresentados e, o mais importante para nossa análise, como a ironia é representada. Esta atenção às novas configurações da informação e do entretenimento é um dos principais pilares que sustentam o romance, algo que sedimenta a centralidade de *Graça infinita* em estudos da obra do autor. Mas apesar de Wallace ter sido um observador cuidadoso da cultura popular da época, seu segundo romance também se destaca pela atenção a uma série de discussões acadêmicas e artísticas do período.

Escrito entre 1991 e 1996, o romance foi produzido em um contexto em que discussões sobre os limites e a viabilidade do projeto pós-modernista estavam em alta. Wallace participou ativamente destas discussões através de seus textos ensaísticos, começando com "Fictional Futures and the Conspicuously Young", em 1988, mas passando, principalmente, pelo ensaio "E Unibus Pluram", publicado em 1993 e com o qual *Graça infinita* compartilhou boa parte do seu tempo de produção. É muito difícil, portanto, não ver as duas obras como irmãs, ou ao menos profundamente interligadas: ambas abordam os temas do entretenimento e suas consequências no cotidiano norte-americano do período, falam dos reflexos deste entretenimento na literatura e, o mais fundamental para nós, falam de como a ironia impregnou todas as facetas dos discursos populares ou artísticos. É este o motivo pelo qual os dois textos costumam ser pensados em conjunto, dificultando encontrar algum estudo de um destes textos que também não mencione o outro. E, de fato, tendo em vista o nível de sobreposição entre as duas obras, é necessário que existam estudos que contemplem esta faceta; no Brasil, estudos como os de Werner da Silva (2016) e Nogueira (2020) foram fundamentais para tecer os vários níveis em que as obras se informam mutuamente.

Entretanto, apesar do evidente – e já bem documentado – nível de aproximação entre as duas obras, existe uma tendência teórica nos estudos de *Graça infinita* que, a esta altura, já não apresenta mais os mesmos frutos que apresentou no passado: a tendência de ver "E Unibus Pluram" como um manual de interpretação de *Graça infinita*, ou seja, de ver o ensaio como um manifesto teórico de Wallace sobre sua própria ficção. Mas, como Galindo (2008, p. 130) argumenta, ao produzir ficção o escritor não está, necessariamente, defendendo uma teoria, pois apesar de haver diálogo entre a crítica e a produção da literatura, trata-se ainda de dois modos discursivos drasticamente diferentes entre si. Ao pensar em "E Unibus Pluram" como via de acesso a *Graça infinita*, cria-se a tendência de ver o romance como a realização de um plano teórico definido previamente no ensaio, e não como obra individual e distinta; os estudos de Kelly (2010, 2017) sobre o que ele chama de Nova Sinceridade seguem basicamente esta lógica,

propondo que *Graça infinita* é a concretização bem-acabada das angústias que Wallace sentia em relação à ironia é à autopercepção. Isto acaba se refletindo, também, em outros críticos influenciados pelo texto de Kelly (2010), como é o caso de Konstantinou (2012, 2018); essencialmente, os autores passam a utilizar "E Unibus Pluram" como uma série de diretrizes rígidas que Wallace viria a seguir para a construção de *Graça infinita*, deixando de levar em consideração que são textos de formatos muito diferentes, e não cogitando a possibilidade de que Wallace, enquanto artista e enquanto pessoa, poderia ter mudado sua forma de ver essas questões no decorrer da escrita do romance. O contato entre as duas obras, portanto, apesar de ser uma via evidente e fundamental para a compreensão do romance, não pode ser encarado como simples continuidade, mas sim como obras distintas que dialogam, pois o que se perde, no fim, é justamente o olhar sobre *Graça infinita* enquanto arte, e não declaração filosófica ou teórica.

Salientamos este ponto porque nossa análise não irá aderir a esta perspectiva sobre o romance. Nosso foco, antes de tudo, é verificar qual a função que *Graça infinita* exerce enquanto próximo passo da obra de seu autor, e como a ironia surge desta obra profundamente consciente de seu estado enquanto arte; diálogos com "E Unibus Pluram", apesar de inevitáveis, não partirão do princípio de que existe uma relação de equivalência entre o ensaio e o romance.

Famoso por sua extensão e complexidade, *Graça infinita* é um romance sobre muitas coisas ao mesmo tempo: é a história de uma família disfuncional que coordena uma academia de tênis; de pessoas lidando com seus mais variados vícios, seja em drogas, em sexo ou mesmo em entretenimento; de um artista vanguardista que cria o entretenimento absoluto, algo poderoso a ponto de ser desejado como uma forma de arma e que, não por acaso, tem o mesmo nome do romance, 'Graça infinita'; é uma narrativa sobre prazer e sobre os riscos do prazer, sobre pessoas solitárias desesperadas por qualquer tipo de contato e afeto. Abaixo da superfície narrativa, entretanto, temos ainda outra camada: *Graça infinita* é um romance sobre literatura, sobre o que significa produzir literatura em um mundo cada vez mais saturado de informação e entretenimento. É, neste sentido, o mais perto que alguma obra de arte chegou de ser a materialização literária da cultura e da sociedade dos Estados Unidos dos anos 90.

Este amplo escopo, na medida em que é um dos grandes destaques da obra, é também um dos principais desafios que surgem no momento de leitura: o romance pede que o leitor esteja disposto a interagir com um amplo leque de situações e personagens, pois há uma alternância constante do que está sendo narrado e de como se está narrando. Isso não quer dizer, entretanto, que não haja uma série de elementos estilísticos recorrentes no decorrer do romance, bem como uma uniformidade estrutural que o torna uma obra mais coesa do que *Arco-íris da*

gravidade, por exemplo; mesmo assim, é uma obra que exige um trabalho maior, por parte do leitor em tentar montar a linha narrativa e a cronologia dos eventos (que não são estabelecidos de maneira evidente). Trata-se de uma obra, portanto, que coloca suas complexidades no campo frontal da leitura, tornando-as incontornáveis para qualquer tipo de análise mais detida. Entretanto, é aqui, também, que se manifesta um dos conflitos centrais da obra, algo que já estava anunciando em textos anteriores do autor e evidenciado, principalmente, por "Westward the Course of Empire Takes Its Way": *Graça infinita* se encontra no meio de um embate entre criar uma obra artística que o leitor precisa realizar algum tipo de esforço e trabalho para compreender, mas, ao mesmo tempo, querer que o leitor continue a ler e, principalmente, que se divirta fazendo isso. Ler *Graça infinita*, portanto, é testemunhar um dos conflitos centrais da obra de Wallace: o conflito entre querer desafiar o leitor e querer criar uma forma de entretenimento possível, não apenas um desafio.

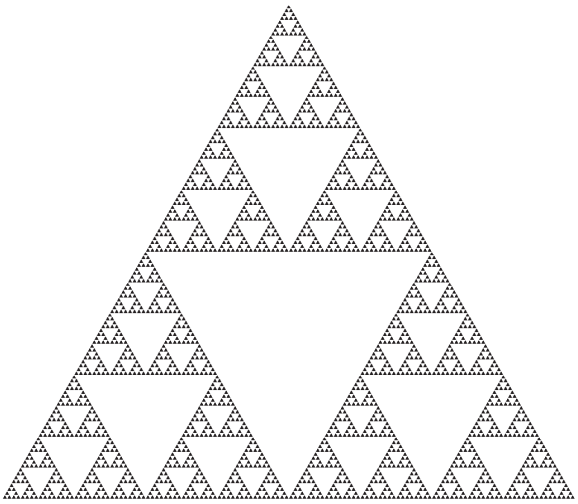
Este desafio acaba formando o centro gravitacional da narrativa, ao redor do qual todo o restante orbita, tanto em termos mais explicitamente narrativos – o enredo e as personagens – quanto em termos estruturais – a sintaxe, a cronologia dos eventos e os múltiplos focos narrativos. Como *Graça infinita* não é uma obra primariamente metaficcional, esta discussão, apesar de presente, não está posta nos termos em que aparece em "Westward the Course of Empire Takes Its Way", mas acaba sendo incorporada, de maneira mais ou menos evidente, em todas as suas facetas. Para a realização de nossa análise, este é um ponto fundamental do romance, pois acaba informando os usos da ironia, bem como é informado por ela. *Girl With Curious Hair* indica um passo na direção da compreensão da ironia enquanto performance de si, e *Graça infinita* é uma continuidade deste percurso: conforme ganha maior destaque na obra de Wallace, a ironia passa a ser decisiva em como as personagens veem a si mesmas, mas, principalmente, em como a obra pensa sobre sua própria natureza.

Pensando nisso, nossa análise do romance será dividida em dois momentos principais: no primeiro, observaremos como a ironia informa a própria estrutura do romance, ou seja, como a ironia, em suas muitas formas, pode ser vista como um dos elementos que determinam a própria sintaxe narrativa e as decisões estilísticas tomadas. A partir disso, verificaremos como a ironia é representada na superfície do romance, observando os momentos em que ela é mencionada diretamente, por quem, e quais os contextos que mais costumam atrair o tema da ironia. Por último, verificaremos onde, dentro da ampla discussão crítica que existe acerca de *Graça infinita*, nossos achados se encontram, e o que a abordagem da ironia deste romance significa quando pensada em relação às obras que o antecederam. Tentaremos descobrir, ao final de nossa análise, ao que Wallace está se referindo quando emprega o termo 'ironia'.

3.3.1 Triangulando ironias: a estrutura do romance enquanto fórmula de condensação da ironia

Em entrevista concedida a Michael Silverblatt em 1996, Wallace caracterizou a estrutura de *Graça infinita* como tendo sido baseada em certas fórmulas fractais, principalmente no triângulo de Sierpinski, que é, essencialmente, um triângulo formado por triângulos menores, em que os lados de cada um operam como vértice de um novo triângulo, de orientação invertida, resultando em algo como o que se apresenta na Figura 1:

Figura 1 – Triângulo de Sierpinski



Fonte: ADAMI, Paulo Sérgio; SOARES, Estela Aparecida Fernandes; SOUZA, Luciane de Fátima Rodrigues. 2017.

É um dos mais evidentes reflexos da formação de Wallace nos campos da matemática e da filosofia analítica, mas já apresentando um nível de maturação muito mais elevado do que aquilo que está presente em *The Broom of the System*, por exemplo. A chave para compreendermos a relação desta fórmula fractal com o romance de Wallace, entretanto, está no fato de que ele também é autossimilar, ou seja, ele é semelhante, total ou parcialmente, a uma parte de si mesmo. Mas apesar de esta fórmula ter sido uma das bases para a organização do romance, o próprio autor admite, na mesma entrevista, que "Actually, though, what was structured as a Sierpinski gasket was the draft that I delivered to [my editor] in '94, and it went through some, I think, mercy cuts, so it's probably kind of a lopsided Sierpinski gasket now."

(WALLACE, 1996, s. p.)[204] Tendo esta observação em vista, é importante pensarmos na relação com o triângulo de Sierpinski não como uma fórmula narrativa bem determinada, mas sim como orientação geral da obra.

O principal reflexo disto está em um dos aspectos que costumam ser encarados como um dos desafios centrais para a leitura – e subsequente análise – do romance: o centro narrativo não é um ponto fixo na estrutura do romance, mas sim algo que se encontra pulverizado em uma diversidade de temas, situações e personagens em um amplo leque de eventos, de anos e de envolvidos. Todavia, não é apenas uma questão de diversificação e fragmentação narrativa, mas sim de como diferentes pontos fluem de um ao outro para formar a tessitura do enredo, pois, desde o início da obra, há um movimento de ida e vinda que muito se assemelha à lógica fractal que Wallace defendeu ter sido a base do romance. Este movimento, apesar de implicar uma série de ramificações complexas para como o romance se organiza, pode ser compreendido da seguinte forma: a narrativa apresenta uma situação, para em seguida narrar uma situação que se passa em outro momento e lugar, mas que tem uma relação temática e estrutural lateralmente relacionada com a primeira, ou seja, influencia ou é influenciada pela primeira situação, embora o nível desta influência não esteja imediatamente aparente. O resultado disto é a criação de uma sequência narrativa cujo fio condutor se apresenta de maneira indireta, mas está constantemente sendo evidenciado conforme o enredo alterna seus focos narrativos. E, assim como os muitos triângulos que constituem o triângulo de Sierpinski, as várias linhas narrativas de *Graça infinita*, na medida em que reaparecem e se reafirmam, não se dão sempre da mesma forma que apareceram antes: há sempre algum nível de mudança na orientação do evento narrado. Rosa (2023), partindo de uma metáfora do próprio Wallace, em que ele compara *Graça infinita* com uma vidraça que foi derrubada do vigésimo andar, defende que: "A imagem da vidraça derrubada de um prédio também sugere a estrutura dos fragmentos. Cenas constantemente interrompidas em seus ápices. O texto sempre aponta para o que está além dele. Cacos narrativos de uma imagem incompleta, mas cada pedaço da vidraça brilha." (ROSA, 2023, p. 99) É impossível voltar a juntar os cacos em sua totalidade, só o que nos resta é observar suas partes e tentar reconstruir a história de sua queda.

Observar como o início do romance se organiza pode nos ajudar a compreender como isso se dá, em boa parte porque *Graça infinita* é estruturado, desde o princípio, de maneira a evidenciar seus principais temas e como estes temas serão apresentados. O primeiro episódio

---

[204] "Na verdade, o que tinha sido estruturado como uma junta de Sierpinski foi o manuscrito que eu entreguei [ao meu editor] em 94, e ele passou por alguns, eu acho, misericordiosos cortes, então é mais provavelmente uma junta de Sierpinski assimétrica agora." [Tradução nossa]

narrado pelo romance gira em torno de Hal Incandenza, uma das personagens de maior centralidade do romance, em uma entrevista de seleção para seu ingresso em uma universidade. O episódio é narrado em primeira pessoa, do ponto de vista de Hal, o que permite que o leitor possa compartilhar as mesmas sensações de deslocamento e de um silencioso desespero que a personagem está sentindo, mas que também serve para apresentar um dos elementos centrais de *Graça infinita*: desde o início, a obra é perpassada pela sensação de estarmos testemunhando uma narrativa que já está há muito tempo se desenvolvendo. Cronologicamente, inclusive, este primeiro episódio é um dos momentos finais da narrativa, o resultado das situações que a personagem vivencia no decorrer do romance. Começar nos apresentando a realidade a partir dos olhos de Hal, permite que o leitor tenha acesso a um contexto narrativo menor, mas isso também o que nos permite observar, logo de início, a distância que existe entre a personagem e o mundo que habita. Hal parece dissociado das pessoas que conversam com ele, inclusive não respondendo às perguntas que lhe são feitas, assim como parece dissociado de si mesmo; existe algo de anestesiado em como ele vê o mundo, nas coisas em que resolve se concentrar, algo em boa parte resultante de sua aguda autoconsciência.

Dando continuidade ao que "Westward the Course of Empire Takes Its Way" já propunha, *Graça infinita* nos apresenta personagens perturbadas pela consciência que têm de si próprias; entretanto, além de reafirmar este elemento que já estava presente em obras anteriores, *Graça infinita* introduz nele novas complexidades ao permitir que a consciência das personagens interfira na consciência do narrador de maneiras nem sempre evidentes, transformando a interpretação da voz narrativa em um processo sempre ambíguo e bivocal. Nesse sentido, *Graça infinita* é, possivelmente, a obra mais expressamente dialógica do autor até este momento, pois é nela que as muitas vozes que constituem a narrativa estão não apenas sendo manifestadas pelas personagens, mas incorporadas no conjunto geral da obra, inviabilizando, assim, a plena distinção entre a voz narrativa e a voz das personagens.

Ao narrar o primeiro episódio a partir do ponto de vista de Hal, a obra cria contraste com aquilo que fará depois, mas também apresenta como as consciências das personagens serão exploradas a partir de uma gradativa dissolução da consciência de Hal; o ponto fulcral do início de *Graça infinita* está na crise nervosa que a personagem atravessa durante a entrevista, cujos efeitos são indicados pelas personagens próximas, mas não propriamente detalhados, e levam Hal a uma série de divagações sobre sua infância, sua família e os detalhes de banheiros masculinos dos EUA. Tudo isto gira em torno da situação em que ele se encontra, sem nunca chegar perto o suficiente para que possa ser estabelecida de maneira objetiva a relação de certos pensamentos com o que lhe está acontecendo.

> Vai começar no OS, na mesa de recepção se o C.T. demorar para seguir a ambulância, ou na sala de azulejos verdes depois da sala com as máquinas digitais-invasivas; ou, levando-se em conta essa ambulância especial com seu próprio psiquiatra, talvez já no caminho: algum doutorzinho de queixada azul, esfregadinha até ficar com um brilho antisséptico, com o nome bordado em letra cursiva no bolso do peito do jaleco branco e uma caneta de qualidade, dessas que vêm em estojos, querendo um interrogatoriozinho à beira da maca, etiologia e diagnóstico pelo método socrático, organizado e detalhado. Segundo a sexta edição do dicionário Oxford, há dezenove sinônimos não arcaicos para *inerte*, dos quais nove são latinos e quatro saxões. Eu vou jogar contra o Stice ou contra o Polep na final de domingo. Quem sabe na frente da Venus Williams. Mas vai ser alguém mal pago e sem treinamento, inevitavelmente – uma auxiliar de enfermagem com unhas sabugadas, um segurança do hospital, um zelador cubano que me chama de *bocê* – quem vai, dando uma espiada no meio de alguma tarefa apressada, me pegar olhando e perguntar E aí cara qual que é a *tua* história? (WALLACE, 2014, pp, 21- 22, grifos do autor)

Neste instante, é como se todo o mundo de Hal entrasse em colapso, criando uma sequência em que as várias facetas de sua vida aparecem juntas em um conjunto de livre associação. Sua carreira no tênis, seu conhecimento acadêmico e o fato de estar dentro de uma ambulância convergem para criar uma sequência narrativa cada vez mais surreal que se encerra com uma pergunta que pode ser encarada como o grande gatilho de todo o romance. Se a narrativa de *Graça infinita* é, em parte, a história de Hal e de sua família, então a pergunta que ele imagina sendo lançada ao final de seu fluxo de consciência pode ser vista como aquilo que instala a narrativa por vir e causa o subsequente rompimento narrativo. Tudo que vem depois pode ser visto como uma tentativa de responder a esta última pergunta.

Logo em seguida, temos o primeiro grande rompimento da sintaxe narrativa e a primeira menção a um aspecto que Wallace utiliza para forçar uma nova relação entre o leitor e a cronologia narrativa: ao indicar uma mudança na ordem cronológica da obra com a menção, em subtítulo, a um ano, o autor se utiliza de um clichê recorrente na cultura popular para fazer o leitor perceber que os próximos eventos da narrativa se passam em um momento diferente daqueles narrados previamente. Entretanto, Wallace reformula esse clichê ao não determinar os anos na forma de números, mas sim com o nome de marcas: no mundo de *Graça infinita*, a comercialização da realidade atingiu o ponto de se venderem os anos, no que é chamado de "Tempo Subsidiado", em que os anos recebam nomes de produtos e de marcas, com boa parte da ação se passando no "Ano da Fralda Geriátrica Depend". Isto serve a dois propósitos: primeiro, enfatiza-se o caráter comercial do mundo em que o romance se passa, servindo como uma espécie de extremo exagero das tendências culturais do período, mas também possibilitando ao leitor uma nova forma de estranhamento e deslocamento, pois sem os números dos anos, é muito mais difícil saber o que aconteceu antes e o que aconteceu depois; não é

inicialmente evidente, por exemplo, se o "Ano da Fralda Geriátrica Depend" antecede ou sucede o "Ano do Chocolate Dove Tamanho Boquinha", convidando o leitor a inferir, a partir dos indícios deixados pelo texto, a ordem em que os eventos acontecem. Isto é resolvido em um momento posterior da obra, em que a ordem dos anos é oferecida, mas que não chega a minimizar os processos interpretativos que o leitor precisou mobilizar, até ali, para compreender a cronologia do enredo. A esta altura, o estranhamento e o deslocamento cronológico já estão postos e o leitor já adentrou um novo ritmo de leitura, e já aqui a ironia é decisiva, pois é através dela que estas novas formas de leitura são postas; o que temos, já na sequência de um momento de extrema vulnerabilidade de uma personagem – e que só se revela mais doloroso conforme o contexto é exposto no decorrer da obra – é uma punção irônica que acaba ditando como ela será demonstrada deste ponto em diante.

De todas as marcas e produtos que poderiam ser postos aqui para enfatizar a comercialização da realidade, Wallace opta por construções que não se limitem a simplesmente apontar o nome de uma marca mas busquem sempre evidenciar aquilo de ridículo que existe nela. Através disso, é como se o autor reiterasse muitos dos incômodos que já evidenciava em "Girl With Curious Hair": ao utilizar marcas e referências à cultura pop não como simples apelo à familiaridade, mas como plataformas para demonstrar o ridículo, o triste e o inevitável da cultura norte-americana de então. A especificidade na definição dos produtos é um dos responsáveis por isso: não é apenas "Ano Depend", mas sim o "Ano da Fralda Geriátrica Depend"; não é o "Ano da Dove", mas sim o "Ano do Chocolate Dove Tamanho Boquinha". Isto cria, imediatamente, um nível de dissociação da realidade apresentada, que precisa unir a seriedade que – supostamente – deveria haver na nomeação de um ano com o absurdo de haver anos batizados com o nome de produtos tão específicos e tão desimportantes no plano geral da vida das pessoas; na medida em que os nomes dos anos rompem com o ritmo de leitura, existe um esforço de chamar a atenção para estes rompimentos e também para o efeito humorístico que ele propicia, e tudo isto é possibilitado pelos efeitos estruturais da ironia. A ironia, ao se apresentar na progressão cronológica dos eventos, demonstra uma nova incorporação na tessitura do enredo e em como os fatos da obra são expostos: ao fazer parte dos rompimentos presentes na obra, a ironia se coloca enquanto entremeio organizacional da narrativa e acaba sendo fundamental para a natureza conflituosa do romance.

O instante que antecede este momento de rompimento é de dor, de confusão e de representação de uma consciência que aos poucos parece não conseguir mais se sustentar por si própria. O que sucede o rompimento, por sua vez, apesar da mudança no foco narrativo e na concentração em uma personagem completamente diferente, é uma continuidade da tristeza que

já se anunciava nos primeiros momentos da obra: agora, uma tristeza relacionada ao vício de uma personagem que aguarda uma mulher lhe trazer a maconha que comprou. Já as primeiras frases deste momento são repletas de angústia e ansiedade:

> Onde é que estava a mulher que disse que vinha. Ela disse que vinha. Erdedy achava que ela já teria vindo a essa altura. Ele ficou sentado e ficou pensando. Ele estava na sala de jantar. Quando ele começou a esperar uma janela estava cheia de uma luz amarela e projetava uma sombra de luz no chão e ele ainda estava esperando quando a sombra começou a sumir e foi cercada por uma mais clara de uma janela de outra parede. Havia um inseto numa das prateleiras de ali que sustentavam o equipamento de áudio dele. O inseto ficava entrando e saindo de um dos buracos dos suportes em que se encaixavam as prateleiras. O inseto era escuro e tinha um invólucro brilhante […] Ele não usou o telefone para ligar para a mulher que tinha prometido vir porque se deixasse a linha ocupada e por acaso fosse a hora em que talvez ela estivesse tentando ligar para ele ela ia ouvir o sinal de ocupado e achar que ele não estava interessado e ficar brava e talvez levasse o que tinha prometido a ele para algum outro lugar. (WALLACE, 2014, pp. 22 – 23)

Há uma mudança no tipo de sofrimento mental apresentado, mas há continuidade na apresentação do tópico do sofrimento mental enquanto centro do que está sendo narrado. Wallace emprega frases curtas, constantemente interrompidas por pontos, para simular o ritmo mental de uma crise de ansiedade, com constante reiteração daquilo que a personagem aguarda, mas também acompanhada pela dificuldade de conseguir se concentrar em um ponto específico no espaço, indo das sombras das janelas para o inseto na parede. Da mesma forma, é um pensamento extremamente catastrofista, com a personagem especulando que usar o telefone pode significar a perda de sua compra, tudo com base em uma série de informações mais teóricas do que práticas. Embora ocorra de maneira diferente do que foi demonstrado com Hal, esta também é a representação de uma consciência que, aos poucos, parece engolir a si própria, e estes dois momentos de agudo desespero são separados por uma marcação temporal que depende totalmente de sua relação com a ironia para ser compreendida. A ironia não surge como obstáculo para a interpretação de dois momentos de demonstração de vulnerabilidade humana, embora também não seja uma ferramenta auxiliar a ela: a ironia coexiste com momentos de sinceridade, em que as personagens deixam transparecer as partes que mais tentam esconder, tanto de si quanto dos outros. A ironia constitui um elemento estrutural destes momentos: ao separá-los, também os une através do processo de leitura literária, pois toda leitura, como argumenta Antoine Compagnon (2014, p. 149), busca decodificar as instruções do texto com base em sua sequência narrativa: ao colocar dois momentos aparentemente dissociados em sequência, o leitor cria entre eles algum nível de associação.

A simultaneidade de sentidos da qual a ironia depende toma forma, aqui, neste articulador de experiências distintas em um mesmo contínuo narrativo, permitindo adotar a contradição e o contraste como elementos básicos da vida e da arte. Se segundo Paz (2012, pp. 320 – 321) a ironia é o sintoma de um mundo que passou a cultuar o olhar mecanicista da realidade, em que o conhecimento é mais importante que a vida em si, e a organização de *Graça infinita* parece operar como um testemunho artístico das inevitáveis divisões entre as pessoas, mas também – e talvez este seja um dos elementos mais wallaceanos da organização do enredo – como uma maneira de não desistir de superar estes distanciamentos, por mais intransponíveis que sejam. Mais do que um modelo matemático, portanto, o triângulo de Sierpinski, quando Wallace o incorpora em contexto artístico, é um conjunto utilizado para demonstrar a coexistência do ideal impossivelmente contraditório da realidade norte-americana do período. Sendo *Graça infinita* um romance definido por seus próprios conflitos artísticos e estruturais, a ironia acaba sendo a ferramenta ideal para articular estes conflitos dentro da própria narrativa. Aos poucos, essa ironia começa a emergir desses pontos de articulação narrativa e passa a permear, de maneira mais declarada, as próprias composições dos episódios: a ironia deixa de simplesmente intercalar momentos para se tornar parte destes momentos.

Isto fica bastante marcado nas interações de Hal com outras personagens: ele é alguém que constantemente utiliza a ironia para se proteger de situações de desconforto, mas é algo que também acaba marcando os conflitos particulares da personagem, especialmente o conflito que sente em relação a seu próprio esvaziamento. Um exemplo disso vem já na sequência deste episódio, com outro rompimento cronológico, que agora leva o leitor ao "Ano do Emplastro Medicinal Tucks", em uma das poucas sequências da obra em que a personagem de James O. Incandenza aparece diretamente na página, sem ser na forma de um espectro, ou de alguma personagem falando dele. Este é um dos primeiros episódios abertamente humorísticos do romance; previamente o humor estava presente, mas agora ele é muito mais declarado, e vai se tornando mais evidente conforme o momento progride e todo o absurdo da situação vai se revelando; nele, Hal é orientado a falar com um terapeuta, mas chegando lá o terapeuta é o pai disfarçado, e não demora para que Hal perceba isso, embora o pai se recuse a admitir. A cena é tonal e estruturalmente diferente daquilo que veio antes: narrada na forma de discurso direto, tudo a que temos acesso nela são as falas das personagens e as maneiras com que elas reagem ao que está acontecendo. A situação que se desenrola, embora aprofunde a compreensão do leitor a respeito de Hal e de como as pessoas de seu entorno o viam, mais se parece com uma cena de *sitcom* do período do que com uma sequência da prosa literária que foi apresentada até agora. A representação de James O. Incandenza é especialmente caricata, com o disfarce de seu

rosto derretendo no decorrer da conversa, o nariz caindo e o bigode ficando cada vez mais torto, levando Hal a constatar que:

> "E acaba de me ocorrer que sem dúvida nenhuma eu já vi esse colete de lã xadrez. É o colete de lã xadrez especial para o jantar-celebratório-do-Dia-da-Interdependência de Sipróprio, que ele faz questão de nunca deixar lavarem. Eu conheço essas manchas. Eu estava lá quando essa mancha de vitela ao molho marsala apareceu ali. Essa consulta toda é alguma coisa de datas? É primeiro de abril, Pai, ou eu tenho que chamar a Mães e o C.T.?"
> […]
> "Você alugou um escritório inteiro e uma cara inteira pra isso aqui, mas ficou com o seu velho e inconfundível colete? E como foi que você chegou até aqui antes de mim, pra começar, se o Mercury está parado quadras lá atrás… você enrolou o C.T. para ele lhe dar a chave de um carro da academia?" (WALLACE, 2014, p. 36)

Isto cria vários níveis de contraste, tanto com o que foi apresentado antes na narrativa, com Hal agora sendo colocado em uma situação fundamentalmente humorística, quanto com o que acaba sendo mencionado posteriormente, principalmente em relação ao pai de Hal como grande gênio da óptica e do cinema de vanguarda. Entretanto, mesmo nesse momento em que o humor ganha destaque, a tristeza acarretada pelas dificuldades comunicacionais de Hal ainda está presente. O que leva o pai de Hal a criar esta situação é uma falha de comunicação que existe entre os dois, deixando transparecer que James O. Incandenza vê o filho como alguém incapaz de se comunicar plenamente, de simplesmente falar com as pessoas ao seu redor, ao que Hal responde: "E você está me ouvindo falar, Pai? A coisa fala. Aceita refrigerante, define *implorar* e conversa com você." (WALLACE, 1989, p. 36, grifo do autor) O humor tem suas raízes na tristeza que paira sobre a relação pai e filho; entretanto, não é o caso de as personagens estarem fazendo piadas sobre aquilo que as entristece, mas sim de, através do ridículo da situação, podermos observar aquilo que as machuca. A ironia, aqui, serve como maneira de aproximar sentimentos díspares, tornando-os parte de um conjunto heterogêneo em que um sempre informa o outro. Se pensarmos nesta articulação narrativa como dois dos triângulos que constituem o triângulo de Sierpinski, então a ironia é a linha que as une, mas que também as separa, e este acaba sendo um microcosmo de como a ironia é empregada no decorrer de *Graça infinita*: ela acaba servindo como cerne estrutural da arquitetura narrativa do romance.

Esta interação entre as duas personagens é atravessada pela ironia, mas ela não se encontra de maneira evidente na superfície narrativa, e sim na relação que se estabelece entre este momento e o leitor, além de ser uma janela que nos permite ver a relação entre as duas personagens e conhecer um pouco mais da infância de Hal. A obra cria uma situação absurda e, ao mesmo tempo, aponta o absurdo dela, oferecendo uma situação caricata com um fundo que se torna cada vez mais triste conforme a narrativa progride, mas que só pode ser plenamente

compreendido quando se leva em consideração o estranhamento gerado pela alternância entre o sério e o risível, o triste e o humorístico. Existe algo que atravessa o discurso direto das personagens, uma via de acesso que percorre o texto na direção do leitor, e esta via é criada pela ironia; nela, é como se obra convidasse o leitor a perceber que a obra sabe o quanto aquilo que está sendo dito flerta com o ridículo e o absurdo, e convida o leitor, portanto, a se dar conta da consciência narrativa que existe por trás da obra.

O arco narrativo de Hal em *Graça infinita* é um de profunda tristeza. A história de um garoto que começa a se dar cada vez mais conta de que não se sente agarrado a praticamente nada em sua vida, o que o faz se sentir cada vez menos ancorado na realidade e o mergulha em um estado de apatia: o grande centro de sua vida, o tênis professional, é, no decorrer da narrativa, cada vez mais esvaziado enquanto perspectiva de futuro; suas relações familiares são dificultadas – com exceção de sua relação com Mario – pela realização crescente de que todos estão fechados em seus próprios mundos, vendo o resto da realidade apenas a partir das grades de seu isolamento; seu prazer em fumar maconha escondido – ele acredita, ou afirma acreditar, gostar mais do segredo em si do que da droga – aos poucos sai do controle tão estabelecido que ele tinha colocado para si e começa a tomar conta de sua vida. A história de Hal acaba sendo a história de alguém que está sendo engolido pela areia movediça do solipsismo.

Hal, todavia, não é apenas alguém que começa a se fechar do mundo, incapaz de criar conexões genuínas com as pessoas de seu entorno, mas sim alguém que começa a se alienar de si. O derretimento mental de Hal ao final do primeiro episódio é o resultado final deste processo. Esta alienação assume formas cada vez mais verbais, até mesmo dolorosamente verbais, com a personagem sendo capaz de articular palavras e frases, mas sem que, através delas, consiga comunicar algo ou se fazer ser entendido. Hal, neste contexto, parece estar preso a uma espécie de inferno wallaceano, atingindo o que seria o grau máximo de algo de que Wallace já nos advertia quando falava dos riscos deste espaço saturado pela ironia e pela metaficção. Hal, de toda a obra ficcional de Wallace, é uma das personagens que mais chegam perto de testemunhar o apocalipse que o autor anunciava no fim da estrada que a literatura contemporânea estaria caminhando.

Os vários temas de *Graça infinita* convergem em Hal de maneira a torná-lo representativo de como as forças do vício, do entretenimento e do solipsismo são exercidas sobre o indivíduo. A ironia é o que se manifesta enquanto elemento articulador destes vários aspectos no entorno da personagem; é, simultaneamente, o que os causa e o que resta deles. Podemos observar isso nas discussões sobre esvaziamento e sobre solidão, discussões estas que

estão sempre nos entornos dos momentos narrativos centrados em Hal, com o narrador enfatizando cada vez mais a distância que existe entre ele e outras personagens.

> Um dos problemas dele com sua Mães é Avril Incandenza achar que o conhece do avesso enquanto ser humano, e além de um ser humano internamente valioso, que na verdade dentro de Hal basicamente não há nada, ele sabe. A sua Mães Avril ouve os seus próprios ecos dentro dele e acha que o que está ouvindo é ele, e isso faz Hal sentir a única coisa que sente até o fim, ultimamente: solidão. (WALLACE, 2014, pp. 709 – 710)

Hal está certo de ser uma pessoa vazia, algo que admite com uma aceitação apática e passiva; ele fala de seu esvaziamento como alguém que está simplesmente constatando um fato, e a proximidade que a consciência narrativa tem dele ajuda a sedimentar esta ideia na superfície narrativa. O que estamos observando é uma pessoa que mergulha cada vez mais fundo em sua própria depressão, que não vê enquanto estado, mas sim como única realidade concreta; Hal não se vê como alguém que foi esvaziado, mas sim como alguém que simplesmente **é** vazio.

Uma das principais consequências da perspectiva que Hal apresenta está em como sua solidão é resultante de ele não conseguir acreditar que as pessoas próximas a ele são capazes de vê-lo com realmente é. No amor da mãe, por exemplo, ele só vê alguém que, ao olhar para o filho, vê apenas a si mesma, transformando seu amor em narcisismo. Entretanto, a chave está na consciência que ele demonstra daquilo que está sentindo: ele tem consciência de como se sente sozinho, mas também projeta esta consciência de maneira a torná-la toda a sua realidade; Hal acredita que o reconhecimento de sua aflição a torna a única realidade concreta possível. Ao mesmo tempo, reconhecer o problema não o faz buscar uma solução, resultando apenas em passividade. Hal, portanto, confunde suas demonstrações de consciência com produtos de um processo intelectual bem-informado; ele abdica da dimensão emocional e afetiva daquilo por que está passando em favor da intelectualização do que está sentindo. Hal é, nesse sentido, o oposto de seu irmão: se Mario apenas sente, Hal é privado de sentir pela própria intelectualização de sua aflição. Nisto podemos ver a continuidade de algo que já surgia com LaVache em *The Broom of the System*, e que é expandido com Bruce em "Here and There", e o que esta sequência de personagens evidencia é uma ênfase cada vez maior no sofrimento causado pela autoconsciência, a qual, por sua vez, traz consigo a ironia.

> Hal, que é vazio mas não é besta, teoriza privadamente que o que passa pela transcendência, descolada do sentimentalismo é na verdade algum tipo de medo de ser realmente humano, já que ser realmente humano (ao menos como ele conceitualiza essa ideia) é provavelmente ser inevitavelmente sentimental, simplista, pró-brega e patético de modo geral, é ser de alguma maneira básica e interior para sempre infantil, um tipo de bebê de aparência meio estranha que se arrasta anacliticamente pelo mapa,

> com grandes olhos úmidos e uma pele macia de sapo, crânio enorme e baba gosmenta. Uma das coisas realmente americanas no Hal, provavelmente, é como ele despreza o que na verdade gera a sua solidão: esse horrendo eu interno, incontinente de sentimentos e necessidades, que lamenta e se contorce logo abaixo da masca vazia e descolada, a anedonia. (WALLACE, 2014, p. 710)

A figura que Hal descreve como a mais humana possível é também uma descrição muito próxima de Mario, alguém que não se preocupa com a percepção de suas necessidades sentimentais, apenas em sentir. Mas, junto com isso, há também um nível de elitismo, com Hal chegando à conclusão de que, para conseguir ser um humano completo, é necessário ser sempre infantil e simplista; é quase como a ideia de que "quanto mais inteligente é a pessoa, menos feliz ela é", com Hal, mesmo que implicitamente, se colocando acima desse sentimentalismo e, consequentemente, se colocando acima das pessoas que seriam dessa forma. Não é tão diferente de reflexões que Wallace explora em ensaios como "Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo" e "The View From Mrs. Thompson", em que se vê distanciado das pessoas ao seu redor por sentir que há algo de fundamentalmente diferente entre ele e quem o cerca; Wallace também parecia sofrer por não conseguir interagir com o mundo da mesma forma que outras pessoas conseguiam.

Mesmo antes de o narrador falar de como Hal despreza aquilo que causa sua solidão, portanto, a personagem já demonstra isso em como pensa no conceito de felicidade. A ironia surge como extensão disto, e demonstra em Hal muitos de seus efeitos. A ironia é um recurso frequentemente empregado por Hal, especialmente em situações que exigiriam dele alguma abertura emocional: em conversas com seu irmão Orin, por exemplo, Hal utiliza a ironia como forma de evitar falar do suicídio do pai, criando a ilusão de desapego com seu trauma. Quando Orin pergunta se ele conversava sobre a morte de seu pai com alguém, Hal responde que conversa apenas com Mario, mas logo em seguida tenta mudar de assunto:

> "Então você *fala* do assunto, mas só com ele, e só quando é ele que começa."
> "Orin, eu menti. Eu ainda nem comecei o pé direito. Eu estou morrendo de medo de mudar o meu ângulo de aproximação das unhas. O pé direito é um ângulo de aproximação totalmente diferente. Eu estou com medo de que a magia seja exclusiva do pé esquerdo. Eu sou igual aos teus beques supersticiosos. Falar do assunto quebrou o encanto. Agora eu estou autoconsciente e com medo. Eu estou sentado aqui na beira da cama com o joelho direito embaixo do queixo, paradinho, analisando o meu pé, congelado por um pavor aborígene, E mentindo pro meu próprio irmão." (WALLACE, 2014, p. 256, grifo do autor)

É um assunto doloroso para Hal, especialmente por ter sido ele quem encontrou o corpo do pai, e a solução que ele encontra está na ironia, ou seja, está naquilo que lhe permite fugir do assunto sem demonstrar que está fugindo dele; a ambiguidade da ironia lhe permite

fingir que não está afetado pelos acontecimentos. É semelhante, como veremos adiante, aos falantes que usam a ironia em reuniões de AA, com a diferença de que, no diálogo entre Hal e Orin não temos a presença de figuras sinceras que nos permitam observar o contraste que existe entre Hal e elas. A ironia, portanto, é algo que faz parte do repertório discursivo de Hal, nos permitindo constatar que os vazios que o afligem estão relacionados a ela, seja como resultante ou como causa. É uma personagem que ocupa as fronteiras do cinismo moderno, alternando entre o cinismo e o *kynismos* propostos por Sloterdijk (2012).

De fato, o esvaziamento do indivíduo parece ser o único resultado possível destes usos da ironia: há uma advertência constante dos riscos que a ironia representa, mas em Hal temos a concretização destes riscos; em contraste com *Girl With Curious Hair*, por exemplo, que adverte sobre o apocalipse ao qual a ironia e a metaficção levam, *Graça infinita* parece estar muito mais preocupado em demonstrar o que os aguarda neste limite apocalíptico; as entonações distópicas do romance são, nesse sentido, de caráter muito mais retórico e discursivo do que propriamente físico e contextual.

Todavia, o posicionamento de Hal no romance cria uma situação de "ovo ou galinha", pois assim como a ironia causa solidão e alienação, ela também é resultante de uma vida cada vez mais isolada. *Graça infinita* não indica o início do percurso que leva ao esvaziamento do indivíduo, mas insiste que ele é pavimentado pela ironia. A obra não está fazendo um comentário categórico, portanto, de que "a ironia leva ao esvaziamento", mas amarrando as duas coisas de maneira a não ser possível pensar em uma sem levar a outra em consideração.

Hal utiliza a ironia ao mesmo tempo em que demonstra ter consciência de que a está utilizando, como se nessa consciência fosse capaz de encontrar alguma absolvição: a consciência da ironia o resguarda de buscar alguma mudança. A ironia enquanto recurso linguístico, portanto, está duplamente presente na obra: como elemento retórico empregado pelas personagens e como consciência de que este elemento está sendo utilizado. Esta consciência leva, inevitavelmente, aos efeitos que a ironia pode acarretar para o convívio humano, sendo possível defender que *Graça infinita* critica a ironia ao apontar suas consequências. As leituras de Konstantinou (2018) e Nogueira (2020), portanto, que defendem que o romance se define pela meta-ironia, ou seja, pelos usos da ironia para criticar ironia, tornam-se viáveis na medida em que observam a frequência com este recurso é utilizado em relação a temas de solidão e esvaziamento. A ironia como crítica da ironia é, para os críticos, um dos elementos centrais do projeto ao qual o romance se propunha, mas, segundo Nogueira (2020), não é simplesmente uma questão de negar certos comportamentos da ironia, mas sim de demonstrar suas complexidades:

> *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. (NOGUEIRA, 2020, p. 59)

Entretanto, é importante enfatizar que a ironia também se encontra presente fora deste contexto: está em como a obra parodia os clichês da literatura popular do período, na filmografia de James O. Incandenza e na representação do futuro dos Estados Unidos. Se a meta-ironia é uma leitura viável dentro de *Graça infinita*, ela não é universal, ou seja, nem todo uso da ironia é uma crítica à ironia; isto gera um desafio conceitual, pois o romance não pode ser categorizado como a-irônico ou mesmo anti-irônico; *Graça infinita* vê a ironia como um recurso definido por contradições constantes e pela impossibilidade de sanar essas contradições.

Graça infinita, portanto, é a obra de Wallace que mais perto chega de representar as contradições da vida moderna conforme demonstradas por Paz (2012, 2013) no decorrer de seus estudos, contradições que só podem ser compreendidas a partir de suas relações com a ironia: ela dissocia, afasta a possibilidade de analogia, de permitir que o indivíduo se relacione consigo e com o mundo; *Graça infinita*, por ser um romance definido pela consciência que as pessoas têm dos distanciamentos entre elas e a realidade, se vale da ironia para demonstrar os rompimentos da comunicação humana e da arte. A proximidade que a voz narradora tem com suas personagens evidencia as fraturas do real e da comunicação interpessoal, algo que acaba sinalizando o novo estágio de maturação artística que Wallace havia atingido neste período. O mundo de *Graça infinita* é frágil, fraturado e absurdo, assim como suas personagens e assim como o contexto em que foi publicado. A ironia é a ferramenta adotada para tornar isso possível.

A ironia busca despertar os conhecimentos prévios do leitor para criar vias de leitura simultâneas; neste caso, aquilo que *Graça infinita* parece mais preocupado em mobilizar são os conhecimentos acerca de como o entretenimento popular do período funciona e como a literatura mais séria e experimental o faz. Ao buscar esses dois conhecimentos, a partir de sequências narrativas que parecem existir em uma região fronteiriça entre o entretenimento e a exigência, cria-se um efeito quase lynchiano em como a realidade do romance é representada, com interações que não são nunca totalmente sérias ou totalmente humorísticas, assim como não podem jamais ser uma combinação perfeita das duas.

Uma nova consciência sobre os usos da ironia ganha forma na ficção de Wallace em *Graça infinita*, somada a uma maior confiança em utilizá-la. Já na escolha de como a obra

representa a passagem do tempo podemos observar o resultado de um processo de maturação da ironia que vinha se formando desde *The Broom of the System* e que, agora, finalmente é capaz de melhor articular aquilo que tem a dizer. É também a concretização daquilo que Muecke (2008, p. 65, 76) e Brait (2008, pp. 16 – 17) defendem: não é um elemento fixo do texto, mas um aspecto estruturante. Se em "E Unibus Pluram" Wallace aponta a abrangência cada vez maior da ironia na sociedade, em *Graça infinita* esta abrangência não é simplesmente tematizada no decorrer da narrativa, ela norteia as próprias idas e vindas do texto. O resultado final disso é que, em meio às complexidades da obra, *Graça infinita* oferece um tipo de transparência totalmente novo na obra do autor, e mesmo na literatura estadunidense como um todo.

Este, portanto, acaba sendo o ritmo estrutural que a obra adota para sua exploração da ironia, que lhe serve como mecanismo articulador da prosa, enquanto também vai interferindo na composição narrativa, propondo novas formas de o leitor olhar para o texto e, consequentemente, para o próprio ato de leitura. Entretanto, acaba se tornando incontornável o fato de que a ironia é amplamente utilizada, seja como elemento retórico ou como elemento estruturante. Existe, evidentemente, um cuidado em como a ironia é utilizada e em quais são suas capacidades de elaborar os contornos da ficção, mas não parece haver apenas uma problematização da ironia enquanto ferramenta retórica ou discursiva: ele é mobilizada de maneira a evitar que a obra caia nas mesmas armadilhas que Wallace apontou em outros autores do período, mas não é possível estabelecer que há alguma tentativa de subverter o uso da ironia por si só, de removê-la enquanto mecanismo literário; não é possível afirmar, portanto, que *Graça infinita* é parte de um projeto maior de remoção da ironia enquanto componente da prosa romanesca, embora críticas sejam levantadas em sua direção. *Graça infinita* é, por outro lado, uma obra extremamente meticulosa em como aplica a ironia, em parte pelos experimentos passados realizados por seu autor, mas, principalmente, devido ao caráter singular que o romance tem no conjunto da obra de Wallace e da literatura norte-americana dos anos 90: existe, na estrutura da obra, uma demonstração implícita e constante de que o texto está consciente de como a ironia era empregada naquela época, e isso vai de encontro ao que Wallace afirmou em entrevista concedida a Matthew Gilbert, em que aborda o fato de utilizar a ironia, mesmo que também seja crítico dela:

> Existem, espero, formas que revelam que a ironia presente no livro tem pelo menos um grau suficiente de consciência de si própria e de sua relação íntima com o desespero, para que ela não seja só mais um comercial de Isuzu. Sabe, 'tudo é só uma piada, não me leve a sério', que é tão incrivelmente fácil, e vende como sexo. (WALLACE, 2021, p. 160)

Bem como se revelou em nosso estudo de *Girl With Curious Hair*, a consciência é a base para compreendermos a compreensão de ironia que Wallace apresentava neste momento de sua carreira. Mas esta maneira de observar a ironia é algo que corre o risco de sofrer o mesmo escrutínio com que ele lê as obras que critica, afinal, autores como Ellis defendem seus usos da ironia utilizando um argumento muito semelhante: de que é tudo uma questão de consciência do texto sobre seus próprios mecanismos.

Entretanto, aqui temos a continuação de algo que foi explorado em "Westward the Course of Empire Takes Its Way": há ainda outro nível de consciência sobre este primeiro, pois além da esperança que ele tem de que, com sorte, o leitor conseguirá perceber que existe ali algo que leva essa ironia além do senso comum, há também a consciência de que ele sabe que a obra corre o risco de ser lida como apenas mais um texto irônico. É, afinal, um dos riscos da ironia, como defende Muecke (2008, p. 65), sendo ela, como aprofunda Hutcheon (1994, p. 91), algo que sempre depende dos contextos políticos e sociais e de como esses contextos se reorganizam com o passar do tempo. É algo demonstrado, na entrevista a Matthew Gilbert, pelo receio que o autor tem de que *Graça infinita* seja colocado no mesmo saco em que estão todas as outras obras do período: se há receio, há a noção de que existe algum grau de possibilidade de que isso aconteça.

Novamente, somos devolvidos à natureza conflituosa que serve como base de *Graça infinita*: assim como tenta equilibrar entretenimento e exigência literária, Wallace também está plenamente consciente de como sua obra pode ser lida; de que, em algum nível, a maneira que ele utiliza a ironia pode ser vista como apenas mais um exemplo de prosa irônica do período. Entretanto, como já começa a se delinear enquanto padrão na obra de Wallace, a aparente impossibilidade desta empreitada não dissuade o autor de demonstrar como ele quer que *Graça infinita* seja lida. O principal reflexo disto se encontra não tanto nos usos propriamente ditos da ironia, mas sim nos usos da palavra 'Ironia' e em sua recorrência no decorrer da obra, que é onde se formam algumas das principais teses do autor em relação a este recurso.

3.3.2 Própriocepção: ironia e antecipação da ironia enquanto conceitos

Como abordamos no Capítulo 1 desta pesquisa, parte do desafio de compreender as dimensões da ironia na obra de Wallace vem do fato de que, apesar de tudo que disse sobre esse tema em ensaios, ele nunca chegou a definir, em termos mais ou menos precisos, o que exatamente entendia por ironia. Apesar de podemos construir um panorama, a partir de uma

leitura conjunta de sua obra ensaística, não é possível delimitar a ironia enquanto conceito fechado. Ao analisar *The Broom of the System*, entretanto, isso acaba não sendo um empecilho tão significativo para a compreensão da obra, afinal, apesar de ali existir ironia, ela não se apresenta tanto enquanto um conceito que é constantemente abordado por si só; mesmo em *Girl With Curious Hair*, em que a ironia surge de maneira mais marcada enquanto ponto temático, ela ganha forma dentro de certos parâmetros relativamente bem delimitados. Em "My Appearance", por exemplo, a ironia é mencionada sempre em relação a um jogo de aparências, em que é necessário se mostrar indiferente à realidade e em relação ao mundo das celebridades televisivas, enquanto em "Westward the Course of Empire Takes Its Way" temos uma ênfase maior na metaficção.

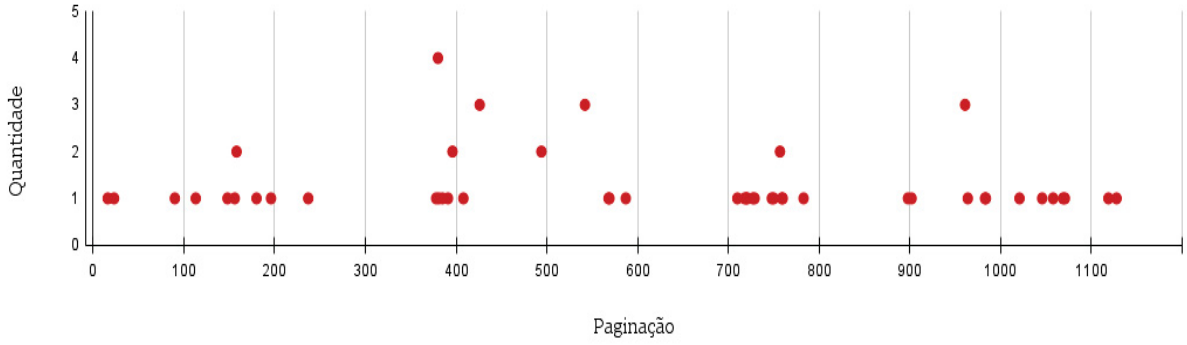
Entretanto, isso muda drasticamente em *Graça infinita*. Neste romance a ironia é constantemente chamada pelo nome, elevando-a, ainda mais do que em *Girl With Curious Hair*, a uma posição de centralidade inédita na obra de Wallace. A palavra 'Ironia' aparece constantemente no decorrer da narrativa, sendo muito pouco empregada para fazer menção ao seu papel enquanto recurso retórico, com predominância do uso da palavra ironia em relação próxima aos temas centrais do romance, ou seja, em relação às dificuldades da comunicação interpessoal na contemporaneidade, ao vício e às tentativas de mascarar e proteger as partes mais vulneráveis do indivíduo. Este é um dos principais motivos pelos quais este romance costuma ser tão citado ao argumentar que a obra de Wallace é anti-irônica, algo que se deve tanto aos temas do romance quanto à sua organização. Mesmo o tamanho do romance pode ser considerado um fator que influencia o tratamento da ironia na obra: estamos falando de um romance que passa por um amplo leque de situações e de personagens, ao redor dos quais o narrador menciona a ironia; nestes casos, não se está utilizando a ironia, mas falando de algo que o romance denomina de ironia.

Tendo isto em vista, é necessário observarmos em quais situações a palavra "Ironia" é evocada pela narrativa, ao que ela costuma remeter e quais são os contextos que lhe permitem existir. Mas, devido à recorrência dela, bem como ao tamanho da obra, é necessário concentrarmos nosso olhar em alguns conjuntos de situações em que a palavra ironia costuma ser mais recorrente.

Segundo levantamento realizado por Rosa (2023), no decorrer do romance: "o termo 'ironia' e variações como 'a-irônico', 'ironicamente', 'ironista' e 'ironizar' ocorrem 62 vezes." (ROSA, 2023, p. 103) Por si só, este é um dado bastante importante, pois representa o momento de maior recorrência deste termo em toda a ficção do autor. Mas este dado se torna ainda mais significativo quando observamos as posições que a palavra ocupa no decorrer da obra. Para

melhor visualizar como isso acontece, produzimos o seguinte gráfico, em que observamos as ocorrências da palavra "ironia" no decorrer das páginas da edição brasileira de *Graça infinita*:

Gráfico 1 – Posições da palavra "Ironia" em *Graça infinita*



Fonte: Nossa autoria

Podemos observar, através deste gráfico, que a palavra "Ironia" e suas variações estão espalhadas no decorrer de todo o romance, mas podemos observar dois grandes blocos principais, que são os que acontecem entre as páginas 378 a 426 e 710 a 783, os quais, juntos, representam 27 usos da palavra. O primeiro bloco é concentrado em acontecimentos que ocorrem na Casa de Recuperação Ennet, e será um dos enfoques de nossa análise, pois nela podemos encontrar a conceitualização diferencial que Wallace faz da ironia. O segundo, por sua vez, atravessa a percepção de Hal – já abordada anteriormente – e chega a uma breve representação da obra fílmica de Jim Incandenza. É no primeiro bloco que nos concentraremos, enquanto o segundo será abordado indiretamente, através da perspectiva da personagem de Mario.

Nestas situações em que a ironia aparece de maneira mais recorrente, um elemento pode ser considerado o fio condutor: são contextos em que personagens buscam uma maior compreensão de seus próprios sentimentos, seja por um desejo particular de compreender melhor a si mesmas ou por serem forçadas a se confrontar com partes de si que preferiam esquecer.

A ironia, portanto, surge em momentos de introspecção, seja ela voluntária ou aversiva, e as situações que ocorem na casa Ennet são algumas das mais representativas disso no romance: nelas, a ironia costuma ser mencionada em situações que envolvem encontros dos Alcóolicos Anônimos, associada a uma luta contra o vício, e estas talvez sejam as passagens, até este momento da obra de Wallace, em que a ironia é mais abertamente representada como algo negativo. De fato, boa parte da argumentação de Kelly (2010) gira em tornos destes

momentos em específico e de como o narrador coloca a ironia nesas situações; toda a ideia da Nova Sinceridade, portanto, tem suas bases nos usos da palavra ironia nos entornos de Gately e da casa Ennet, pois o crítico parte de uma análise destas passagens para argumentar que isto pode ser encarado como um resumo de como *Graça infinita* retrata a ironia, ou mesmo como um resumo de toda a obra de Wallace. É algo que explica a leitura que Kelly (2010, 2017) faz da obra de Wallace, ao colocar o autor em uma posição anti-irônica, afinal, este é o momento da obra do autor em que se fala da ironia de maneira muito próxima aos sentimentos de tristeza e de desespero.

Durante as reuniões do AA, a ironia é representada como um empecilho para a melhora do indivíduo, para seu processo de conseguir largar a substância em que esteja viciado, e isso se deve a um elemento fundamental: a ironia dificulta a identificação com a pessoa que está falando.

> O negócio é que tem que ser de verdade para descer mesmo aqui. Não pode ser uma coisa calculada, de agradar as massas, e tem que ser a verdade sem vieses, sem fortificantes. E maximamente a-irônica. Um ironista numa reunião do AA de Boston é uma bruxa numa igreja. Zona de ironia zero. É a mesma coisa com pseudosinceridades manipuladoras espertinhas e malandras. Sinceridade com segundas intenções é uma coisa que esse pessoal duro e maltratado conhece e teme, todos eles treinados pra lembrar das fortificações acanhadamente sinceras e irônicas de autoconcepção que tiveram que erigir pra poder seguir a vida Lá Fora, sob a incessante garrafa de neon. (WALLACE, 2014, p. 380)

Esta é, possivelmente, uma das citações mais recorrentes nos estudos críticos acerca da obra de Wallace que pretendem observar a ironia, e o motivo é evidente: esta passagem, de maneira sucinta, dá conta de organizar os principais argumentos contra um certo tipo de ironia, nos permitindo observar quais as consequências de a ironia estar sendo usada e o que está no cerne da aversão que muitas das personagens sentem por ela. Podemos elencar, como ponto central, o fato de que a ironia serve como barreira no caminho da identificação e da empatia, criando obstáculos na comunicação que não permitem aos ouvintes chegar à vulnerabilidade de quem está falando: entretanto, não é que os ouvintes não percebem a existência das dores e das fraquezas do falante – a simples presença da ironia já demarca isso –, mas é a tentativa de esconder o óbvio que causa o constrangimento nos ouvintes. Além disso, perceber a ironia na voz dos outros faz os ouvintes lembrarem de suas próprias relações passadas com a ironia, as quais existiam como maneiras de eles se protegerem do mundo e de si mesmos. O resultado final é o desespero, a tristeza, o desconforto e, principalmente, a solidão: as pessoas que são demonstradas utilizando a ironia são representadas de maneiras solitárias, tanto por chegarem àquela situação, em que precisam do apoio de uma casa de recuperação para conseguir se livrar

do vício, quanto por se fecharem atrás da ironia e impedirem que as pessoas de fato cheguem até elas. Isto é ilustrado por uma interação em que uma personagem começa sua fala sendo irônico:

> O próximo cara do Básico Avançado convocado pelo presidente reluzentemente calvo e cauboizístico a falar é pavorosa e transparentemente não engraçado: dolorosamente novo mas fingindo estar à vontade, ser puta velha, desesperadamente tentando divertir e impressionar. O cara tem o tipo do passado profissional em que estava acostumado a tentar impressionar montes de gente. Ele está morrendo de vontade de que gostem dele. Ele está encenando. O pessoal do Bandeira Branca todo enxerga isso. Até os idiotas de verdade entre eles leem o cara direitinho. Isso aqui não é uma plateia comum. Um AA de Boston é muito sensível à presença de ego. Quando o cara novo se apresenta, faz um gestinho irônico e diz "Me disseram que eu recebi a Dádiva do Desespero. Eu estou procurando um guichê de trocas", isso é tão claramente não espontâneo, ensaiado […] que uma risotinha polida ressoa, e as pessoas mudam de posição nas cadeiras com um leve mas perceptível desconforto. O pior castigo que Gately já viu ser aplicado a um orador numa Promessa é quando a plateia fica com vergonha alheia por ele. (WALLACE, 2014, p. 378)

A organização da cena, as constatações do narrador sobre a inutilidade da ironia e da tristeza que ela acarreta, faz o desconforto dos ouvintes ser transmitido ao leitor, que não pode deixar de sentir pena do falante e de suas tentativas de ser apreciado. Sua fala irônica não soa inteligente, apenas triste, e é significativo que este elemento discursivo, tão comumente utilizado para demarcar o desprendimento das pessoas em relação ao mundo, acabe sendo visto – tanto pelas personagens quanto pelo leitor – como um sinalizador do desejo de soar desprendido, o que acaba resultando em uma sinalização da dor em si. A postura da personagem é, logo em seguida, contrastada com aquela das personagens ao reagir à ironia:

> Perto de duzentas pessoas todas castigando alguém ao ficar com vergonha alheia por ele, matando o sujeito ao morrer empaticamente bem ali com ele, por ele, no púlpito. Os aplausos quando esse cara acaba têm o ar aliviado de um punho que se descerra e os gritos de "Continue Vindo!" são tão sinceros que quase dói. (WALLACE, 2014, pp. 378 – 379)

É com sinceridade que os ouvintes respondem, com um desejo genuíno de continuar vendo-o voltar. Aqueles que já estão envolvidos no processo de melhora veem a sinceridade como uma de suas maiores ferramentas, pois partem do princípio de que se livrar do vício só pode vir da aceitação. É necessário aceitar o vício, aceitar que ele controla a vida da pessoa, mas também admitir tudo que há de mais vergonhoso e vil a respeito disso: "Só no AA de Boston é que você ouve um imigrante de cinquenta anos falar comovido da sua primeira evacuação sólida na vida adulta." (WALLACE, 2014, p. 362). A ironia só pode atrapalhar neste processo porque é colocada como a negação daquilo que há de mais triste e vergonhoso e, por

isso mesmo, o que há de mais humano em cada pessoa. É o comentário mais direto e explícito sobre o cinismo moderno que Wallace faz até este momento de sua obra; a ironia, aqui, parece ser quase um sinônimo do cinismo defendido por Sloterdijk (2012), pois é tratada como ferramenta de negação da realidade e processo de engendração de passividade.

Mas estas acabam sendo explicitações das consequências da ironia, não exatamente definições de o que exatamente ela é; para isso, é necessário observar a que a ironia é contraposta. A ironia é colocada como a antítese de dois elementos fundamentais: da verdade e da sinceridade. É algo que fica evidente pela afirmação de que, para que a informação seja aceita, ela precisa ser isenta de vieses, para logo em seguida afirmar que aquela é uma "Zona de ironia zero"; se é necessário que tudo ali seja verdade e precise ser a-irônico, então a ironia é colocada como obstáculo entre o indivíduo e a verdade. A ironia é também colocada ao lado de "pseudosinceridades manipuladoras espertinhas e malandras" como algo que só pode prejudicar a melhora dos indivíduos ali presentes; novamente, a ironia é associada a algo que busca mascarar o real. Pensando na fala irônica do novo membro do AA, podemos encarar a ironia como um instrumento que, pela sua ambiguidade, permite ao falante tocar no assunto que lhe causa desconforto sem que necessariamente precise se engajar; não é, portanto, uma negação absoluta daquilo que a personagem está sentindo, mas uma tentativa de turvar suas emoções, permitindo-a não precise se comprometer com posicionamento algum. A ironia permite ao indivíduo se isentar de si, ou ao menos fingir que este é o caso.

Mas talvez o mais significativo, neste momento, seja a contraposição estabelecida entre ironia e verdade, e qual, exatamente, é o conceito de verdade do qual o autor está partindo: para quem busca a verdade, a ironia é um grande empecilho; a obra não chega, nestes momentos, a equiparar ironia e mentira, pois há demonstrações de que a ironia é muito mais próxima de uma tentativa envergonhada de tentar comunicar algo que se está sentindo. A questão, entretanto, não está nos fatos que a ironia tenta omitir, o falante que usa a ironia não está tentando esconder seu vício, por exemplo, mas sim os efeitos que o vício tem nele ou, mais especificamente, como ele se sente em relação ao vício e a estar ali, em um estado de vulnerabilidade. Ao mencionar que ali é necessária a verdade sem fortificantes, a obra está tratando o conceito de verdade como algo relacionado a uma tentativa de comunicar autenticamente o que se está pensando e sentindo; é algo que aproxima a obra daquilo que Trilling (2014, p. 35) explica sobre como, em um mundo pós-Shakespeare, ser autêntico não significa comunicar de maneira reta e direta aquilo que se está pensando, mas sim tentar viver de maneira mais condizente possível com o que seria sua verdade interna. A ironia, por este viés, antes mesmo de ser uma maneira de omitir

partes de si perante os outros, torna ambígua a relação do indivíduo consigo mesmo; a ironia, nas reuniões do AA, é uma forma de blindar a pessoa de si.

A casa Ennet é apresentada ao leitor através da perspectiva de Gately, que é a personagem que, ao lado de Hal, mais chega perto de exercer algum protagonismo ou centralidade narrativa. O olhar de Gately é importante porque é o de alguém que passou pelos mesmos desesperos que o restante das pessoas que frequentam as reuniões. Aquele espaço éa responsável por tirá-lo do vício e por dar a ele um propósito, na forma de um trabalho (ele trabalha com a limpeza e o cuidado da casa) e de uma função empática (ele cuida dos moradores da casa e, no geral, parece realmente se importar com o bem-estar de cada um e com suas jornadas de recuperação). Nesse sentido, os comentários que estão sendo feitos sobre a ironia e sobre a necessidade de sinceridade são informados pelo olhar de alguém que as sentiu na própria pele. Há algo de empírico, portanto, em como a ironia é representada nestes momentos de *Graça infinita*, algo que a leva a um nível diferente daquele em que "My Appearance", por exemplo, tratou da ironia: não estamos mais no campo da observação social ou midiática, mas da sobrevivência, tanto física quanto mental; na casa Ennet estamos em contato com personagens que precisam lutar cotidianamente para se manterem vivas, seja para evitar alguma recaída ou para conseguir emprego e assim poder se manter financeiramente. A ironia acaba sendo uma ameaça a esta sobrevivência, e isto é algo que Gately entende muito bem: "ironia" é o conceito em torno qual a personagem agrupa os obstáculos à proximidade e à sobrevivência humana. A recuperação de Gately, ao mesmo tempo em que é um processo de se livrar do vício, é também uma jornada de aprender a comunicar e a se expor. Nas atitudes de Gately também podemos encontrar a gênese de personagens futuros que, de uma forma ou outra, acabam chegando nas fronteiras de uma possível libertação da ironia e da autoconsciência, como podemos ver refletido pelo momento em que um dos veteranos do AA lhe dá um conselho:

> Ele disse para Gately imaginar só por um segundo que estava segurando uma caixa de mistura para Bolos Betty Crocker, que representava o AA de Boston. A caixa vinha com instruções na lateral que qualquer criancinha de oito anos conseguia ler. Gately disse que estava esperando pela menção a alguma merda de um inseto dentro da mistura para bolo. Gene M. disse que Gately só precisava era se dar uma porra de uma folga uma vez na vida, descansar, relaxar e calar a merda dessa boca e só seguir as instruções na lateral da bosta da caixa. E não fazia um pentelhésimo de diferença se Gately *acreditava* que um bolo surgiria dali ou se ele *entendia* tipo a merda da química de *como* é que ia surgir um bolo dali: se ele só seguisse o caralho da porra das instruções, e tivesse o bom senso de pedir ajuda a uns confeiteiros um pouquinho mais experientes pra não foder com as instruções se por acaso desse um jeito de se confundir, mas basicamente a questão ali era que se ele só seguisse as instruções infantiloides, ia sair um bolo. (WALLACE, 2014, p. 479)

É na aceitação que Gately deve buscar salvação, conselho que ele acaba seguindo e transmitindo a futuros participantes do AA. Em parte uma aceitação de si, mas também a aceitação daquilo que não conhece e não poderá conhecer. A ironia, neste contexto, é um sinal de não aceitação, como também é obstáculo para que esta aceitação possa acontecer.

No contexto da casa Ennet, portanto, a ironia é representada como uma das coisas mais nocivas que uma pessoa pode carregar durante seu processo de recuperação de um vício em substâncias; a ironia nubla como o indivíduo vê a si mesmo, o faz não precisar interagir diretamente com as partes de si que lhe causam desconforto, ao mesmo tempo em que não resulta em uma negação absoluta deste desconforto; a ironia é tratada como a antítese da sinceridade, como um véu na frente da verdade, que a esconde, embora não totalmente; a verdade evocada em *Graça infinita*, entretanto, se refere muito mais a como as personagens se relacionam com sua própria intimidade do que a algum tipo de fato sólido da realidade.

É com base nessa relação conflituosa entre individualidade e verdade que a ironia continua a ser explorada nos contextos em que Mario Incandenza está presente. É uma personagem bastante destoante, não apenas em *Graça infinita*, mas no conjunto geral da obra de Wallace: sua aparência física é descrita de maneira a ilustrar uma pessoa com uma série de deformidades física, com dentes de tamanhos diferentes, braços alongados e em forma de S, e que não consegue ficar parado de pé sem algum tipo de suporte. Ele também tem dificuldades intelectuais, não conseguindo acompanhar o ritmo mental de outras pessoas de sua idade. Além disso, Mario é descrito como superprotegido pela mãe, Avril, por quem é tratado de maneira hiper infantilizada.

Apesar de como é descrito – ou talvez justamente por ela – Mario demonstra uma sensibilidade que outras personagens não têm, ou pelo menos fingem não ter. É um dos motivos pelos quais ele foi o filho com maior proximidade de James O. Incandenza, com quem dividia o amor pelo cinema e pela optometria. Mario chega, inclusive, a dirigir um filme que é uma releitura de um filme do pai, agora feito todo com fantoches, tornando Mario o único membro da família Incandenza que pratica algum tipo de arte, com exceção de seu próprio pai.

Esta sensibilidade artística se traduz em uma maneira diferente de perceber e pensar o mundo, mas, principalmente, resulta em uma maneira distinta de pensar as interações interpessoais presentes na obra: a personagem é representada como alguém que não compreende certas entonações ou figuras de linguagem. A ironia, em especial, é colocada como algo que Mario não entende e pelo que não tem interesse, levando-o a ser descrito como “a pessoa menos cínica da história de Enfield, MA” (WALLACE, 2014, p. 191) e “uma dessas pessoas que não veriam sentido em provar químicos recreacionais nem que soubessem como

tentar. Ele simplesmente não ia sacar qual era." (WALLACE, 2014, p. 160) A chave para compreender Mario, à parte de todas as outras personagens do romance, está no fato de que aquilo que ele diz, pensa e sente é desprovido de tentativas de mascarar suas emoções em prol de outras pessoas, ou mesmo em prol de si mesmo, e de que tudo de que ele gosta vem de um interesse genuíno de compreender e experimentar mais daquilo. É o caso de seu interesse pelo programa de rádio de Madame Psicose, cujo fim o deixa profundamente deprimido.

Isto leva a choques constantes entre a visão de mundo de Mario e as de outras personagens, pois ele demonstra não compreender o motivo de as coisas mais sentimentais não serem levadas a sério; é algo representado em um dos momentos mais marcados deste descompasso, em que o discurso indireto nos permite observar o motivo pelo qual ele gosta tanto do programa de Madame Psicose:

> É cada vez mais difícil achar formas válidas de arte que sejam sobre coisas que são de verdade assim desse jeito. Quanto mais velho Mario fica, mais confuso fica sobre o fato de que todo mundo na ATE acima da idade de mais ou menos um Kent Blott acha incômodas as coisas que são de verdade de verdade e fica constrangido. Parece que tem alguma regra que as coisas de verdade só podem ser mencionadas se todo mundo revira os olhinhos e ri de um jeito que não é feliz. A coisa pior que aconteceu hoje foi na hora do almoço quando Michael Pemulis contou para Mario que estava com uma ideia de montar um serviço de Orações-por-Telefone para ateus em que um ateu disca o número e a linha só fica tocando e ninguém atende. Era uma piada e era das boas, e Mario entendeu; o que foi desagradável foi que Mario foi o único de toda uma mesa grande cuja risada foi uma risada feliz; todos os outros meio que ficaram olhando para baixo como se estivessem rindo de alguém com uma deficiência. A coisa toda estava muito acima do limite da inteligência de Mario, e ele não conseguiu entender as respostas de Lyle, quando tentava mencionar essa confusão. E Hal dessa vez não foi de grande ajuda, porque parecia ainda mais desconfortável e constrangido que os caras da hora do almoço, e quando Mario mencionava coisas de verdade Hal o chamava de Bubu e agia como se ele tivesse feito xixi na calça e Hal fosse ser muito paciente na hora de ajudá-lo a se trocar. (WALLACE, 2014, pp. 605 – 606)

A palavra "ironia" não é utilizada nesta citação, mas isso se deve ao fato de que não é uma palavra que faça parte do repertório lexical da personagem; a descrição da cena, entretanto, e a maneira que Mario observa as pessoas revirarem os olhos e soltarem risadinhas "que não são felizes" ao se depararem com manifestações de sentimentos é algo que se encaixa na visão de ironia que a obra de Wallace caracterizou até aqui.

Mario é a única personagem, desta situação, que interage com o que foi dito sem precisar passar por várias camadas de demonstração de inteligência; por conta disso, ele é o único que ri da piada, enquanto os outros riem do fato de que a piada é para ser, supostamente, consciente de que é algo ridículo, ou seja, eles riem por se sentirem parte do grupo que entendeu que a piada não deve ser levada a sério, que o interlocutor está rindo mais de si do que de qualquer outra coisa. É notável, neste contexto, que Mario percebe ser o único que ri

sinceramente das coisas, com o narrador afirmando que, quanto mais velho Mario fica, mais confuso ele se torna por não entender estas tendências das pessoas. A personagem percebe que as pessoas ao seu redor agem de formas diferentes, não ignora que é o único ali que ri "uma risada feliz" como resposta ao que foi dito e a principal evidência disso é o fato de ficar triste com como as pessoas reagem às coisas "de verdade".

Temos, na oposição estabelecida entre ironia e verdade, um elemento constante entre as reuniões de AA e no olhar de Mario sobre o mundo: em ambos os casos, a ironia é colocada enquanto antítese da verdade e da sinceridade, como algo que está no caminho entre o eu e o outro, ou entre o indivíduo e manifestações de afeto pela realidade. Mas, mais do que uma forma de mascarar a verdade, a ironia é colocada como uma reação a ela, uma postura que todas as pessoas na mesa adotam quando confrontadas com algo aparentemente ridículo. Além disso, a ironia se configura enquanto reação quando as personagens são confrontadas com a possibilidade de deixarem transparecer alguma vulnerabilidade. Quando veem a possibilidade de se exporem ao ridículo e à chacota, as personagens se blindam com ironia; mas além de ser uma forma de se protegerem de alguma ridicularização por parte dos colegas, é algo que também as protege da própria ironia. Assim como ocorre na casa Ennet, a ironia aparece aqui como um mecanismo de defesa que antecipa a própria possibilidade de ironia, em que ninguém quer se sentir excluído ou correr o risco de não ser irônico e, através disso, acabar se abrindo para a possibilidade de ter a ironia utilizada contra eles. Estabelece-se, de maneira cada vez mais evidente, que a ironia, em *Graça Infinita*, é utilizada como uma forma de proteção generalizante que as personagens não podem deixar de usar, pois isso significaria se abrir e se expor: é quase uma versão discursiva e retórica de um *mexican standoff*, em que três pessoas apontam armas entre si e não podem correr o risco de abaixá-las, pois isso significaria se abrir para levar um tiro, mesmo que abaixar as armas fosse a única solução para pacificar a situação. Mario, neste caso, seria o único a estar desarmado.

O gosto de Mario por comunicações sinceras fica ainda mais evidente nos seus gostos artísticos: mencionamos o quanto ele gosta do programa de Madame Psicose, mas vale a pena compreender o quê, exatamente, o faz gostar tanto dela. A descrição que a obra fornece do programa faz com que ele pareça mais uma performance artística do que um programa de rádio comum. Em uma voz monocórdia, Madame Psicose passa mais de uma hora lendo ou falando de algo diferente a cada dia, com os temas sendo narrados como "ao mesmo tempo imprevisíveis e algo rítmicos, mais como ondas-de-probabilidade para sub-hadrônicos do que qualquer coisa." (WALLACE, 2014, p. 194). A única constante é que são sempre monólogos. O programa é descrito como:

> Ela em geral fica sozinha ali quando está no ar. Muito de vez em quando há um convidado, mas o convidado normalmente é apresentado e depois não diz nada. Os monólogos parecem simultaneamente livre-associativos e intricadamente estruturados, não muito diferentes de pesadelos. Não há como saber o que vai acontecer numa dada noite. Se existe um único tema ainda que remotamente consistente de repente é cinema e cartuchos de filmes. (WALLACE, 2014, p. 192

Dentre os assuntos de que tratou em seu programa, é mencionada a vez em que ela leu, "entre um poema de Baraka e uma análise da tática de defesa dos Steelers" (WALLACE, 2014, pp. 192 – 193), uma receita de como transformar pó de óxido de urânio em U-235 (um dos principais componentes de bombas nucleares); são narradas partes de um monólogo em que ela lê nomes de doenças; é mencionado que, ocasionalmente, ela lê catálogos de sapatos e roupas.

Embora pareça haver algum tipo de método para o caos do programa, não é possível definir uma ordem bem estabelecida que permita antever o que irá acontecer em uma dada noite. Mesmo assim, apesar de toda a fluidez formal e semântica que, em tese, poderiam tornar o programa algo hermético demais para que se conseguisse depreender algum sentido, ele é o favorito de Mario, a ponto de deixá-lo em um estado de depressão quando se encerra. O gosto da personagem pelo programa de Madame Psicose vem de como ela enuncia este hermetismo; não são os assuntos em si que mais despertam o interesse de Mario, mas sim como estes assuntos são tratados. Mario percebe, na voz de Madame Psicose, a entonação de alguém que está levando aquilo totalmente a sério: não percebe nela o tom jocoso de alguém que teme falar de coisas "de verdade", que tenta encobrir o fato de sentir vergonha do que está dizendo; Mario percebe na voz dela um certo nível de esvaziamento, como podemos observar na seguinte passagem:

> A própria voz dela é parcamente modulada e estranhamente vazia, como se estivesse falando de dentro de uma caixinha. Não é entediada, lacônica, irônica ou sarcástica. […] É reflexiva mas não cáustica, de alguma maneira. A voz dela parece recondidamente familiar para Mario como certos cheiros de infância vão te parecer familiares e bizarramente tristes. (WALLACE, 2014, pp. 196 – 197)

A voz dela é desprovida das camadas de vergonha que as outras pessoas em sua vida aparentam ter, permitindo que ocorra uma identificação de sinceridades, criando um dos momentos de mais direta comunicação no romance: aquilo que está sendo dito por Madame Psicose é processado por Mario como algo que vai além do simples trânsito de informações e se torna uma nova forma de identificação e de afeto. A nudez que Mario percebe na fala de Madame Psicose é a sinceridade resultante de alguém que não se preocupa em tornar difusos os sentidos de suas palavras, que diz exatamente aquilo que quer e como quer. É na univocidade

desejada e percebida por Mario que esta comunicação se desenrola. Entretanto, é algo que também permite a Mario perceber algo de triste na voz dela, e que a voz narrativa coloca como:

> Madame Psicose tem uma visão não irônica mas em geral sombria a respeito do universo em geral. Uma das razões da obsessão de Mario por ela é que ele de alguma maneira tem certeza de que a própria Madame Psicose não consegue sentir a atraente beleza e a luz que ela de alguma maneira projeta pelo ar. Ele tem visões em que interfaceia com ela e lhe diz que ela ia se sentir muito melhor se ouvisse o seu próprio programa, ele aposta. (WALLACE, 2014, pp. 197 – 198)

Mario a vê como alguém que não percebe os efeitos de sua própria fala. A sinceridade da personagem é oriunda de sua despretensão em tentar determinar como suas falas serão recebidas. Ao remover esta camada cria-se a possibilidade de um vínculo que seria dificultado, ou mesmo impossibilitado, caso ela estivesse presente. A antecipação de recepção anda de mãos dadas com a ironia, portanto.

A relação de Mario com o programa de Madame Psicose é pautada na ideia de que a comunicação – tanto interpessoal quanto artística – se sustenta mais sobre a possibilidade de uma interação emocional e afetiva e menos sobre a ideia de uma troca de conteúdos semânticos presentes nas palavras. Muito pouco é dito sobre as interpretações que Mario faz dos monólogos do programa, pois ele não está tentando decodificar o que está sendo dito, mas sim se deixar tocar; a sinceridade que Mario percebe em Madame Psicose o faz sentir e fantasiar e, dessa forma, acaba contornando uma atitude que outras pessoas poderiam ter e, principalmente, que o leitor tem. Isso não quer dizer que a ironia não esteja presente no programa da personagem – de fato, pode-se dizer que a ironia é o que define seu formato –, mas sim que essa ironia não apaga a possibilidade de conexão e de sinceridade. A perspectiva de Mario cria a possibilidade de desvinculação de cinismo e ironia que, no decorrer de *Graça infinita*, aparecem associadas de maneiras tão intrínsecas.

O trabalho de leitura, principalmente em uma obra que faz tantas exigências quanto *Graça infinita*, é sempre impulsionado por uma tentativa de compreender; a função interpretativa da leitura é sempre epistemológica. Com isso, ao se deparar com o programa de Madame Psicose, ocorre uma tentativa de juntar os pontos aparentemente dissociados de como ela organiza seus monólogos, de tentar gerar sentido a partir das lacunas que existem entre cada informação que ela apresenta. A interação do leitor com o texto, portanto, se dá em uma camada com a qual Mario não está particularmente preocupado, pois ele não está tentando interpretar o que está sendo dito, apenas sentindo o efeito que as palavras dela despertam. A percepção da sinceridade subjacente à ironia cria uma via direta entre Mario e Madame Psicose, uma via a

que o leitor dificilmente terá acesso, mas que nos permite observar a ênfase em um aspecto particular da ironia em *Graça infinita*: ela é um turvador de sinceridade, que não a anula, mas dificulta o acesso a ela; não é formalmente diferente daquilo que observamos nos exemplos da casa Ennet, mas as demonstrações do caráter emocional da comunicação criam uma diferença sutil, mas importante.

A relação de Mario com Madame Psicose é, possivelmente, o exemplo mais evidente, até aqui, da possibilidade de uma fala reta e aberta, sem os fortificantes condenados em reuniões de AA. Mas, diferente do que acontece na casa Ennet, este é um exemplo mais prático de como isso ocorre dentro das artes – não se trata, afinal, de um diálogo entre as duas personagens – demonstrando as possibilidades de um vínculo que Rorty (2007, p. 17) via como essencial para o desenvolvimento da filosofia e das artes no século XX: a arte – e, em especial, a literatura – seriam as únicas capazes de criar conexões entre as pessoas em um ambiente em que o pensamento intelectual e acadêmico as divide. Sabemos que este era um ponto importante para Wallace, que defendia que a arte tinha o papel de criar conexões entre as pessoas através do compartilhamento de experiências e da formação de empatia, mas que também estava plenamente consciente dos muitos empecilhos que existem neste percurso; ele tinha plena noção de que algum tipo de comunicação completamente 'pura' e esvaziada de ego seria impossível. Pensada por este viés, a relação tão direta e sincera que Mario tem com o programa de Madame Psicose é quase o ideal wallaceano do que deveria ser a relação entre a obra e o público. O gosto pelas sinceridades possíveis nas artes é algo que ainda define a relação de Mario com os filmes do pai:

> *Tchau-tchau, burocrata* continua sendo o favorito de Mario entre todos os entretenimentos do falecido pai deles, possivelmente por causa da sua sinceridade anti-cool. Ainda que para Mario ele sempre sustente que aquilo é basicamente brega, Hal secretamente gosta, também, do cartucho, e gosta de se projetar imaginariamente no personagem do ex-burocrata no tranquilo caminho de volta para casa e para o corte ontológico. (WALLACE, 2014, pp. 704 – 705, grifos do autor)

Mario simplesmente gosta do filme, sua sinceridade o atrai, enquanto Hal gosta do filme, mas não tem coragem de admitir, preso no ciclo de ironia, incapaz de apreciar aquilo que é sincero sem taxá-lo de brega. É notável que um dos motivos que fazem Hal gostar do filme é o fato de se imaginar na figura de uma das personagens: a sinceridade do filme funciona nele mesmo que não admita ou se dê totalmente conta, permitindo que ele se veja naquelas situações, passe por aquelas experiências.

A configuração de Mario no romance é o que permitiu a muitos críticos ver na personagem uma espécie de avatar literário dos propósitos anti-irônicos de *Graça infinita* (BOSWELL, 2020; GILES, 2007; NOGUEIRA, 2020; ROSA, 2023). Boswell (2020, pp. 89 – 90) resume esta postura ao ver em Mario a representação mais pura de um ser humano na obra de Wallace, um ser humano sem as muitas camadas de ironia e de ego que existem sobre todos, permitindo-se simplesmente **ser**, ouvir e sentir. Segundo o crítico, a aparência física de Mario é simbólica de como, para Wallace, a sinceridade é uma anomalia na contemporaneidade (algo que é complementado pelo fato de Hal afirmar que seu irmão é "basicamente um milagre ambulante"), descrevendo a personagem como: "A horrible, grotesque exaggeration of some sentimental Dickensian cripple […] Mario is one more instance of Wallace's parodying what he is embarrassed about but still committed to loving and affirming." (BOSWELL, 2020, p. 90)[205] Para Boswell (2020), portanto, Mario é a representação física do ideal de sinceridade que Wallace estaria buscando, ao mesmo tempo em que é uma paródia desta mesma sinceridade, ou pelo menos uma paródia de sua relação particular com a sinceridade. Entretanto, ler esta personagem como uma paródia é algo que vem acompanhado de uma certa carga de risco: pensar na figura de Mario como uma paródia de sinceridade faz o leitor chegar muito perto de adotar a mesma postura que a obra parece estar criticando; a postura que Mario é capaz de contornar para assim ser capaz de estabelecer uma relação mais direta com a realidade e com seus próprios sentimentos. Para pensar em Mario como uma paródia, portanto, é necessário que o leitor abdique do caráter sincero que a obra parece buscar na relação das pessoas com a arte, afastando-se dele e se tornando muito mais próximo de alguém como Hal, por exemplo.

Rosa (2023, p. 82), em sua dissertação de mestrado, atribui isso ao fato de que Mario seria desprovido de autoconsciência, ou seja, não existe um filtro que o faria perceber a dissociação entre como ele vê o mundo e como os outros veem, o que também o protege de perceber que quem ele é e as coisas de que ele gosta são motivos de ridículo. Entretanto, como pudemos observar na citação passada, ele tem autoconsciência, mas ela se configura de uma maneira diferente da de outras personagens. Ele tem plena noção de como as pessoas ao seu redor utilizam a ironia, sabe que ela aparece para mascarar os sentimentos das pessoas em relação às coisas "de verdade"; seus motivos para gostar tanto de Madame Psicose também tipificam a presença de algum nível de autoconsciência, pois ele busca o tom sincero – e em alguma medida esvaziado – com que ela recita seus monólogos. O que define Mario, portanto,

---

[205] "Um horrível, grotesco exagero de algum aleijado sentimental dickensiano […], Mario é mais uma instância de Wallace parodiando aquilo de que ele tem vergonha, mas ainda dedicado a amar e afirmar." [Tradução nossa]

não é tanto a falta de algo; pensar desta forma é pensar como as personagens ao seu redor pensam, como seu irmão, que o trata como alguém que é incapaz de abstração e de compreender os pormenores mais profundos da realidade. Mario é apenas alguém atravessado pela sinceridade, e pelo seu desejo de buscar esta sinceridade no mundo, a ponto de redefinir como ele vê a realidade; por ser tão pouco cínico, ele não se demonstra perturbado por como é tratado, não apenas porque tem consciência do que o diferencia de outras pessoas, mas porque consegue ver a tristeza nas falas de quem ri de maneiras que não são sinceras, das pessoas que riem apenas para disfarçar partes de si.

Apesar dos diferentes olhares críticos que analisam Mario, o elemento constante está no fato de que sua sinceridade nunca é questionada. Mesmo quando Boswell (2020, p. 90) pensa nele como uma paródia de como as pessoas na contemporaneidade encaram o uso da sinceridade, ele não está propondo que ela não seja real, ou mesmo que a obra não esteja sendo sincera em relação a ela. Esta sinceridade é definida, principalmente, pela via direta que Mario estabelece entre sua forma de ver o mundo e de comunicar algo sobre este mundo; ele não percebe a necessidade de esconder ou omitir o que está sentindo, de mascarar suas emoções e seu interesse pela realidade. Além disso, há um nível de consciência em como Mario observa a maneira as pessoas fugirem da sinceridade e daquilo que é verdadeiro, embora ele não consiga compreender o motivo que leva as pessoas a tentarem se esconder disso.

A ironia, por este viés, é colocada como a antítese da sinceridade e da verdade, como a grande máscara retórica que as pessoas utilizam para evidenciar seu descolamento daquilo que julgam vergonhoso ou ridículo. Novamente, a ironia em *Graça infinita* é tratada como um refúgio verbal dentro do qual as pessoas podem se retrair para não precisar encarar certas partes de si, ao mesmo tempo em que ela lhes permite acreditar que estão acima daquilo que usam a ironia para afastar; nesse sentido, a ironia nega a própria negação, pois permite ao indivíduo recusar o real ao mesmo tempo em que nega estar negando alguma coisa. Isto possibilita uma situação em que a pessoa é fechada dentro de si mesma enquanto também está totalmente desvinculada de si.

A representação da ironia nestes dois contextos, somada ao que foi explorado acerca de Hal, torna possível perceber certo padrão. A ironia opera como dificultador da verdade, simulacro de intenções que estão sempre na fronteira do dito e do não dito, que, pelo próprio ato de esconder, evidencia a verdade. Na casa Ennet, nos contextos em que Mario está presente e na relação de Hal com o mundo, a ironia é o grande obstáculo no caminho da conexão humana, posicionada como oposta à verdade e à sinceridade. É algo que também evidencia qual é o conceito de verdade que o romance está empregando, o qual não depende de alguma tentativa

de transmissão de fatos concretos e bem definidos, mas sim das intenções que existem por trás do ato comunicativo: a sinceridade é o esforço que existe em chegar o mais perto possível de expressar o que se está sentindo; a honestidade percebida pelos membros do AA não vem da equivalência entre os fatos apresentados e a realidade, mas sim do exercício de comunicar a crueza da vida e das emoções do indivíduo; da mesma forma, a honestidade que Mario percebe em Madame Psicose vem da completa falta de intenções secundárias em sua voz.

Este conceito, que ganha força em *Graça infinita*, é algo que já se apresentava desde o início de sua obra ficcional: a verdade só pode surgir a partir de esforço, de lutar para se chegar o mais perto possível de expressar mesmo as emoções e situações mais vergonhosas. *Graça infinita* concretiza a ideia de que a sinceridade é uma postura, uma atitude que se pode ter frente à vida, não algo que existe por si só. A ironia é condenada, a partir disso, por ser a escolha fácil: ela não exige esforço ou comprometimento, proporcionando conforto e insulamento. Conforto, entretanto, que se torna sufocante na medida em que depende do afastamento de tudo que perturba: e uma dessas coisas que perturbam é a proximidade de outras pessoas em sua vida. A falta de um esforço que contorne isso é o que, aos poucos, leva a pessoa ao solipsismo e Hal é o grande exemplo disso, o que faz dele quase a tese central do romance: vazio e solidão estão sempre correlacionados e a cápsula que os envolve é feita de ironia. Se observarmos apenas como a ironia é mencionada enquanto conceito, em *Graça infinita*, temos a formação de um campo semântico que orbita sempre o medo do vazio, da solidão e do isolamento; mais do que isso, entretanto, o medo de jamais conseguir escapar dessa ausência de conexões interpessoais, de estar para sempre preso dentro de si mesmo. Mas apesar da aparente uniformidade do conceito de ironia no romance, algumas diferenças importantes separam as menções a ela, fazendo surgir um problema que talvez seja um dos mais fundamentais desta pesquisa: por que ironia?

3.3.3 Do que falamos quando falamos de ironia?

Sinceridade, verdade, solipsismo e solidão são alguns dos conceitos mais recorrentes nos entornos da palavra ironia em *Graça infinita*, e é a partir de sua proximidade com eles que a ironia foi primariamente pensada pela crítica wallaceana. São conceitos que proporcionam uma série de aberturas importantes para explorarmos a obra de Wallace mais a fundo, ao mesmo tempo em que demonstram elementos bastante particulares de sua ficção, e pelos quais sua obra seria conhecida. Mas estes conceitos, devido à proximidade de sua associação ao conceito de ironia em *Graça infinita*, tornaram-se indissociáveis dele; esta relação entre verdade,

sinceridade, solipsismo e ironia é colocada em uma posição tão central – e tão enfatizada – que estes conceitos passaram a ser vistos como extensões um do outro e, consequentemente, passaram a se definir a partir de sua relação entre si; a ironia, portanto, passa a ser definida como grande obstáculo no caminho da plena comunicação humana devido às relações que são estabelecidas em *Graça infinita*. Isto resulta na formação de um contexto teórico em que, ao se falar de ironia, não se está pensando naquilo que o conceito significa, mas sim nas relações semânticas que a palavra 'ironia' estabelece dentro de um romance em específico.

Nesse sentido, é quase como se a palavra 'ironia' fosse esvaziada de sentido e se tornasse um recipiente teórico que Wallace pode utilizar para abarcar uma série de situações, sentimentos e comportamentos que via como aversivos a uma busca íntima por conexões com outras pessoas e consigo mesmo. Entretanto, se há um esvaziamento da ironia enquanto conceito retórico ou discursivo, qual o motivo de se utilizar esta palavra como grande vetor dos conflitos interacionais de *Graça infinita*? Por que 'ironia' e não 'cinismo' ou 'isolamento'? É uma pergunta que se torna ainda mais complexa pelo fato de que, como pudemos observar na primeira parte de nossa análise, o romance não deixa de utilizar a ironia como ferramenta estrutural e como maneira de enfatizar certas partes da narrativa. Há plena noção das possibilidades que a ironia carrega, e Wallace demonstrou, na entrevista concedida a Matthew Gilbert, que esperava que o que diferenciava os seus usos da ironia daqueles que criticava estava na consciência que eles demonstravam, e não na ausência desse recurso.

O que se delineia, a partir disso, é o fato de que existem diferentes definições de ironia operando simultaneamente em *Graça infinita*, ou pelo menos diferentes níveis de ironia. Por um lado, temos a ironia retórica e discursiva, aquela que, segundo Bakhtin (2015, p. 99), existe como elemento refratário da prosa romanesca; e é sobre esta ironia que Wallace demonstra querer que o leitor perceba que existe um nível a mais de consciência. Não é dela que *Graça infinita* está tratando quando fala da ironia nos contextos de AA, das reflexões de Mario sobre a comunicação humana ou do isolamento de Hal, embora nela possa ser percebida a angústia wallaceana que a obra tem com sua própria recepção. Do outro lado do espectro, temos a ironia enquanto conjunto de padrões emocionais e afetivos; quando ela é mencionada, é sempre para marcar as camadas de isolamento e de autoconsciência que as pessoas criam para se proteger. Esta ironia não segue à risca os preceitos estabelecidos por Muecke (2008) ou mesmo as normas polifônicas estudadas por Brait (2008), sendo menos textual e muito mais filosófica e até mesmo social; existe como ponto de referência que indica ao leitor a presença do conjunto de inquietações que se forma a partir do desespero da solidão e da necessidade de empatia e de proximidade com outros seres humanos.

Este segundo nível de ironia, ao ser tão intrinsecamente relacionado com outros conceitos frequentes da ficção de Wallace, passa a ser definido pela sua relação com eles. As particularidades linguísticas da ironia são deixadas de lado em favor de um olhar muito mais amplo: a palavra 'ironia', quando mencionada em *Graça infinita*, se refere muito pouco ao conceito de ironia propriamente dito, seja de simultaneidade de sentidos ou mesmo de inversão de sentidos, como seria mais recorrente no senso comum, e muito mais a noções de solipsismo e dificuldade de se lidar com emoções próprias ou alheias. Mas a palavra ironia está sempre presente em relação a uma das fronteiras mais importantes da ficção de Wallace: a fronteira entre o eu e o outro, e entre a linguagem e o mundo. Em reuniões do AA, os chamados "ironistas" são aqueles que têm dificuldade de compartilhar experiências com sinceridade, os que camuflam seus constrangimentos com falas que buscam demonstrar seus desapegos; o narrador insiste que o comportamento destas personagens é uma anomalia naquele contexto, demonstrando ao leitor que os membros da reunião sabem que aquilo é apenas uma máscara. Neste momento, há o uso de ironias retóricas, mas elas parecem ser mais o sintoma de uma ironia mais profunda do que a coisa de que o romance está falando quando utiliza o termo 'ironia'. Além disso, não se trata de algo que deve ser interpretado apenas através dos comportamentos das personagens, mas sim de algo que o narrador torna evidente a todo momento, evidenciando a preocupação de Wallace com a recepção de seus usos da ironia.

De fato, esta preocupação é algo que faz parte, em alguma medida, de toda menção à ironia em *Graça infinita*: a máscara dos ironistas só é vestida pelas personagens por elas estarem preocupadas com como serão vistas pelos outros, transformando a ironia em um sintoma causado pela autoconsciência gerada pela antecipação de recepção: o medo de serem ridicularizados os leva a ridicularizarem a si próprios antes, como se dessa maneira estivessem vacinados contra os olhares e comentários alheios. É uma maneira de utilizar um elemento que Hutcheon (1994, p. 17) defende como fundamental para a ironia – a sensação de pertencimento – para que Wallace consiga falar de como o pertencimento a um grupo que se orgulha de seu isolamento só pode levar a esvaziamento. A ironia é a tentativa de pertencimento a um grupo que finge não querer pertencer a lugar algum.

Nas observações que Mario faz do mundo, por sua vez, o que ele vê são pessoas incapazes de lidar com a verdade, de lidar com seus sentimentos, e assim ele acaba evocando a ideia de ironia como elemento que demarca esta dificuldade; é o mais perto que a ideia de ironia chega daquela que Wallace defende na entrevista com Larry MacCaffery, em que menciona a citação de Lewis Hyde sobre como a ironia é o canto do pássaro que passou a amar as grades de sua gaiola. Em Madame Psicose ele vê a antítese disso, mas isto não ocorre com a simples

substituição de um valor por outro, pois o que ele vê na voz dela é a ausência de algo, e é esta ausência que acaba definindo o que Mario entende por sinceridade: a falta de autoconsciência, a abdicação de qualquer pretensão de antecipar como a pessoa será ouvida e lida é o que define a sinceridade. Mario, mesmo que indiretamente, compreende a relação entre ironia e o desejo de curar a recepção de suas palavras, de temer como será compreendido e, a partir disso, criar estratégias para tentar determinar como ocorrerá a recepção; entretanto, toda tentativa neste sentido está fadada à frustração, pois ela sempre depende de o indivíduo se voltar cada vez mais para dentro de si, mesmo que isso seja feito a partir do olhar do outro, levando-o para mais perto do solipsismo. Aos poucos, se delineia a ideia de que a ironia mencionada em *Graça infinita* é a representação mental e verbal do desespero de ser visto.

Com o desenvolvimento do discurso crítico ao redor da obra de Wallace, a ironia de *Graça infinita* se tornou o modelo pelo qual o restante de sua obra foi lida, mesmo retroativamente. Kelly (2010), ao propor que a ficção de Wallace é definida pela Nova Sinceridade e posicionar a ironia como a grande antagonista da ficção do autor, não demonstra estar partindo de algum conceito pré-estabelecido, mas sim da ironia conforme determinada em *Graça infinita*. O crítico, portanto, está utilizando a ironia enquanto conceito que se define pela sua oposição a certas ideias, como as de sinceridade e verdade; as leituras críticas de *Graça infinita* transformaram a escolha de Wallace pela palavra 'ironia' no elemento definidor de toda sua ficção, sem necessariamente refletir sobre o porquê de este conceito ter sido elencado como grande centralizador das aflições do romance. A ironia, conforme colocada no segundo romance do autor, é algo muito mais próximo de um elemento geral que define uma série de angústias fundamentais da sua obra; não é tanto um recurso retórico ou uma ferramenta linguística quanto um coletivo de sentimentos de deslocamento. É à palavra 'ironia' que Wallace atribui os sentimentos de descompasso que julgava tão particulares à realidade estadunidense do final do século XX.

A ironia, em seu sentido corrente ou em um sentido mais especificamente acadêmico, portanto, não é a ironia de que Wallace está falando em *Graça infinita*; pelo menos não é apenas isso. As particularidades linguísticas e contextuais da ironia estão ali, mas o que a tornou tão fundamental para Wallace – e chamou a atenção da crítica – não são as amplas complexidades de seus mecanismos semânticos ou suas particularidades históricas, mas sim os processos mentais e emocionais que ocorrem entre a necessidade de comunicar e o desejo de omitir o envolvimento do indivíduo com o que está sendo comunicado. É na capacidade de oclusão da ironia que *Graça infinita* mais se concentra. Pensada desta forma, a escolha da palavra ironia

vem da proximidade de seus funcionamentos retóricos com as atitudes mentais e comunicacionais do cidadão norte-americano do final do século XX.

Aqui, temos uma diferença importante na maneira de Wallace abordar o tema da ironia em *Graça infinita* e em "E Unibus Pluram", algo que nos devolve ao argumento de Galindo (2008) sobre a diferença entre a escrita ensaística e a escrita ficcional: no ensaio, Wallace está concentrado em demonstrar como influências midiáticas e sociais influenciam os usos da ironia pelo público e quais os efeitos disto para as artes, criando um ciclo vicioso no qual a ideia de ironia passa a ser o objetivo final de comunicações interpessoais e o meio pelo qual estas comunicações ocorrem. No romance, por outro lado, Wallace parece estar partindo de uma concepção diferente de ironia: a dimensão midiática continua existindo, mas há uma ênfase maior na individualidade dos ironistias e na carga emocional das pessoas que se veem envoltas pela ironia; há, inclusive, uma enorme empatia por elas. A ironia, enquanto tema, está sempre acompanhada de tristeza em *Graça infinita*: na vergonha que as pessoas sentem pelos ironistas em reuniões de AA; nas risadas infelizes que Mario observa; no vazio que Hal sente. Mas é também uma tristeza bastante particular: a ironia acompanha o desespero da solidão, que pode ser gritante, como dos viciados nos grupos de AA, ou muda e rastejante, como a de Hal: mas o elemento constante é o risco de solipsismo.

E é ao tornar a ironia uma extensão emocional dos conflitos vivenciados pelas personagens que *Graça infinita* anuncia sua centralidade nos estudos da ironia na obra de Wallace: 'ironia' é a palavra que Wallace escolheu como vértice de solidão e solipsismo. Mas ao fazer esta escolha ele torna pantanoso o terreno teórico e interpretativo pelo qual sua obra pode ser estudada, pois ela atrai uma série de discussões acompanhadas por uma bagagem crítica e teórica que precisa lidar com o fato de que Wallace, ao usar a palavra 'ironia', está pensando em algo diferente do senso comum ou do que é recorrente no campo literário, mas que também não é algo **completamente** diferente. Entretanto, isto não aconteceu, e o resultado é uma linha teórica que misturou diferentes conceitos de ironia, sem necessariamente levar em conta que a ironia mencionada em *Graça infinita* tem uma relação mais casual do que explícita com os conceitos de ironia presentes no discurso comum. Kelly (2010, 2017) e Konstantinou (2018) têm razão ao afirmar que o romance é movido por um impulso anti-irônico, mas é uma ironia muito específica que Wallace aponta como nociva: é essa mistura de sofrimentos e solidões, de desejar o contato com o outro e sentir que jamais o alcançará. E, apesar de os críticos demonstrarem ter consciência deste comportamento da ironia, eles também a misturam às definições retóricas e discursivas da ironia, tornando-a maleável o suficiente para se adequar a quase todo tipo de conflito da obra de Wallace; toda solidão pode ser vista como ironia, da

mesma forma que toda tentativa de omitir alguma intenção também pode. A indefinição das fronteiras de diferentes formas de ironia em *Graça infinita* resulta em indefinição teórica: pela sua fluidez, ela pode ser vista como o elemento mais importante da ficção do autor, ou apenas mais um elemento literário a ser utilizado, sem que nenhuma destas leituras esteja mais ou menos próxima de como a ironia é tematizada; a crítica falha por não observar que a ironia que Wallace utiliza e a ironia da qual ele fala são elementos diferentes de como o autor via a realidade.

Esta combinação de diferentes ironias, entretanto, ganharia ainda mais fôlego na obra subsequente de Wallace, *Breves entrevistas com homens hediondos*, e representa o momento de maior calcificação do conceito pela crítica.

3.4 *BREVES ENTREVISTAS COM HOMENS HEDIONDOS*

Graça infinita é sucedida por uma obra que representa um momento de maior experimentação formal: a coletânea de contos *Breves entrevistas com homens hediondos*. A obra se apresenta enquanto culminação natural daquilo que *Girl With Curious Hair* apresentava como fundamental para a ficção de Wallace, e que *Graça infinita* emprega enquanto elemento norteador: a consciência, ou, mais especificamente, a autoconsciência.

É algo que podemos observar na forma literária de maior destaque da coletânea: as entrevistas. Parte da obra é organizada na forma de entrevistas realizadas com homens, nas quais o leitor tem apenas acesso às falas dos entrevistados, sem nunca ver as perguntas realizadas por quem está entrevistando (que, pelo que se pode observar pelas falas dos entrevistados, é uma mulher). Algumas destas entrevistas – que se alternam com contos de formatos mais tradicionais – parecem ocorrer em ambientes clínicos (sessões de terapia), enquanto outras se dão em espaços mais descontraídos (com um homem ensinando a entrevistadora a fumar maconha, por exemplo), proporcionando um amplo leque de ambientes, situações e, consequentemente, de assuntos para as entrevistas. Estamos observando, desta forma, um olhar cronicamente masculino do mundo; os homens entrevistados – que o título da obra já nos anuncia como "hediondos" – revelam todo o egocentrismo, a ignorância e, principalmente, o machismo dos quais os homens são capazes. O principal tema, portanto, acaba sendo o da relação destes homens com as mulheres de suas vidas, que acaba servindo como um espaço para que Wallace possa trabalhar a toxicidade inerente a certos ideais de masculinidade. É uma continuidade de algo que ele já havia feito em obras anteriores, seja nas obsessões de Rick por Lenore em *The Broom of the System*, no isolamento emocional de Bruce

em “Here and There” ou em como Orin se refere às mulheres com quem se relaciona como “cobaias” em *Graça infinita*, com a diferença de que agora estas vozes masculinas são nossa única porta de entrada ao que eles estão relatando.

Entretanto, mesmo com a obra tendo um olhar atento e crítico sobre as atitudes dos homens na sociedade contemporânea, *Breves entrevistas com homens hediondos* é também simbólica de um ponto cego recorrente da ficção de Wallace: a representação feminina. Sobre isso, Hayes-Brady (2016) afirmou que “it is a notable feature of Wallaces’s writing of both female characters and romantic relationships is patchy at best and enormously problematic at worst.” (HAYES-BRADY, 2016, p. 178)[206] A autora também associa essa crítica a como Wallace lida com questões raciais, outro aspecto frequentemente mal trabalhado. Entretanto, diferente do que acontece com as insensibilidades no tratamento de questões raciais que estão presentes em *Girl With Curious Hair* e *Graça infinita*, as questões de gênero em *Breves entrevistas com homens hediondos* costumam ocupar um espaço mais ambíguo dentro da crítica. Kelly (2018), por exemplo, defende que a coletânea pode ser lida com uma obra de caráter feminista, pois Wallace se propõe, ali, a uma paródia dos comportamentos masculinos na contemporaneidade. Para o crítico, Wallace: “might have conceived it as responding and even contributing to the aims of contemporary feminism.” (KELLY, 2018, p. 83)[207] Defender que *Breves entrevistas com homens hediondos* é uma obra feminista, entretanto, requer o apagamento dos vários momentos da obra de Wallace em que a representação feminina é problemática; além disso, sabemos, pela biografia de Wallace escrita por D. T. Max (2012, p. 361), que a relação do autor com as várias linhas do feminismo nunca foi pacífica (quando não era abertamente aversiva). Mas é nesta ambiguidade em como a coletânea trabalha questões de gênero que temos o elemento que a torna fundamental para nossa pesquisa: os usos da ironia em relação a uma nova dimensão de autoconsciência.

Mais do que qualquer obra anterior, *Breves entrevistas com homens hediondos* se concentra em temas e estruturas voltadas a um exame da autoconsciência individual e literária. “Octeto”, um dos contos da coletânea, costuma ser associado de maneira bastante próxima a *Graça infinita* justamente devido ao seu caráter paródico e auto-ironizante, bem como pela maneira forma de o conto discursar sobre ficção de maneira aberta. Todavia, é justamente isso que permite que *Breves entrevistas com homens hediondos* seja visto por Hayes-Brady (2016)

---

[206] “é um aspecto notável da escrita de Wallace tanto de personagens femininas quanto de relacionamentos românticos é esburacada na melhor das hipóteses e enormemente problemática na pior.” [Tradução nossa]

[207] “pode a ter concebido como algo que estava respondendo, ou até mesmo contribuindo, aos propósitos do feminismo contemporâneo.” [Tradução nossa]

como uma obra que cai em representações nocivas de mulheres e por Kelly (2018) como uma obra feminista: o caráter paródico e autoconsciente das narrativas cria um espaço em que a ironia da obra se configura da maneira mais ambígua até este momento da ficção de Wallace, criando um espaço em que as representações das toxicidades masculinas podem ser encaradas como críticas ou como simples exaltações da sua inevitabilidade; ou, pior ainda, como uma obra que, ao colocar personagens defendendo posições muitas vezes monstruosas, parece dizer: "Talvez eles tenham razão."

Tendo em vista a posição sensível em que a obra se encontra dentro do contexto da crítica wallaceana, a ironia acaba ocupando um novo papel: o de tornar ambíguas as próprias intenções do texto. Se o texto é ou não uma paródia dos discursos masculinos da contemporaneidade depende de como a ironia é lida. Nesse sentido, a leitura de Kelly (2018) é uma extensão natural de seu conceito de Nova Sinceridade: ele vê a ironia presente nas narrativas da coletânea como uma maneira de criticar o discurso que está sendo empregado e, ao mesmo tempo, criticar os próprios usos da ironia; a leitura de Hayes-Brady (2016), por outro lado, vê este projeto como inerentemente falho, pois a autora parte do princípio de que as ferramentas empregadas em *Breves entrevistas com homens hediondos* para criticar o discurso opressor são as mesmas utilizadas para oprimir e, por conta disso, podem ser vistas como simples afirmações de discursos dominantes. É algo que demonstra ambas as possibilidades que Hutcheon (1994, p. 37) atribui à ironia, tanto subversiva quanto conservadora. Isso também nos permite constatar a diferença de olhares entre os dois críticos: Kelly (2018) é um homem, com sua visão de mundo inevitavelmente informada por uma posição de privilégio, alguém que não é afetado diretamente pelas observações mais nocivas que muitos dos homens nas entrevistas sustentam; Hayes-Brady (2016) é uma mulher, alguém que, de certa forma, está sendo diretamente atacada pelos homens entrevistados. Não há como não levar em consideração as posições sociais que os críticos assumem em como cada um interpreta as ironias postas na obra: aquilo que é subversivo para o crítico é retrógrado para a crítica. Juntamente a isso é importante esclarecer qual é a posição que eu, enquanto autor e crítico, estou assumindo durante a escrita: como homem, minha experiência de vida é determinada pelos privilégios que esta posição me permitiu ter na sociedade e, através disso, informa minhas leituras da obra do autor. A partir da visão de ironia que estou propondo aqui, entretanto, e também graças à maior consciência de gênero e de raça que estudos recentes da obra de Wallace tem exigido, tentarei observar como se configuram as intersecções de gênero em *Breves entrevistas de homens hediondos* de maneira a levar em consideração as limitações do autor neste quesito.

O fato de esta ser uma obra que causa cisões dentro de um consenso praticamente hegemônico da crítica wallaceana – de que a obra de Wallace é a-irônica ou avessa à ironia – é o indicativo mais básico de que *Breves entrevistas com homens hediondos* representa um momento singular em como a ironia é vista dentro de sua obra ficcional, mesmo com a continuidade que o livro estabelece com *Graça infinita*. A coletânea, portanto, é representativa de dois movimentos que o autor já anunciava com suas obras anteriores: de um lado, temos o aprofundamento de um projeto cada vez mais concentrado em pensar a (auto)consciência literária e, do outro, uma exploração muito mais estrutural dos impactos da ironia. Partindo deste princípio, nossa análise se concentrará em observar como são construídos estes novos níveis de consciência literária, e como eles surgem a partir de novas compreensões da ironia. Com este propósito, nossa análise será dividida em três momentos principais: no primeiro, observaremos como as questões da consciência são tratadas em um plano diegético, ou seja, vamos tentar compreender como as personagens das narrativas presentes em *Breves entrevistas com homens hediondos* lidam com questões de autoconsciência e como isso se relaciona com a ironia. Em seguida, estudaremos a relação entre consciência, ironia e metaficção nas camadas estruturais dos contos, com foco na narrativa "Octeto", que servirá como base para pensarmos o restante da coletânea. Concomitantemente, observaremos os momentos em que a ironia é mencionada diretamente, enquanto conceito, para verificarmos quais são os paralelos que podem ser estabelecidos entre usos da palavra 'ironia' em *Breves entrevistas com homens hediondos* e em *Graça infinita* e tentarmos continuar a compreender a que Wallace se refere quando a emprega. Mas, diferente de nossa análise de *Girl With Curious Hair*, não partiremos de análises completas de certos contos, mas sim de um fio condutor específico: as representações da consciência e da autoconsciência, e como ela se manifesta em diferentes momentos da coletânea.

3.4.1 A consciência como forma de redenção: um exame da ironia no discurso das personagens

Se há um elemento que une todas as entrevistas em um todo coeso, além da forma, do apagamento das falas da entrevistadora e das opiniões controversas que muitos dos entrevistados defendem, é a consciência que as personagens masculinas têm de suas atitudes e da recepção de sua fala. Wallace, em *Breves entrevistas com homens hediondos*, vê a ironia e a autoconsciência, para além de elementos fundamentalmente norte-americanos como já as via em *Girl With Curious Hair* e *Graça infinita*, como recursos constituintes de um olhar masculino da realidade, eternamente preocupado com sua própria imagem e com como essa consciência é

lida pelas pessoas ao redor. Entretanto, o que difere os entrevistados uns dos outros é a relação que estabelecem com essa autoconsciência, e como eles constroem suas identidades a partir dessa relação.

Na entrevista "B. E. nº 31 03-97", por exemplo, somos apresentados a um homem que está explicando suas opiniões sobre homens que se consideram "Grandes Amantes", e o desprezo que sente por eles. Segundo a personagem: "O que interessa para eles é o prazer da mulher e dar prazer para ela. Essa que é a viagem desse tipo." (WALLACE, 2005, p. 41). A argumentação dele, entretanto, gira em torno do fato de que, para estes homens, ser um "Grande Amante" não tem a ver com o ato de dar prazer a outra pessoa, mas sim de ser visto e reconhecido como alguém que dá esse prazer:

> esse tipo de cara sabe tudo e pode ter certeza absoluta que ele vai fazer *você* saber que ele sabe […]. Bom e agora, meu bem, você pode apostar que *esse* tipo de cara quer saber quando ela goza e quantas vezes e se foi o melhor que ela já teve na vida – e essas coisas. […] Não, ele não é dos que marcam o cabo da arma, esse cara. É uma boa comparação talvez. Os dois tipos. O porco pode fazer uma marca para cada uma que pega, as marcas dele são assim, ele nem está ligando. Mas o cara que se acha tipo Grande Amante faz uma marca para cada vez que uma goza. Mas os dois não passam de uns marcadores. No fundo, os dois são o mesmo tipo de cara. (WALLACE, 2005, p. 42, grifos do autor)

A aversão que a personagem sente em relação aos homens que se acham Grandes Amantes vem de diferentes níveis de consciência sobrepostos e do fato de que esta consciência é o objetivo final de suas relações com as mulheres. Não se trata de ser um Grande Amante, mas de ser visto como tal; o ato de dar e receber prazer é substituído pela necessidade de ser percebido como aquele que dá prazer, unma tentativa de assumir protagonismo mesmo em situações de vulnerabilidade. O argumento final da personagem, portanto, acaba sendo o de que estes homens não são nada diferentes daqueles que abertamente não se importam com as mulheres com quem estão se relacionando: ser um Grande Amante é apenas uma ilusão que eles constroem para si mesmos.

> Isso que me faz desprezar esses caras que andam por aí achando que são a benção de Deus para a raça das mulheres. Porque pelo menos o tipo grosso é até meio honesto no assunto, o que eles querem é pegar a mulher, depois rolar e acabou-se. Enquanto esse tipo o bom acha que é todo sensível e que sabe agradar uma dama só porque entende de sucção de clitóris e shiatsu, e olhar eles na cama é igual olhar um desses mecânicos metidos de macacão branco trabalhar num Porsche todo inchado porque sabe tudo. Eles acham que são O Grande Amante. Acham que são generosos na cama. Não, mas o negócio deles é que eles são *egoístas* com a generosidade. (WALLACE, 2005, pp. 43 – 44, grifo do autor)

A entrevista, portanto, nos apresenta um homem que se mostra perturbado pela consciência que tem de certas atitudes masculinas. Além disso, o motivo central de seu incômodo vem, justamente, da consciência que esses homens têm de seu desempenho enquanto amantes: para o entrevistado, o fato de o prazer final ser derivado do ego dos homens enquanto Grandes Amantes anula qualquer possibilidade de altruísmo ou, nas palavras dele, de generosidade. Ele não nega que esses homens possam dar prazer às mulheres, mas emite um juízo de valor sobre como isso acontece: se as origens deste prazer vêm do egoísmo masculino, então ele não é genuíno, mas apenas performance.

Assim como em obras anteriores de Wallace, portanto, a consciência do indivíduo sobre suas próprias atitudes – ou, no caso desta entrevista, as atitudes de certos homens – polui a percepção do indivíduo sobre a realidade. Mas a tese central, que já se apresenta aqui, é de que a consciência sobre o que está sendo feito não absolve a pessoa das consequências de suas atitudes, e este acaba sendo o lema de muitas das entrevistas posteriores.

Na entrevista "B.E. nº 40 06-97" somos apresentados a mais uma forma de utilização da consciência do indivíduo como ferramenta de manipulação. Nela, um homem relata suas estratégoas para utilizar uma deformidade em seu braço como forma de convencer mulheres, através da pena e da culpa, a dormirem com ele. Ele descreve a deformidade nos seguintes termos: "Parece um braço que mudou de ideia já no começo do jogo quando ainda estava na barriga da Mama junto com o resto de mim. É mais como uma nadadeirinha pequena, é pequeno, parece molhado e é mais escuro que o resto do meu corpo. Parece molhado até quando está seco." (WALLACE, 2005, p. 99) A todo momento, a personagem sabe quais são as emoções que seu braço evoca e como elas podem ser manipuladas de maneira que lhe permita atingir seus propósitos: ele tem plena consciência de que as está manipulando, é algo que tenta fazer mesmo com a entrevistadora, mas parece acreditar que admitir para si mesmo que está sendo manipulador o isenta das responsabilidades de estar fazendo isso. A personagem sabe que é uma forma de manipulação, mas não parece ver problema nisso, em parte porque atinge seu objetivo final de convencer mulheres a dormirem com ele, mas também porque a consciência de seus atos parece ser usada como escudo contra críticas. A consciência de sua manipulação não o leva a refletir sobre as consequências de seus atos.

Sua manipulação de mulheres também está relacionada à consciência que tem de seu braço: é como se ele instrumentalizasse a consciência que tem da deformidade e de como essa consciência é lida pelos outros. Ele utiliza suas manifestações de autoconsciência para causar respostas emocionais nas mulheres com quem se relaciona, algo que demonstra através das diferentes etapas da aproximação, que começa da seguinte forma:

> Descrevo o braço que ainda está dentro da manga e faço parecer que é a coisa mais feia que alguém já viu na vida. As pessoas com uma cara assim de Ah, Coitadinho, Não Seja Tão Duro Com Você Mesmo Não Devia Ter Vergonha do Braço. E tal. Como eu sou um cara legal e é de partir o coração me ver falar desse jeito de uma parte de mim mesmo principalmente porque não foi culpa minha nascer com o braço. (WALLACE, 2005, p. 101)

Trata-se de chamar atenção para si mesmo e para o fato de que ele reconhece a aversão que as pessoas podem sentir em relação ao seu braço; trata-se de ser percebido por perceber. Todavia, não é uma questão de conflito interno da personagem: seu receio de mostrar o braço não é sincero, é uma ferramenta que ele pode empregar para atingir seus propósitos particulares. Nas palavras da personagem, o objetivo é causar pena a ponto de elas terem medo dele, sem que possam sair facilmente daquela situação, pois "é igual se elas estivessem encurraladas num canto e que se não querem mais ficar comigo agora bom é porque elas sabem que eu posso pegar e dizer Foi Por Causa do Braço." (WALLACE, 2005, p. 102) Fazê-las se sentir presas, encurraladas, é um dos passos fundamentais de seu processo; trata-se fragilizar através da consciência. Elas se sentem encurraladas pela necessidade de lutar contra seus impulsos de afastar o olhar, de continuar afirmando o que já haviam dito; estão encurraladas pela performance, por continuar afirmando que a autoconsciência enunciada por ele é despropositada. Adiante, ele ainda aprofunda:

> No geral dura duas semanas, por aí. Em seguida é o estágio crítico quando eu mostro o braço para elas. Espero até ficar eu e ela sozinhos em algum lugar e tiro o besta pra fora. Faço parecer que eles me convenceram a isso e o que agora confio neles que com eles eu sinto que posso tirar de dentro da manga e mostrar. E mostro para ela do jeito que mostrei para você. Tem mais umas coisas que eu posso fazer para ficar parecendo pior, fazer ficar parecendo – está vendo isto aqui? Está vendo isto bem aqui? É porque não tem osso de cotovelo direito, é só… (WALLACE, 2005, p. 102)[208]

Este ritmo de manipulação leva as mulheres, aos poucos, a um estado de absoluta fragilidade emocional, exercendo pressão retórica e sentimental com o intuito de causar um desmonte mental, impedindo-as de ter como sair daquela situação sem se confrontar com uma parte de si que preferiam esconder. É neste contexto que ele se aproveita da situação para tentar convencê-las a transar com ele:

> Elas choram toda vez. E ainda ficam pior se eu pergunto pra elas assim Ai, Nossa, O Que É Que Foi?, porque elas estão chorando, É Por Causa Do Braço e elas têm de

[208] Nesta citação, o pronome "eles" empregado pelo tradutor José Rubens Siqueira se refere às mulheres com que o entrevistado se relaciona. No original, emprega-se o pronome "they".

> dizer Não É Por Causa Do Braço, Não, têm de dizer, têm de tentar fingir que não é o braço que é porque elas ficam tristes de eu ter vergonha de uma coisa que não é grande coisa elas têm de dizer. (WALLACE, 2005, p. 103)

É como se esta personagem fosse a materialização final de algo que Wallace, em sua ficção, sempre apontou como um dos grandes riscos para o convívio social: a instrumentalização da autoconsciência, saber que se pode enunciar a própria autoconsciência para se aproveitar de como outras pessoas se relacionam como suas próprias autoconcepções e como leem as dos outros. É semelhante às críticas que ele levantou contra a literatura do período, preocupada em se mostrar consciente como maneira de se isentar de quaisquer questionamentos que pudessem ser levantados contra ela.

Sua forma de comunicar isso à entrevistadora, entretanto, permite que uma camada de sinceridade seja projetada sobre sua maneira de falar de si: ele está sendo sincero sobre a manipulação das mulheres com quem se relaciona. Novamente, entretanto, esta autoconsciência acaba servindo como maneira de a personagem não precisar interagir com as consequências de seus atos e suas ramificações emocionais..

Na entrevista "B.E. nº 2 10-94" temos a continuidade destas atitudes na forma de um homem que utiliza a autoconsciência como justificativa para encerrar um relacionamento, outra vez como se simplesmente admitir certas atitudes o isentasse de ser responsabilizado por elas. Nesta entrevista, temos acesso à discussão que resulta no fim da relação, na qual as falas da mulher são subtraídas e apenas as falas do homem estão presentes. Logo no início, ele declara aquilo que percebe serem limitações suas:

> Porque, para falar a verdade, minha ficha não é boa. Quase toda relação íntima que eu começo com uma mulher acaba com ela se machucando de algum jeito. Pra falar a verdade, às vezes eu penso que eu posso ser um desses caras que usa as pessoas, as mulheres. Eu penso que às ve… não, droga, eu vou ser sincero com você porque eu gosto de você e você merece. Benzinho, a minha ficha de relações mostra um cara que é um perigo. E cada vez mais ultimamente eu fico com medo achando que você vai se machucar, que você vai se machucar do jeito que parece que eu machuquei outras que… (WALLACE, 2005, p. 110)

A personagem disfarça de altruísmo atitudes que sabe serem prejudiciais às pessoas ao seu redor. Como em entrevistas anteriores, ela parece ter a crença de que a simples admissão de suas falhas, a demonstração de que tem consciência delas, é o suficiente para esvaziá-las de qualquer responsabilidade, deixando transparecer a crença de que a sinceridade sobre suas limitações é o mesmo que resolvê-las. É algo que também reflete os usos que a personagem faz da palavra "sinceridade", insistindo na ideia de que está apenas sendo honesto, ao mesmo tempo em que afirma que está fazendo isso porque gosta muito da mulher com quem está falando.

Novamente, temos a autoconsciência como forma de manipulação, mas de maneira diferente do que ocorre na entrevista passada: aqui, ele não está explicando como as utiliza, mas sim ativamente usando, servindo como exemplo prático desse tipo de manipulação. Entretanto, aqui também a dupla camada de autoconsciência se manifesta de maneiras diferentes em relação ao entrevistado prévio, pois, neste caso, o entrevistado não está relatando sua experiência com a autoconsciência a um terceiro, e sim exercendo-a.

> Acho que o que eu estou tentando fazer aqui nesse nossa sentada para conversar a respeito é realmente cuidar de você e ser franco a meu respeito e da minha ficha de relacionamentos e fazer isso no meio de uma coisa em vez de no fim. Porque a minha ficha é que na minha vida inteira parece que só no fim do relacionamento que eu pareço estar disposto a me abrir sobre alguns dos meus medos sobre mim mesmo e a minha ficha de fazer as mulheres que me amam sofrerem. O que, é claro, faz elas sofrerem, essa sinceridade de repente faz e serve para me jogar para fora da relação, coisa que depois eu fico pensando que podia ter sido o meu subconsciente o tempo todo em termos de levantar o assunto e afinar ser sincero com elas, talvez. Não tenho certeza. (WALLACE, 2005, p. 113)

Há admissão daquilo que ele percebe como falhas e também a admissão de que está sendo sincero sobre elas como forma de sair do relacionamento; ele admite, portanto, o potencial nocivo de sua relação com a autoconsciência. Mas ele faz parecer que isto é resultado de pressões exercidas sobre ele, como se não tivesse nenhum tipo de agência. Além disso, ele constantemente reitera seu desejo de honestidade, na tentativa de criar um espaço em que o que está sendo dito não possa ser lido como algo com segundas intenções; não é uma tentativa de fuga emocional, é apenas sinceridade:

> Parece que eu preciso ficar admitindo que estou morrendo de medo de você não entender. De que eu não saiba explicar direito ou você de algum jeito sem querer interpretar errado o que eu estou dizendo e virar a coisa ao contrário e se machucar. Estou sentindo um incrível terror aqui, pode crer. (WALLACE, 2005, p.114)

É uma tentativa de se colocar como vítima de suas próprias emoções. É a adição de uma nova camada à representação da consciência da obra de Wallace, com personagens que demonstram ter níveis ainda mais avançados de compreensão sobre seus próprios sentimentos, sem que isso resulte em uma melhor relação com as pessoas ao seu redor. A consciência daquilo que sentem e pensam é apenas mais uma forma de justificar atitudes que já pretendiam tomar; a autoconsciência, portanto, não necessariamente implica um maior exame de si, apenas mais um elemento em um repertório de engessamento emocional e afetivo.

Este acaba sendo o fio condutor da autoconsciência através das várias entrevistas de *Breves entrevistas com homens hediondos*: a afirmação da autoconsciência como coisa em si

ou como instrumento social e emocional. Existem diferenças pontuais em como isso se manifesta em cada entrevista, mas é algo que tem sempre uma entonação redentora, pelo menos por parte das personagens, com os homens entrevistados admitindo estarem conscientes de como são percebidos e de como diferentes partes de si influenciam em suas vidas. Entretanto, é algo que vem acompanhado pela crença de que isto basta por si só, de que não podem ser criticados pelas coisas que estão admitindo justamente por estarem admitindo.

Na entrevista "B.E. 46 07-97", o entrevistado utiliza os princípios de um discurso pró-feminista para mascarar tendências misóginas, ao mesmo tempo em que admite que sabe o que está dizendo é controverso. O argumento da personagem gira em torno do fato de que a violência sexual, apesar de algo horrível, pode ter seu lado positivo; é algo que ele evidencia em uma comparação com o Holocausto e usando a obra *O homem em busca de sentido*, de Victor Frankl: "É um livro absolutamente grande e agora pense que, se não tivesse acontecido o Holocausto, não existiria *O homem em busca de sentido*." (WALLACE, 2005, p. 137) E, adiante, ele insiste neste argumento ao afirmar que, sim, abuso sexual é horrível, mas que não é possível generalizar estes atos como completamente negativos, afinal:

> Não que ninguém tenha de ser estuprado ou abusado, nem que isso não seja totalmente terrível, negativo e errado enquanto está acontecendo, nem pensar. Ninguém nunca disse isso. Mas isso enquanto está acontecendo. […] E depois? E mais adiante no panorama geral aí, de como a cabeça dela lida com o que está acontecendo com ela, se ajusta para lidar com aquilo, o jeito como que aconteceu passa a fazer parte de quem ela é? Ó estou dizendo que não é impossível que tenha casos em que isso amplia a pessoa. Faz a pessoa ser mais do que era antes. Um ser humano mais completo. (WALLACE, 2005, p. 138)

É uma reprodução do argumento reacionário de que a violência sexual é horrível, mas que também pode ser edificante. Entretanto, ele constantemente reafirma, no decorrer da entrevista, saber que se trata de uma posição controversa, saber que o que está fazendo é basicamente justificar situações de estupro como tendo algo de positivo. É esta consciência que o faz ficar cada vez mais agressivo, baixando a máscara de pretensa ponderação sobre os muitos efeitos da violência sexual (que, no início, é mais a de alguém que está apenas "Fazendo perguntas") e revelando uma faceta cada vez mais violenta. Ao final, a situação atinge seu clímax com a personagem ameaçando estuprar a entrevistadora: "E se eu fizesse isso com você? Bem aqui? Te estuprasse com uma garrafa? Acha que faria alguma diferença? Por quê? O que você é? Como você sabe? Você não sabe merda nenhuma." (WALLACE, 2005, p. 146) Assim como ocorre nas entrevistas observadas anteriormente, nesta a autoconsciência não resulta em

um olhar mais aprofundado ou sensível sobre aquilo que se pensa e sente, ela apenas reafirma posições já estabelecidas.

Podemos observar um comportamento semelhante na entrevista "B.E. nº 20 12-96", em que um homem relata uma experiência de abuso sexual que uma mulher lhe contou. Sua maneira de narrar o evento, entretanto, também é uma maneira de projetar algo de positivo no acontecimento, transformando o estupro em uma espécie de epifania. Segundo a personagem, a mulher, ao ser vítima de abuso, pôde repensar toda sua vida e toda sua relação com sua própria sexualidade, mudando sua forma de ver o mundo, ideia que o toca profundamente, a ideia

> de entender que toda a sua sexualidade, a sua história sexual tinha menos conexão genuína ou sentimento do que eu senti deitado ali ouvindo ela falar sobre estar ali deitada entendendo a sorte que ela havia tido de algum anjo a visitar disfarçado de psicótico para mostrar a ela o que ela havia passado a vida inteira rezando para ser verdade? (WALLACE, 2005, p. 367)

Da mesma forma, ele faz transforma a história de abuso em uma narrativa de transformação, trazendo a história para si. Entretanto, também é uma ponte para que a personagem possa reafirmar sua consciência de que sabe como aquilo que está dizendo pode ser recebido, de que ver o abuso como uma forma de transformação é malvisto pela maior parte das pessoas. Mas ele não recua, afirmando que é isso que o fez perceber que amava aquela mulher. E, assim como a entrevista anterior, esta também termina em manifestações violentas por parte do entrevistado: "Me julgue, sua babaca gelada. Sapatona, vaca, bucetuda, babaca, puta, racha. Está contente agora? Tudo em cima? Pode rir. Não me importa. Sei que ela podia. Sei que eu amava. Fim da história." (WALLACE, 2005, p. 368) A admissão de autoconsciência, quando confrontada diretamente, resulta em explosões de violência por parte dos entrevistados, demonstrando o apego à ideia de que admitir estar consciente daqueles elementos deveria bastar por si só.

O ápice disso, entretanto, vem com a entrevista "B.E. nº 28 02-97", que se organiza, diferente das outras, como um diálogo entre dois homens e não entre um homem e uma mulher. É talvez o exemplo mais destilado da toxicidade masculina que *Breves entrevistas com homens hediondos* busca revelar, com dois homens – que afirmam serem defensores do feminismo – criando um panorama extremamente redutivo de como as mulheres vivem na contemporaneidade. A tese central das personagens é de que as mulheres buscam independência porque foram forçadas pelo feminismo a querer buscar isso, mesmo quando não querem. O discurso das personagens é movido por um vocabulário pseudointelectual, utilizando

argumentos supostamente científicos ou acadêmicos para justificar posições misóginas e até mesmo violentas.

> E…: "*Não* não quer dizer sim, mas também não significa não."
> K…: "Quer dizer, a capacidade para a lógica é que nos distingue dos animais."
> E… "Lógica que, não se ofenda, não é exatamente o ponto forte da mulher."
> K…: "Se bem que, se toda a *situação* sexual for ilógica, dificilmente faria sentido culpar a mulher de hoje por ser fraca na lógica ou por emitir uma barragem constante de signos paradoxais."
> E…: "Em outras palavras, elas não são responsáveis por não serem responsáveis, K… estava dizendo." (WALLACE, 2005, p. 270, grifos do autor)

Temos, novamente, personagens defendendo posturas completamente retrógradas enquanto afirmam saberem como serão vistos por estarem dizendo estas coisas; mesmo assim, eles continuam. A consciência, entretanto, além de ser algo que eles manifestam sobre suas próprias falas e atitudes é também algo que apontam nas mulheres, embora suas formas de ver essa consciência sejam diferentes. Segundo eles:

> K…: "Isso, claro, é porque a era pós-feminista de hoje é também a era pós-moderna de hoje, na qual em princípio todo mundo agora sabe de tudo sobre o que está realmente acontecendo sob todos os códigos semióticos e convenções culturais e todo mundo em princípio sabe a partir de quais paradigmas todo mundo está operando e então nós todos como indivíduos somos considerados muito mais responsáveis pela nossa sexualidade, uma vez que tudo o que nós fazemos é agora consciente e informado como nunca antes." (WALLACE, 2005, pp. 264 – 265)

Eles veem a consciência, simultaneamente, como uma qualidade masculina e um defeito feminino. Reduzem a busca feminina por igualdade e independência a um conjunto de reações à consciência que elas têm de si enquanto agentes sociais, o que, inadvertidamente, diz mais a respeito dos entrevistados do que das mulheres, demonstrando as limitações de suas visões de mundo, mas, principalmente, de suas relações com questões de consciência: eles defendem que a modernidade é definida pela consciência dos códigos que cercam os indivíduos, argumentam que todos conhecem as convenções sociais e midiáticas nas quais estão envolvidos, e que este conhecimento informa a postura e as decisões que as pessoas tomam. É uma posição recorrente da ficção de Wallace, mas que, aqui, é observada a partir de um ponto de vista diferente daqueles constatados anteriormente, pois não vemos personagens sufocadas pelas suas consciências, como ocorre em *Graça infinita* e em *Girl With Curious Hair*, mas sim personagens que a admitem com o propósito de demonstrar superioridade perante a ela.

Na medida em que se colocam como conscientes da consciência que as pessoas têm destes códigos, eles se colocam como alguém que está acima deles, ou seja, como se não fossem

afetados por isso; defendem que a consciência não isenta o indivíduo de ser influenciado pelos códigos semióticos que percebe, mas a consciência da consciência sim. Com isso, adentramos cada vez mais fundo em um aspecto que centraliza as entrevistas da obra e as maneiras com que a autoconsciência é retratada: a representação literária de diferentes olhares sobre a autoconsciência e como ela pode ser instrumentalizada para alimentar, em tese, qualquer posição que esteja sendo defendida. Os entrevistados alternam entre ver a autoconsciência como qualidade ou defeito, a depender de quem a está empregando, com o gênero sendo a principal divisão que estabelecem. Esta reflexão acaba resguardando as personagens de interrogar sua própria misoginia, fingindo se tratar de uma reflexão puramente filosófica e não de uma limitação individual.

Os homens de *Breves entrevistas com homens hediondos*, portanto, são homens conscientes dos piores lados de si e, de maneira semelhante ao que acontece em *Girl With Curious Hair* e *Graça infinita*, esta consciência não é apenas resultante de como o indivíduo se vê, mas de como ele imagina que outras pessoas o veem. Novamente, a antecipação da recepção é um fator determinante e, como veremos adiante, é algo que está presente na própria estrutura da coletânea. Entretanto, devido ao formato das entrevistas e ao comportamento das personagens, em *Breves entrevistas com homens hediondos* a autoconsciência tem resultados diferentes daqueles observados previamente: não vemos, nas entrevistas, personagens sufocadas pela consciência que têm de suas atitudes ou emoções, assim como não temos acesso direto ao isolamento e à solidão que o discurso indireto livre nos permite observar em *Graça infinita*. Por podermos ver apenas aquilo que os entrevistados dizem, temos suas falas como único ponto de referência sobre como se sentem, marcando ainda o caráter hediondo das personagens, tendo em vista a quantidade de atrocidades que enunciam. Ao pensarmos nas entrevistas apenas a partir do que eles estão dizendo, somos apresentados a uma rede de – como o próprio título nos indica – homens hediondos, indivíduos autocentrados que só conseguem ver o mundo a partir de opiniões muito restritas, sedimentadas por camadas de ego. São homens que, embora não admitam, estão isolados dentro de si mesmos, conscientes de suas visões de mundo, mas completamente certos delas.

É neste que ponto que a ironia entra como elemento que reconfigura a leitura, possibilitando até mesmo a inversão de como certos sentidos se colocam; é aqui que entra o efeito paródico de *Breves entrevistas com homens hediondos*. Se olharmos para a coletânea como uma forma de reprodução de discursos masculinos com o propósito de demonstrar o que há de vil e patético neles, a ironia terá, inevitavelmente, uma posição de destaque em como esta leitura é construída. Estamos, nesse caso, muito próximos do exemplo de *A Modest Proposal*

que Muecke (2008, p. 65) propõe: a leitura de *Breves entrevistas com homens hediondos*, quando realizada a partir de uma compreensão de seu contexto, do conjunto da obra ficcional de Wallace e de como as falas dos entrevistados reproduzem discursos recorrentes e clichês da esfera masculina, revela sentidos novos que mudam o rumo da obra.

A justaposição de sentidos da ironia permite que as entrevistas sejam maneiras de evidenciar aspectos que o texto está tentando criticar; não é, por este viés, uma forma de exaltação do que está sendo dito, nem mesmo mera reprodução dos discursos mais negativos dos quais homens são capazes, mas sim uma tentativa de evidenciá-los com o intuito de demonstrar suas dimensões mais vis e ridículas; é algo, afinal, que está presente no próprio título da obra. Na entrevista "B.E. 46 07-97", em que o entrevistado defende os lados positivos do abuso sexual e, no decorrer do diálogo, se torna cada vez mais violento, o que temos é uma tentativa de a obra nos demonstrar que aquele homem não deve ser ouvido, que suas posições são nocivas. Da mesma forma, a enfatização da autoconsciência por parte dos homens acaba sendo uma forma de o texto demonstrar ao leitor que simplesmente ter consciência do que se está fazendo ou dizendo não é o suficiente para isentar o indivíduo das consequências de suas atitudes. Assim como *Breves entrevistas com homens hediondos* evidencia a ideia de masculinidade contemporânea como sendo um agregado de valores tóxicos e autocentrados, o livro também nos mostra como a autoconsciência está atrelada a ela e como pode ser utilizada para justificar certas atitudes. As reflexões que as personagens realizam a respeito da autoconsciência, portanto, acabam sendo maneiras de a obra nos demonstrar as limitações presentes em como ela é abordada e discutida pelas pessoas e como é utilizada em contextos sociais; da mesma forma, é uma maneira de demonstrar o fato de que a autoconsciência não carrega valor algum por si só, não diferente de como Wallace via a ironia.

Entretanto, se a ironia é o que permite às entrevistas servirem como críticas a certos comportamentos masculinos e a certas maneiras de se pensar a autoconsciência, então ela também corre os riscos que Muecke (2008, p. 65) e Hutcheon (1994, p. 37) associam a ela: ao ser uma obra tão marcada pela presença da ironia e, através disso, depender de leituras que não compreendem a presença de ironia, *Breves entrevistas com homens hediondos* se coloca em uma posição extremamente delicada, pois expõe os contos a interpretações semelhantes às que Wallace fez de *Psicopata americano*: a ironia da obra como uma maneira de se isentar de tomar posições bem definidas sobre aquilo que está mostrando, permitindo ao autor se esconder atrás da difusão semântica propiciada pela ironia para assim poder dizer e não dizer ao mesmo tempo. Ao se colocar como uma crítica irônica ao machismo, a obra pode ser igualmente lida como algo que promove o discurso machista; dentro da ambiguidade irônica da obra, não temos onde

nos agarrar para criar uma leitura certeira. É isso que a leva à distância que existe entre as leituras de Hayes-Brady (2016) e de Kelly (2018): por um lado, temos uma autora que argumenta que *Breves entrevistas com homens hediondos* é simbólica da má representação feminina que permeia a ficção de Wallace; por outro, um crítico que defende que, ao apontar as falhas do olhar masculino sobre as mulheres, a coletânea pode ser caracterizada enquanto uma obra de caráter feminista, mas que este feminismo, ao ser expressado através da voz de um autor masculino, só pode ser plenamente realizado através da ironia. A ironia das entrevistas de *Breves entrevistas com homens hediondos* permite níveis de distanciamento entre o autor e a obra que colocam no leitor a responsabilidade por medir esta distância e determinar como ela será mitigada; entretanto, estamos falando de uma obra que representa violências que mulheres sofrem cotidianamente, e esta atitude de produzir uma crítica ambígua a estas violências pode ser facilmente lida como isenção ou, pior, como conivência. Mais do que simplesmente apontar o cinismo do mundo, aqui o autor corre o risco de mergulhar nele.

É, nesse sentido, semelhante ao que Wallace fez em "Girl With Curious Hair", onde apresenta, de maneira irônica, a construção de um texto de que desgostava para, dessa forma, apontar suas limitações. Mas, neste caso, trata-se de um conto presente em uma coletânea que se colocava, enquanto projeto maior, como uma maneira de estudar muitas das tendências literárias do final dos anos 80 e, dessa forma, evidenciava mais as leituras subjacentes e as formas com que se planejava criticar certos autores e estéticas. *Breves entrevistas com homens hediondos*, por sua vez, ao se colocar como obra que se concentra em um exame da masculinidade, não tem o mesmo benefício, fazendo a a obra terminar por cair em um estranho meio de caminho que, novamente, pode se permitir não tomar uma posição definida e deixar a decisão a cargo do leitor. Isto, por sua vez, acaba criando um novo contexto de interação entre o texto e o leitor na obra de Wallace, no qual existe muito mais ambiguidade no tratamento da ironia do que em *Graça infinita*, por exemplo, e aproxima a obra dos riscos que ele mesmo apontava na ironia.

Isto se estende a como a autoconsciência é abordada no decorrer da obra; de certa forma, até mesmo depende dela. O machismo das personagens nunca aparece isoladamente no decorrer das entrevistas, sendo sempre acompanhado de manifestações de autoconsciência, com os entrevistados declarando que sabem como são vistos, que sabem como suas palavras podem ser interpretadas. Existe, durante as entrevistas, um impulso de se mostrar sempre à frente do discurso, de ser sempre capaz de antecipar qualquer interpretação, vendo toda interação como um desafio, algo que se pode vencer, e não como um momento de conexão humana ou mesmo como troca de informação. Todavia, apesar das diferenças que existem entre as manifestações

de autoconsciência, um elemento é determinante: existe a crença de que a autoconsciência do que está sendo dito transforma as palavras pronunciadas em outras, como se a autoconsciência tivesse um poder transformativo. É a crença de que a consciência da misoginia apaga qualquer possibilidade de machismo. Observar estas personagens, portanto, é como observar os membros do AA, em *Graça infinita*, que usavam a ironia para não precisar falar de seus vícios, ou então falar deles apenas de maneira torta, sem precisar admitir como aquilo os afeta. A diferença, em *Breves entrevistas com homens hediondos*, é que não temos acesso a falas que não sejam as deles, não temos o olhar de pena e de constrangimento com que encaravam os falantes autoconscientes de *Graça infinita*. Entretanto, é justamente esta ausência que faz ampliar a ambiguidade presente nas ironias de *Breves entrevistas com homens hediondos* e a abre aos níveis interpretativos que Hayes-Brady (2016) e Kelly (2018) a colocam.

Todavia, esta é a leitura que surge se olharmos para as entrevistas individualmente, pois outra pode aparecer quando observarmos como elas se relacionam com os outros contos da coletânea. Desde o início da obra, a questão da autoconsciência permeia os contos, mesmo fora das entrevistas: em "Para sempre em cima" temos um enredo que condensa toda a passagem da puberdade à vida adulta em uma narrativa sobre um menino que se prepara para pular de um trampolim. Parte deste preparo vem na forma de uma noção cada vez maior de como ele é visto pelos outros, de como seu corpo se encaixa no mundo, e da sua relação com os outros; trata-se de tomar consciência de si. Ao final do conto, quando a personagem está prestes a pular do trampolim:

> Você agora vê o quanto você está lá em cima. Você sabia que lá de baixo não dava para dizer.
> Ele fala atrás de você, os olhos dele nos seus tornozelos, o homem careca sólido, E aí, menino. Eles querem saber. Seus planos aqui em cima são para o dia inteiro ou qual é exatamente a história. E aí, menino, você está bem.
> O tempo existiu esse tempo todo. Não dá para matar o tempo com seu coração. Tudo toma tempo. As abelhas têm de se mexer muito depressa para ficar paradas.
> E aí menino ele diz E aí menino você está bem.
> […] Nenhum tempo mais para pensar. Agora que existe tempo você não tem mais tempo. (WALLACE, 2005, p. 26)

Para o conto, tornar-se adulto é ser cada vez mais consciente de si e, simultaneamente, de como se é percebido. Trata-se, fundamentalmente, de perceber a passagem do tempo e o peso dele sobre si. A autoconsciência, portanto, é parte inerente de crescer, de se ver enquanto parte de um todo social muito maior; é se dar conta de que se está sendo visto. Desde o início da coletânea, portanto, temos a autoconsciência como elemento central para os propósitos da

obra; ela é, afinal de contas, o aspecto mais abertamente adulto da vida norte-americana, segundo "Para sempre em cima".

Este conto também serve como uma maneira de observarmos o contraste entre os modos discursivos das entrevistas e aqueles presentes em outras narrativas: nos contos de *Breves entrevistas com homens hediondos*, Wallace emprega, principalmente, o discurso indireto livre. De maneira bastante semelhante a como faz em *Graça infinita*, a voz narrativa não vem das personagens e sim de uma consciência narrativa que está próxima a elas, mas sempre com algum nível de distanciamento. Isto nos permite observar camadas narrativas que ficam muito mais turvas nas entrevistas e, através disso, perceber como se dão outras representações da autoconsciência e de como ela impacta as personagens.

Os principais exemplos disso estão nos contos "A pessoa deprimida" e "O suicídio como uma espécie de presente". Os dois contos giram em torno de protagonistas mulheres, criando um contraste imediato com o que observamos nas entrevistas, mas é na manifestação de autoconsciência que podemos observar os principais elementos de continuidade e de distanciamento daquilo que se apresenta nas entrevistas.

Em "A pessoa deprimida" somos apresentados a dois temas recorrentes da ficção de Wallace: a autoconsciência e a sensação de ser uma fraude[209]. A protagonista do conto é uma mulher que, como o título indica, sofre de depressão. A doença passa a tomar conta da vida desta mulher, mas, mais do que isso, a consciência de estar em depressão a imobiliza cada vez mais. Isso é evidenciado pela relação da personagem com sua terapeuta, que funciona como núcleo emocional e estrutural do conto: a personagem demanda muita atenção e reforço de sua terapeuta, mas o que lhe causa mais sofrimento é o fato de saber que pede demais dela, a consciência de a estar perturbando, de que talvez seus problemas não sejam tão grandes assim. Este é um traço marcante da personagem, afetando sua relação com outras personagens e sendo considerado, por ela, como o motivo pelo qual não consegue manter uma rede de apoio. A protagonista é caracterizada como alguém extremamente autocentrado, a ponto de afastar de sua vida as pessoas que não conseguem cumprir com a demanda de atenção que ela tem. Ao

---

[209] É algo que se aproxima daquilo que se convencionou chamar de "síndrome do imposto", também chamada de "fenômeno do impostor", é uma denominação atribuída a pessoas que se sentem inadequadas ao papel que desempenham. Segundo Pauline Rose Clance e Suzanne Ament Imes (1978), pessoas que sofrem de síndrome do impostor têm uma crença muito forte de que não são inteligentes, mesmo que estejam em posições de prestígio acadêmico ou profissional; além disso, síndrome do impostor é normalmente relacionada à sensação de estar enganado as pessoas que fazem parte de suas vidas, podendo levar a sentimentos de culpa e de solidão. Todavia, apesar da aproximaçao, optamos por não utilizar o termo durante nossa análise, com o objetivo de evitar resumir esta questão, na obra de Wallace, a uma simples patologização das personagens.

mesmo tempo, ela é completamente autoconsciente disso, percebe que as pessoas se afastam dela e se culpa por isso, mesmo que não busque mudar.

Não é um tema novo na ficção do autor – a história do homem com vaidade de segunda mão, em *The Broom of the System* já trabalhava com temas semelhantes –, mas é o momento em que ele ganha mais confiança, em que seus contornos se tornam mais bem delineados e assumem centralidade. É nesta centralidade que podemos observar o ponto que é fundamental para compreendermos o conto: a absoluta certeza que a personagem tem do que sente. Esta certeza vem logo na abertura do conto: "A pessoa deprimida estava com uma dor terrível e incessante e a impossibilidade de repartir ou articular essa dor era em si um componente da dor e fato de contribuição ao seu horror essencial." (WALLACE, 2005, p. 50). 'Pessoa deprimida' é como a narrativa chama a personagem durante todo o conto; a depressão, portanto, é seu elemento definidor, tanto para ela mesma quanto para o leitor. Logo também se anuncia a consciência sufocante que ela tem de estar sentindo essa dor e como ela a apresenta a outras pessoas; essencialmente, ela se vê angustiada pela recepção de sua dor.

> As ex-conhecidas e colegas de quarto que compunham o Sistema de Apoio sempre diziam para a pessoa deprimida que gostariam que ela pudesse ser um pouco menos dura consigo mesma, ao que a pessoa deprimida sempre respondia caindo involuntariamente em prantos e dizendo que sabia muito bem que era uma pessoa daquele tipo de conhecida intravável que todo mundo tem e que liga em horários inconvenientes e não pára de falar de si mesma e com quem é preciso fazer várias tentativas cada vez mais estranhas de desligar o telefone. A pessoa deprimida dizia que estava horrivelmente consciente do peso infeliz que constituía para suas amigas e durante os longos telefonemas interurbanos fazia sempre questão de expressar a enorme gratidão que sentia por possuir uma amiga a quem podia telefonar e desabafar e dela receber estímulo e apoio, por mais breve que fosse, antes das exigências da vida cheia, alegre, ativa da amiga assumirem compreensível precedência e exigirem que ela (i.e., a amiga) deixasse o telefone. (WALLACE, 2005, p. 55)

Por um lado, ela reafirma a consciência que tem do incômodo que pode estar causando às pessoas para quem liga, por outro, parece incapaz de ouvir o que essas pessoas têm a dizer. Uma das principais marcas disso é o fato de que ela sempre parte do princípio de que suas amigas têm vidas plenas e completamente felizes, diferente dela, que leva uma vida triste e solitária. Entretanto, isso não passa de uma inferência, pois ela não liga para conversar, apenas para monologar, fazendo a solidão que sente tornar-se uma profecia auto-realizante: ela acredita que a depressão está causando sua solidão e que ninguém mais a quer ouvir, fazendo-a se concentrar em si mesma a ponto de não conseguir olhar ao redor e ouvir as pessoas, o que a torna ainda mais solitária. Ela tem consciência de como suas atitudes a isolam, ao mesmo tempo em que não consegue perceber o mundo que existe para além de sua depressão.

Na figura da protagonista, portanto, temos a simultaneidade de percepções drasticamente diferentes: por um lado, a certeza de como é percebida; por outro, sua absoluta cegueira em como observa a vida de outras pessoas. Mas, assim como ocorre nas entrevistas, a enunciação de autoconsciência e de autocrítica surge como maneira de contornar as críticas feitas por outras pessoas; é algo que a terapeuta diz a ela como reação ao hábito que a protagonista tem de se chamar de patética:

> A palavra "patética", confessou a terapeuta com sinceridade, sempre lhe parecia um mecanismo de defesa que a pessoa deprimida usava para se proteger de possíveis juízos negativos da parte de quem escutava, deixando claro que a pessoa deprimida já estava julgando a si mesma com muito maior severidade do que qualquer ouvinte poderia pretender. (WALLACE, 2005, p. 63)

O que a terapeuta aponta na personagem é, em suas raízes, a mesma coisa que, em *Graça infinita*, deixa os ouvintes do AA desconfortáveis quando veem alguém usando ironia: é uma maneira de se blindar de vulnerabilidades, escondendo partes de si enquanto finge evidenciá-las. Entretanto, a diferença central está no fato de que, em "A pessoa deprimida", a autoconsciência não aparece junto com a ironia; de fato, a palavra 'ironia' não aparece em momento algum da narrativa e não há representação significativa de personagens sendo irônicas. Com isso, Wallace dá o próximo passo em uma discussão que já se anunciava em *The Broom of the System*, ganhou forma em *Girl With Curious Hair* e se torna declarada e central em *Graça infinita*: a autoconsciência enquanto fonte de ironia.

Em "A pessoa deprimida", por sua vez, podemos observar o desprendimento destes dois conceitos: autoconsciência não necessariamente significa ironia, e vice-versa. A protagonista não é irônica, a autoconsciência resulta em outros comportamentos, como a necessidade de sempre reafirmar o fato de saber que está incomodando as pessoas com seus problemas. O sofrimento da pessoa deprimida não é mascarado por ironia, e o estilo narrativo do conto é organizado de maneira a tornar isso evidente. Apesar da palavra 'ironia' não aparecer em "A pessoa deprimida", a palavra 'sinceridade' é frequente e parece ser o *modus operandi* deste conto: a narrativa é muito direta em como apresenta os fatos do enredo, os quais são afetados pela perspectiva da protagonista, mas nunca se deixa envolver a ponto de perder o caráter quase factual dos eventos apresentados, como se houvesse um esforço estrutural para demonstrar o quão pouco irônica e ambígua ela é. Nela não vemos as espirais de desespero e solidão que *Graça infinita* constrói para representar os mergulhos de Hal dentro de si mesmo, e sim uma linha muito mais direta e sequencial dos eventos que a personagem atravessa. O conto, inclusive, parece sugerir comparações com o segundo romance de Wallace ao ter como um

elemento estilístico fundamental o uso de notas de rodapé, que agora são ainda mais atreladas à narrativa principal, se alongando por várias páginas e dando continuidade a algumas das linhas narrativas mais importantes do conto.

Seus gestos de carência emocional chegam ao ponto de imobilizá-la mentalmente, tornando-a vez mais autocentrada. O estopim narrativo, entretanto, vem com o choque que ocorre entre a realidade e sua crença de que a vida das outras pessoas é perfeita, resultando em uma epifania que a personagem atravessa quando descobre que sua terapeuta cometeu suicídio. Neste instante, sua relação com a própria depressão muda, pelo menos inicialmente, e ela repensa sua capacidade de empatia. Entretanto, logo em seguida, esta reavaliação de suas emoções se transforme em sentimentos de abandono, fazendo com ela sinta que a morte da terapeuta seja, no fim, algo que diz respeito a ela, a pessoa deprimida.

> Muitos meses depois, quando a terapeuta da pessoa deprimida morreu de repente e inesperadamente […] sem deixar nenhum tipo de bilhete, nem fita cassete, nem palavras finais animadoras para qualquer pessoa e/ou clientes em sua vida que haviam, apesar de todo seu medo debilitador, isolamento, mecanismos de defesa e feridas residuais de traumas passados, vindo a se ligar intimamente a ela, permitindo sua entrada emocional, mesmo que isso significasse deixa-los vulneráveis à possibilidade de traumas de perdas e abandono, a pessoa deprimida achou o trauma dessa perda e desse abandono recentes tão abalador, a agonia, o desespero e o abandono dele resultantes tão insuportáveis que se viu, ironicamente, forçada agora a recorrer freneticamente e repetidamente, todas as noites, ao Sistema de Apoio, fazendo às vezes três ou até quatro ligações interurbanas para amigas à noite, às vezes ligando para as mesmas amigas duas vezes na mesma noite, às vezes muito tarde, às vezes até – a pessoa deprimida tinha uma enjoativa certeza – acordando-as ou interrompendo-as no meio de uma saudável e alegre intimidade sexual com seus parceiros. (WALLACE, 2005, p. 66)

A autoconsciência de suas vulnerabilidades e de seus traumas a faz pensar em tudo que acontece ao seu redor como subproduto de certos eventos de sua infância – principalmente do divórcio dos pais – e a impede de ver a realidade de outra forma: é, portanto, uma maneira de a personagem se blindar da realidade, pois uma vez que decidiu a origem e a solução de seus problemas, qualquer forma de autorreflexão é anulada. Se tudo é, de uma forma ou outra, resultado dos sofrimentos e abandonos que sofreu na infância, então basta que ela continue elaborando a responsabilidade que seus pais têm pelos sofrimentos de sua vida; de forma quase que espiralada, a autoconsciência formada em sessões de terapia a impede de ter consciência de como esta autoconsciência a impede de continuar vivendo, eternamente presa aos mesmos pontos. A pessoa deprimida, portanto, não é irônica com as pessoas ao seu redor, mas isso não quer dizer que não esteja blindando suas vulnerabilidades emocionais; ela encontrou outros

mecanismos de defesa, outras formas de se proteger de si. Autoconsciência e ironia, portanto, perdem a amarração que em obras anteriores parecia ser tão bem estabelecida.

A maior evidência disso é o final do conto, com a pessoa deprimida falando com uma amiga doente pelo telefone, mas totalmente incapaz de perguntar como ela está, falando apenas de seus próprios problemas. Enquanto faz isso, a personagem admite uma parte de si que já estava presente desde o início, mas que se torna muito mais bem delineada ao fim da narrativa, mesmo que isso não necessariamente resulte em transformação: "Estava perguntando sinceramente, disse a pessoa deprimida, honestamente, desesperadamente: que tipo de pessoa podia parecer não sentir nada – "*Nada*", enfatizou – por qualquer pessoa além de si mesma? Talvez *nunca*?" (WALLACE, 2005, p. 84, grifos do autor) A personagem finalmente admite a conclusão da qual estava se aproximando desde o início da narrativa, finalmente assumindo seu solipsismo, mas não necessariamente o confrontando. Se em *Graça infinita* o solipsismo é normalmente relacionado aos usos da ironia, em "A pessoa deprimida" o solipsismo independe dela. Com este conto, portanto, *Breves entrevistas com homens hediondos* demonstra a maturação da discussão sobre ironia ao dissociá-la da autoconsciência e isso, por sua vez, formula uma nova questão acerca de qual, exatamente, é o papel da ironia dentro da produção ficcional de Wallace. Além disso, demonstra uma nova etapa de sua compreensão da linguagem, ou pelo menos uma nova capacidade de representar os papéis da linguagem em sua ficção. Partindo do que argumenta Rorty (1994), que defende que é só a partir de interações inter-humanas que podemos alcançar alguma compreensão maior acerca do mundo e de nossas próprias vidas, podemos ler "A pessoa deprimida" como a representação de uma vida que, por se ver presa em solipsismo, anula qualquer possibilidade de aproximação através da comunicação e da linguagem.

Em "Suicídio como uma espécie de presente" temos a continuidade desta discussão, com a relação entre autoconsciência e dor sendo ainda mais aprofundada a partir do ponto de vista de alguém que se vê sufocando em solipsismo. Mais do que isso, entretanto, este é um conto que trata de outro tema muito recorrente da ficção de Wallace: a sensação de ser um impostor. Nesta narrativa somos apresentados a uma personagem que, desde sua infância, se mostra muito autoconsciente de como se sente e de como as pessoas a veem e, por temer não atingir o que as pessoas esperam dela, ela começa a fazer um grande esforço para parecer ser a pessoa que acham que ela é. Podemos observar isso nas seguintes passagens:

> A questão é que, desde quando ela consegue lembrar, essa futura mãe tinha repulsa por si mesma. Via tudo na vida com apreensão, como se cada ocasião e oportunidade fosse uma espécie de exame terrivelmente importante para o qual ela era preguiçosa

> ou burra demais para se preparar convenientemente. A sensação era que tinha de ter um resultado perfeito em tal exame para evitar algum castigo avassalador. Ela tinha medo de tudo e medo de demonstrar isso. (WALLACE, 2005, pp. 328 – 329)

E também: "A expectativa que tinha consigo mesma era de perfeição absoluta e cada vez que se sentia abaixo da perfeição ficava cheia de um pesado e insuportável desespero que ameaçava despedaçá-la como se fosse um espelho barato." (WALLACE, 2005, p. 329) A demanda por perfeição faz a personagem ter ótimo desempenho em seus estudos e sua carreira, mas também compromete sua vida pessoal e sua carreira. Toda aprovação que ela recebe mergulha a personagem em desespero conforme ela se sente cada vez mais obrigada a atingir as expectativas que os outros têm no que se refere a ela.

Temos, entre "A pessoa deprimida" e "Suicídio como uma espécie de presente", portanto, uma semelhança importante: a autoconsciência se apresenta enquanto geradora de dor e de sofrimento, principalmente em como mergulha as personagens em solipsismo, na incapacidade de ver o mundo sem o filtro do desprezo individual. Diferente das entrevistas, portanto, em que a autoconsciência é encarada como libertadora – pois aqueles indivíduos não percebem as grades das jaulas em que se encontram –, as personagens sofrem com como a autoconsciência envolve e determina suas vidas; sofrem, principalmente, por estarem conscientes de toda a autoconsciência. Em "Suicídio como espécie de presente" isso parece ser ainda mais potencializado, com uma personagem que parece sufocada por meramente existir, vendo o mundo como um palco no qual é forçada a desempenhar um papel específico, para o qual se sente totalmente inadequada.

Além disso, a maneira com que os dois contos se organizam e mobilizam o discurso indireto livre estabelece continuidade entre ambos, com a diferença de que em "Suicídio como espécie de presente" temos a intensificação dos modos discursivos adotados pelas narrativas, sendo que esta, agora, fica ainda mais próxima da consciência da personagem do que vemos ocorrer em "A pessoa deprimida". "Suicídio como espécie de presente" também opta por manter vagos muitos dos detalhes da vida da personagem, mencionando apenas, por exemplo, que os pais dela não lhe faziam pressão na infância, nem exigências, removendo a possibilidade de suas atitudes serem reflexos de traumas de infância – curiosamente, é assim que a protagonista de "A pessoa deprimida" justifica sua dificuldade de ver o mundo a partir dos olhos de outras pessoas – e insistindo nos esforços da personagem para construir uma imagem de si que seja mais consoante com aquela que as pessoas têm dela. Se, segundo Brait (2008), a ironia torna ambígua a realidade pelo fato de ela mesma ser produto de ambiguidades, então seu uso nas narrativas só poderia diluir o caráter sincero que as atravessa. São personagens que

desejam desesperadamente poder melhor comunicar e compreender quem são, e a ironia não tem papel a desempenhar neste cenário.

A principal diferença entre as duas protagonistas, portanto, está no esforço externo da protagonista de "Suicídio como espécie de presente" em esconder a parte de si que lhe causa tanto sofrimento. Em consonância com sua sensação de ser uma fraude, ela tenta omitir a parte de si que lhe causa vergonha, diferente da protagonista de "A pessoa deprimida", que constantemente reafirma sua autoconsciência, que lhe serve como um escudo atrás do qual pode se proteger de críticas ou qualquer tipo de mudança. Assim, portanto, somos apresentados a duas formas diferentes de reação à autoconsciência: em um dos contos, "A pessoa deprimida", temos a admissão de autoconsciência quase como elemento identitário fundamental, algo que ela utiliza para se blindar; em "Suicídio como espécie de presente", por sua vez, temos outra faceta da autoconsciência, em que a personagem não admite publicamente este elemento que a faz sofrer, mas organiza toda sua vida ao redor dele, com medo de ser descoberta como farsa. Ou seja, em "Suicídio como espécie de presente" a autoconsciência não é passiva, mas sim completamente enérgica, sendo aquilo que está o tempo todo orientando as decisões de sua vida.

Entretanto, o centro narrativo de "Suicídio como espécie de presente" está na relação da personagem com a maternidade, em como ela pensa em si e no filho. Tudo que já afetava a personagem anteriormente afeta como ela se vê enquanto mãe; seu grande desespero vem da dificuldade de ver concretizado aquilo que haviam prometido a ela que aconteceria: ela não sente o amor e o apego materno que acreditava que iria sentir. Isso, por sua vez, a faz tentar compensar sua aparente falta de amor materno com muitas demonstrações de carinho e de afeto, fazendo aquilo que acredita que uma mãe afetuosa faria. Os conflitos internos da personagem, portanto, são transferidos para sua relação com a criança:

> Nenhuma boa mãe pode recusar seu filho ou julgá-lo ou abusar dele ou desejar-lhe mal de qualquer forma. A mãe sabia disso. E seus padrões para si mesma como mãe eram, como se podia esperar, extremamente altos. Assim, toda vez que ela "escorregava", "explodia", "perdia a paciência" e expressa (ou mesmo sentia) recusa (por breve que fosse) pela criança, a mãe caía instantaneamente em um tal abismo de auto-recriminação e desespero que sentia que simplesmente não dava para suportar. Consequentemente, a mãe estava em guerra. Suas expectativas estavam em um conflito fundamental. Era um conflito em que ela sentia que sua própria vida estava em jogo: não conseguir superar sua insatisfação instintiva com a criança resultaria em um terrível, avassalador castigo que ela sabia que ela mesmo aplicaria, por dentro. Estava decidida – desesperada – a conseguir, a satisfazer as próprias expectativas como mãe, a qualquer custo. (WALLACE, 2005, pp. 330 – 331)

A autoconsciência da personagem, portanto, é o que informa toda sua visão de mundo e também sua relação com ele; mas como a imagem que tem de si é de desprezo, ela acaba projetando na realidade a ideia de que o mundo está constantemente a julgando. Isto, por sua vez, também cria uma desconexão entre o que ela pensa de si e como age: ela, por exemplo, reafirma constantemente que a maneira com que as pessoas a veem não é como ela realmente se sente, mas suas atitudes acabam sendo exatamente o que as pessoas esperam dela. A grande dualidade, portanto, não está no distanciamento que existe entre como ela se vê e como os outros a veem, mas sim em como ela parece crer em algum tipo de essência pessoal que independe de suas atitudes; os outros estão enganados, mesmo que os outros sejam aqueles que a estão julgando como base em como ela age; ela passa a buscar a aprovação de figuras de autoridade, pois seu maior medo é o de ser percebida enquanto farsa, enquanto alguém que não consegue cumprir com aquilo que esperam dela. Estas figuras:

> comentavam que a jovem futura mãe 'parece ter expectativas muito, muito altas de si mesma' e embora esses comentários fossem sempre feitos com um espírito de carinhosa preocupação ou censura, não havia como não perceber neles aquela ligeira e inquestionável nota de aprovação […] e de qualquer modo a futura mãe sentia-se (de momento) aprovada. (WALLACE, 2005, pp. 329 – 330)

Mas estas expectativas, na medida em que aproximam a personagem do solipsismo, criam um impedimento em como ela se relaciona com a maternidade, fazendo-a se sentir impossibilitada de amar e torna impossível para seu filho cumprir com o que ela espera dele.

Ao final do conto, somos apresentados ao exemplo mais direto das consequências da autoconsciência de um indivíduo sobre outro, na forma da maturação emocional de seu filho e de como as personagens se relacionavam. A mãe, portanto, sentia enorme auto-repulsa e tentava compensar isso com as atitudes mais amorosas possíveis:

> Em troca, a criancinha, enquanto crescia amava a mãe mais do que todas as outras coisas do mundo juntas. Se tivesse a capacidade de falar por si mesma com sinceridade de alguma forma, a criança teria dito que se sentia uma criança muito má, repulsiva, que por algum imerecido golpe de boa sorte teve a melhor, mais amorosa, paciente e bonita mãe do mundo. (WALLACE, 2005, p. 331)

A repulsa que a mãe sente por si mesma é a mesma que o filho passa a ter por si próprio. Diferente de "A pessoa deprimida", em que quase não temos acesso a como sua autoconsciência afeta outras pessoas – e quando temos, é apenas por intermédio dela –, aqui podemos observar as consequências e ramificações da autoconsciência de uma pessoa e a maneira que ela interfere em outras vidas. O resultado máximo disso vem da seguinte forma: "À medida que ele (o filho)

crescia, a mãe tomou tudo o que nele era imperfeito no fundo de si mesma, tudo assumiu e assim o absolveu redimiu e renovou, mesmo aumentando assim o seu próprio fundo interno de repulsão." (WALLACE, 2005, p. 332) A autoconsciência da protagonista tenta isentar a criança de qualquer atitude nociva ao culpar a si mesma por eles, mas isso só faz a autoconsciência dele se tornar cada vez mais aguda e torturante. Isto acaba fazendo a criança da protagonista levar sua autoconsciência às últimas consequências e cometer suicídio.

Este conto faz ressaltar a relação muito próxima que dois elementos têm na ficção de Wallace: linguagem e consciência. É, afinal de contas, o produto ficcional de alguém que se debruçou com muito cuidado sobre a filosofia de Wittgenstein (2014, 2020). A leitura que Wallace fez do filósofo se concentrou nos horrores do solipsismo, em como a transição do *Tractatus Logico-philosophicus* às *Investigações filosóficas* foi baseada na percepção de que a primeira obra de Wittgenstein (2020) levava, invariavelmente, a um estado de solidão intralinguística e intraconsciente; a partir disso, Wittgenstein (2014) se debruça sobre a dimensão coletiva e social da língua, em como sentidos podiam ser criados a partir de seus usos. Em "Suicídio como espécie de presente" – e mesmo em "A pessoa deprimida" – o que temos são instrumentos de linguagem incapazes de produzir sentidos coletivos, com personagens que não conseguem criar vínculos afetivos genuínos; a elas, só restam o solipsismo e suas consequências. A linguagem, pelo que observamos na ficção de Wallace até este momento, é o grande fio condutor das relações interpessoais, mas o que fazer quando esses fios não só falham, como parecem estar permanentemente rompidos? Não há jogo de linguagem possível nesse caso. O que podemos observar nas personagens, portanto, é o terror que Wittgenstein constatou em sua própria filosofia, e que foi tão importante para Wallace: personagens presas em seus próprios mundos, delimitadas por membranas linguísticas que não conseguem romper; entretanto, diferente do que se desenhava em *Graça infinita*, esta membrana não é feita de ironia.

A autoconsciência, através destes dois contos, nos demonstra uma faceta que não poderia ser observada nas entrevistas: uma faceta de dor e de desespero; mas, mais do que isso, uma faceta de solidão absoluta. Ambas as protagonistas observadas se encontram isoladas dentro de si mesmas, imersas em tipos diferentes de desespero, mas que têm uma mesma origem: a incapacidade de romper as fronteiras do 'eu'. Entretanto, mais do que a autoconsciência, temos a autoconsciência da autoconsciência, uma espiral não totalmente diferente daquela pela qual Hal passa em *Graça infinita*, mas com outras conotações, as quais, novamente, nos levam de volta para as maneiras com que o tratamento da ironia se diferencia em *Breves entrevistas com homens hediondos*: nas narrativas da coletânea temos o

distanciamento mais evidente entre Wallace e a ironia até este momento de sua ficção. Diferente de *Graça infinita*, com seus comentários constantes sobre a natureza da ironia, os contos de *Breves entrevistas com homens hediondos* que trabalham a autoconsciência apenas descartam seu uso.

As personagens autoconscientes de "A pessoa deprimida" e "Suicídio como espécie de presente" não são irônicas. A falta de ironia, entretanto, não significa que as personagens não estejam tentando defletir ou mesmo se isentar das consequências da autoconsciência em suas vidas. No conto "A pessoa deprimida", ela constantemente reafirma sua autoconsciência e seu receio de que está atrapalhando a vida dos outros, criticando a si mesma como uma maneira de impedir que os outros a critiquem; em "Suicídio como espécie de presente" a protagonista não menciona sua autoconsciência para outras personagens, sendo isso algo que acaba existindo apenas entre ela e o leitor. Entretanto, em ambos os casos, a ironia está ausente: elas ainda buscam formas de defletir a autoconsciência em suas vidas, de não tratar diretamente das consequências desta autoconsciência e se esconder atrás delas. Não é necessário que a ironia esteja presente para demarcar a aversão que um indivíduo tem de acessar seus medos mais profundos, de interagir com as partes de si em que julga estar a causa de seus desesperos. É aqui que encontramos o ponto de convergência entre as entrevistas e as narrativas de *Breves entrevistas com homens hediondos*: em ambos os caos, apesar das diferenças em como as personagens pensam a autoconsciência, temos personagens incapazes de interagir com seus próprios sentimentos, de lidar com seus traumas, ao mesmo tempo em que constantemente os admitem. Em *Girl With Curious Hair* e *Graça infinita*, situações assim são respondidas com ironia, em *Breves entrevistas com homens hediondos* a ironia não aparece enquanto reação emocional, sendo substituída pela negação (no caso dos entrevistados) ou pela admissão desesperada da dor e do medo (no caso dos contos analisados).

Wallace, de certa forma, parece trilhar um caminho de negação do olhar de Kierkegaard (2013) sobre a ironia: em *Breves entrevistas com homens hediondos*, a remoção da ironia – ao menos enquanto elemento temático – não impede que muitos dos mesmos sofrimentos estejam representados, fazendo a ironia assumir um caráter quase supérfluo: é como se Wallace estivesse em processo de descobrir que, para representar aquilo que queria, não precisava da ironia. Por este mesmo viés, ele acaba construindo um diálogo bastante singular com Rorty (2007, p. 15): para o filósofo, a ironia permite ao indivíduo habitar um espaço ambíguo, em que admite a ausência – e até mesmo a impossibilidade – de certas respostas, mas sem que isso resulte em impotência ou passividade; trata-se de buscar soluções mesmo em meio a aparentes impossibilidades. Em *Girl With Curious Hair* e, posteriormente, em *Graça infinita*, pudemos

observar que isto se deu enquanto crítica à natureza da ironia em espaços ficcionais e sociais; entretanto, na transição de *Graça infinita* a *Breves entrevistas com homens hediondos*, Wallace opta por representar estes mesmos espaços de opacificação sem que a ironia precise estar presente. Toda a dor e o solipsismo que se escondiam atrás da ironia não deixam de existir porque a ironia desapareceu, esses elementos são apenas expostos de outras formas. Não é, necessariamente, uma resposta específica à filosofia de Rorty (2007), mas uma demonstração importante de como a ficção de Wallace transforma – e até mesmo rejeita – conceitos e teorias que antes eram mais facilmente aplicados à sua obra.

Esta aparente ausência de ironia em como as personagens se comunicam, entretanto, dá conta de apenas uma parte de *Breves entrevistas com homens hediondos*, pois esta coletânea também representa o retorno e a continuidade de um elemento pelo qual Wallace já demonstrava fascínio em *Girl With Curious Hair*: a metaficção e sua relação com a ironia.

3.4.2 A consciência ficcional como elemento estruturante: aproximações entre ironia e metaficção

O conto "Octeto" é o principal motivo de muitos críticos aproximarem *Breves entrevistas com homens hediondos* e *Graça infinita* enquanto obras determinantes para a compreensão wallaceana da ironia. Ele é normalmente utilizado como um dos argumentos centrais em defesa da concepção de que a ficção de Wallace é anti-irônica, partindo da ideia de que os usos da metaficção, na narrativa, são maneiras de instrumentalizar a ironia como forma de apontar suas limitações e a necessidade de sua superação. É o que defende Kelly (2010, p. 2301), por exemplo, que vê "Octeto" como sendo a tese central da ficção de Wallace: uma construção que precisa lutar para manter coerência conforme desafia a ironia e os impulsos de reproduzir as tendências ficcionais mais recorrentes do período, as quais, segundo o crítico, estavam atreladas a ideias de metaficção e autoconsciência ficcional.

É algo que está presente em outros contos da coletânea, com é o caso de "Adult World (II)", que se apresenta como um primeiro esboço de "Adult World (I)", repleto de notas de revisão, comentários com elementos a serem mudados posteriormente, bem como reflexões que o autor foi tendo durante o processo de escrita. Além disso, as próprias entrevistas acabam flertando com a metaficção em alguns momentos. Entretanto, "Octeto" é o momento em que as estruturas metaficcionais estão organizadas de maneira e elucidar seus usos durante o processo de escrita.

O conto é estruturado a partir de três movimentos principais: o primeiro, que situa a superfície narrativa, apresenta o conto como sendo resultado de oito *pop quizzes* (com o leitor tendo acesso apenas a quatro deles), ou seja, com cada uma das partes do conto tendo o formato de uma questão de prova; o segundo movimento é de autoconsciência, com o narrador – ou talvez o autor, pois, como Galindo (2011, p. 8) argumenta, não é um conto em que definições tradicionais podem ser facilmente aplicadas – criando diálogos diretos com o leitor e revelando, aos poucos, as estratégias mobilizadas durante a criação dos *pop quizzes* e demonstrando quais eram as intenções autorais por trás da criação do conto; o último movimento é de autoconsciência da autoconsciência, quando a voz autoral passa a interferir na camada anterior, agora admitindo que os modelos metaficcionais que estavam sendo usados podem soar manipuladores ou preguiçosos, mas que não era essa a intenção do conto. Para isso, Wallace emprega notas de rodapé, enquanto elementos paratextuais, para criar o efeito de um aspecto externo à narrativa, algo que está fazendo comentários sobre ela (não diferente de como seria uma obra comentada, por exemplo). Assim como em *Graça infinita*, continua a ser aplicável a ideia de que as notas de rodapé podem ser utilizadas para mimetizar o intenso fluxo de informações na modernidade, mas agora com a adição da possibilidade de leitura das notas de rodapé como demarcações da angústia do autor em relação ao que está sendo produzido. Hering (2016, p. 7) vê a obra de Wallace como sendo um campo de batalha entre o dialógico e monológico, e "Octeto" pode ser encarado como o principal exemplo isso, um conto todo estruturado de maneira a demonstrar as tensões do discurso literário contemporâneo e os conflitos que existem entre o autor e sua obra.

Estes três movimentos, aos poucos, formam uma sequência narrativa espiralada, dentro da qual a ideia de enredo se perde em prol das angústias e da incerteza. Galindo (2011, p. 8) argumenta que esta estrutura constitui o caráter interrogativo de *Breves entrevistas com homens hediondos*, um dos elementos fundamentais da obra: "Pois o relevante aqui é que os contos não pretendiam efetivamente **gerar** algum efeito em que os lia, mas sim, **perguntar** algo a essa pessoa, em um processo que, de certa maneira, deve ser antiliterário." (GALINDO, 2011, p. 8, grifos do autor) A interação entre os três movimentos apresentados gera um efeito de nulidade literária, com a própria narrativa declarando o fracasso daquilo que se propôs a fazer, mas sem deixar de lançar suas interrogações na direção do leitor. O fundamental, portanto, é compreendermos a interação das diferentes camadas narrativas, entender a posição do texto enquanto narrativa que está fazendo um comentário sobre si mesma, e qual a relação dela com a ironia. O conto pode ser encarado, partindo dessa leitura, como a mais pura destilação das angústias da obra de Wallace com sua própria recepção.

"Octeto" – que fica no centro da obra – pode ser lido enquanto extrapolação máxima daquilo a que a coletânea se propunha, dando continuidade a um problema teórico que havíamos constatado em nossa análise de *Graça infinita*: a indefinição da ironia enquanto conceito. É neste conto que temos o aprofundamento da relação entre os conceitos de ironia e de metaficção, dando sequência a muitas das discussões que "Westward the Course of Empire Takes Its Way" já encetava. Para compreendermos como isso se dá, o mais importante é observarmos os pontos de contato entre os três movimentos mencionados anteriormente, para assim verificarmos como ocorre a gradual degradação da tessitura narrativa e quais as novas possibilidades ficcionais que Wallace abre a partir disso.

A primeira instância de emergência da voz narrativa do plano diegético ocorre no Pop Quizz 9; nele, há uma ruptura das estruturas literárias utilizadas previamente, como se a voz autoral houvesse desistido de tentar criar uma narrativa a partir de questões de uma prova. O que se segue a essa desistência é uma tentativa de o autor compreender esta aparente incapacidade de concretizar o que tinha planejado, a começar por sua dificuldade em definir o que, exatamente, são esses *pop quizzes*:

> Você é, infelizmente, um escritor de ficção. Está tentando um ciclo de peças beletristas muito curtas, peças que, por acaso não são *conte philosophiques*, nem vinhetas, roteiros, alegorias ou fábulas, exatamente, porém não são realmente qualificáveis tampouco como "contos" (nem mesmo como aqueles supervalorizados Flash Fictions veiculados na rede que se tornaram tão populares em anos recentes – embora essas peças beletristas sejam realmente curtas, elas não funcionam como as Flash Fictions devem funcionar. Difícil descrever como as peças curtas do ciclo devem funcionar (WALLACE, 2005, p. 170 – 171, grifo do autor)

O único elemento que se mantém dos *pop quizzes* anteriores é como ele se refere ao leitor na segunda pessoa do singular; entretanto, à diferença deles, o diálogo é simultaneamente com o leitor e com o autor. A partir deste ponto, "Octeto" se torna um exercício de autocompreensão, uma maneira de tentar entender a si e ao próprio ato de produzir literatura. Entretanto, o mais significativo é como esta reflexão, aos poucos, se torna uma reflexão sobre o fracasso em atingir aquilo que ele havia, originalmente, ambicionado atingir com o conto:

> Então você faz um ciclo de oito partes dessas pequenas peças de porca e parafuso. E resulta um fiasco total. Cinco das oito peças absolutamente não funcionam – o que quer dizer que elas não questionam nem apalpam o que você queria que elas fizessem, além de serem construídas demais, ou muito como cartuns, ou muito chatinhas ou as três coisas – e você tem de jogá-las fora. (WALLACE, 2005, p. 171)

A ideia de desistência, causada pela interrupção dos *pop quizzes* em prol de um discurso acerca dos propósitos do conto, é agora acentuada pela própria voz narrativa, que parece decepcionada com o texto e consigo mesma por não conseguir reproduzir aquilo que, incialmente, havia planejado fazer. Todavia, o conto não permite que isto seja confundido com um momento de intimidade entre o autor e o leitor, pois logo em seguida temos a interferência do terceiro movimento que foi mencionado anteriormente, com a autoconsciência da autoconsciência vindo ao primeiro plano; a metaficção é interrompida por ainda mais metaficção.

> Essa admissão intranarrativa tem a vantagem adicional de diluir ligeiramente a presunção de estruturar essas pequenas peças como "Quizzes", mas tem também a desvantagem de flertar com uma auto-referência metaficcional […] coisa que no final dos anos 1990, quando até Wes Craven está capitalizando a auto-referência metaficcional, pode resultar frouxo, cansado, fácil, e corre também o risco de comprometer a estranha *urgência* sobre o que quer que você sinta que quer que as peças questionem em quem quer que as leia. Essa é uma urgência que você, o escritor de ficção, sente como muito… bem, urgente e quer que o leitor sinta também – o que equivale a dizer que de jeito nenhum você quer que um leitor saia achando que o ciclo é apenas algum engraçadinho exercício formal em estrutura interrogativa e em metatexto padrão. (WALLACE, 2005, p. 172, grifo do autor)

Esta interferência na camada metaficcional da obra anuncia aquilo que acaba operando como centro das angústias que estão sendo comunicadas ao leitor e que servem como ponto de convergência dos três movimentos narrativos de "Octeto": a obsessão com a recepção do texto.

A partir deste ponto, o conto se torna um jogo de antecipação e de demonstração de como esta antecipação está sendo realizada; ele pode ser lido, a partir disto, como a manifestação literária das angústias de Wallace com a recepção de seu texto. Entretanto, tão importantes quanto a estrutura conflituosa do conto, para nossa pesquisa, são os argumentos que a voz narrativa levanta contra a literatura metaficcional, que em muito se assemelham às críticas à ironia levantadas em *Graça infinita*, principalmente na maneira de Wallace pensar as relações entre o ego autoral e o ato de produção literária. A narrativa, a partir disso, se vê presa em um espaço em que utiliza a metaficção, mas também precisa demonstrar que este uso não é orientado pela vaidade, só para, logo em seguida, precisar argumentar que estas intromissões também não nascem da vaidade, entrando em um ciclo do qual não consegue sair. Os objetivos são colocados como sendo:

> quebrar a quarta parede textual e de certa forma se dirigir (ou "indagar") ao leitor diretamente, desejo esse que está de alguma forma relacionado com o velho desejo do "meta"-recurso de perfurar algum tipo de pretensão realista de quarta parede, embora pareça que este último seja menos um perfurar de qualquer parede real e mais uma

> perfuração do véu de impessoalidade e alheamento em torno do próprio escritor, i.e., com o hoje cansado conceito padrão de "meta" é muito mais o próprio dramaturgo que entra no palco saído das coxias e lembra você que o que está acontecendo é artificial e que o artífice é ele (o dramaturgo) e ele tem pelo menos respeito o suficiente por você como leitor/plateia para ser sincero quanto ao fato de que ele está ali puxando as cordinhas, uma "sinceridade" que você sempre teve a sensação de ser na verdade uma pseudo-sinceridade destinada a fazer você gostar dele e aprova-lo […] e se sentir lisonjeado de ele aparentemente considerar você adulto o suficiente para lidar com o fato de ser lembrado de que aquilo em que você está envolvido é artificial [como se você ainda não soubesse, como se você precisasse ser relembrado disso, insistentemente, como se fosse uma criança míope que não enxerga o que está bem na sua frente], o que mais que qualquer oura coisa parece semelhante ao tipo de pessoa do mundo real que tenta manipular você para que você goste dela exagerando o quanto é aberta, sincera e não manipulativa o tempo todo, um tipo que é ainda mais irritante que o tipo de pessoa que tenta manipular você simplesmente mentindo direto […]. (WALLACE, 2005, pp 172 – 173)

Wallace aborda a metaficção como um tipo de areia movediça literária, na qual quanto mais o autor se debate mais afunda. Durante toda a nota de rodapé da qual esta citação foi colhida não há uso de ponto final, com o texto sendo construído na forma de um fluxo de pensamento contínuo que parece tentar se auto-organizar conforme acontece. O uso de parênteses e colchetes tenta dar conta de outros pensamentos que atravessam o fluxo principal, demonstrando, ao mesmo tempo, sinceridade e frustração; entretanto, o principal é a entonação de quase desespero que envolve a voz narrativa, pois enquanto critica os usos da metaficção, ela está consciente de que também a está utilizando.

O argumento central apontado pelo autor é de que a metaficção se tornou apenas mais uma maneira de autores de ficção tirarem o foco do texto e o atraírem para si, tudo isso sendo mascarado pelo véu de intelectualidade e impessoalidade; mais do que isso, entretanto, "Octeto" representa esta postura como sendo uma simulação de sinceridade. Este conto demarca um dos momentos de maior elaboração literária de Wallace acerca da ideia de comunicar algo de maneira direta e aberta dentro do campo literário. *Graça infinita* já tratava disso, mas, nesta obra, a capacidade de ser sincero é interrompida – ou pelo menos dificultada – pela ironia; já em "Octeto" temos a metaficção como principal impedimento. Isto pode ser atribuído ao fato de que o conto não está tratando de contextos comunicacionais cotidianos, mas sim das possibilidades de comunicação que existem dentro da arte. Pensando nisso, a metaficção apresentada em "Octeto" pode ser pensada como algo que tem certo nível de proximidade com ironia: ela é retratada como um recurso que busca mascarar certa intenção discursiva. Se a ironia era utilizada como artifício que buscava omitir vulnerabilidades e medos atrás de um véu de intelectualidade, a metaficção busca omitir pretensões de intelectualidade e de maestria artística atrás de um véu de sinceridade. Entretanto, assim como acontece com os usos da ironia, as aplicações da metaficção acabam por denunciar aquilo que tentavam

esconder; inadvertidamente, apontam o ego escondido atrás da metaficção, que é representada, em "Octeto", como um desejo de ser visto que supera o desejo de comunicar. É também isto que gera a contradição que serve como centro organizador do conto: é um conto metaficcional que critica a metaficção e que se demonstra cada vez mais consciente do teto de vidro sob o qual existe.

O que ocorre parece ser um exercício literário de manifestação daquilo que Wallace defendeu em sua entrevista concedida a Matthew Gilbert, na qual argumenta que, em *Graça infinita*, esperava que os leitores pudessem perceber que existe um nível a mais de consciência no seu uso de ironia; em "Octeto", é como se ele tentasse demonstrar, no próprio texto, que está preocupado com isso, que não quer manipular o leitor, ao mesmo tempo em que sabe que isso pode ser confundido com manipulação, pois reconhece que a estrutura deste conto:

> a mesma estrutura que de início pareceu urgente porque era um modo de flertar com a aparência de uma bobagem metatextual por razões que emergiriam (você esperava) como profundas e muito mais urgentes do que a cansada e velha rotina do "Ei-olhe-para-mim-olhando-para-você-olhar-para-mim" da cansada e velha metaficção padronizada, mas que então levou a uma questão exigindo que você jogasse fora os Pop Quizzes que não funcionavam e eram em última análise padronizadas e tímidas em vez de urgentemente sinceras e a reescrever a PQ6 de um jeito que parecia perigosamente meta-ista e deixou você com um meio octeto mutilado, descaradamente insubstancial, cuja urgência originalmente ambiente, mas unívoca, você absolutamente não tem mais certeza de que será percebida por qualquer um depois que todos os cortes, segundas tentativas e bagunça geral, se isolando no canto do mortal chão pintado beletrista de tentar prever o funcionamento da cabeça e do coração dos leitores. (WALLACE, 2005, pp. 179 – 180)

A exposição do processo literário é algo que, o autor espera, será percebido pelo leitor como uma tentativa sincera de chegar a ele, mas já admitindo os fracassos inerentes a esta missão. A chave para compreendermos esta citação está na transição que a consciência narrativa atravessa no percurso entre o início e no final da citação: a urgência enquanto elemento urgente do "flerte" com as possibilidades metaficcionais da literatura e a impossibilidade de sustentar essa urgência conforme o discurso metaficcional avança. O caminho que o texto segue para ir do ponto A ao ponto B é determinado pela autoconsciência e pela admissão cada vez maior de como essa autoconsciência o afeta enquanto autor; entretanto, na medida em que esta autoconsciência ganha força, também a necessidade de se afirmar enquanto algo que não é apenas um uso banal de metaficção se estabelece. Em um mundo dominado pelo cinismo (SLOTERDIJK, 2012), em que introspecção se torna interiorização e o 'eu' só pode ser compreendido em relação à percepção do outro, a metaficção é mais um gesto de uma sociedade a qual o desapego não basta, sendo necessário ser percebida como tal.

Assim como Brait (2008, p. 107) argumenta que a ironia se perde caso se perca sua ambiguidade, a voz narrativa, a partir da autoconsciência metaficcional, parece buscar uma maneira de desatar os nós metaficcionais que surgem conforme as várias camadas narrativas vão se acumulando, só para acabar se dando conta de que é impossível desatar esses nós. Não há como desambiguizar a metaficção, pois cada nova tentativa apenas adiciona uma nova camada ao modelo metaficcional; uma vez dentro dele, não há uma saída fácil, nem sequer uma saída possível. Da mesma forma, as críticas levantadas à metaficção evocam os questionamentos de Hutcheon (1994, p. 37) acerca da ironia, principalmente o que a autora afirmou sobre a crença de que a ironia é isenta de valores morais inerentes: "Octeto" parece trazer os mesmos argumentos em relação à metaficção: ela não é subversiva, inteligente ou sofisticada por si só, podendo ser só uma representação do ego inflado do autor que quer ser percebido. Tudo isto acaba formando círculos concêntricos ao redor da teoria de Bakthin (2015), levando a uma espécie de exaustão as possibilidades refrativas da literatura e tornando-as quase puramente reflexivas: a metaficção de "Octeto" prende o autor em um jogo de espelhos em que, não importa para que lado olhe, só pode ver a si mesmo; as ironias que servem como apoio para observarmos a convergência de diferentes discursos e a relação deles com o autor se desintegram em uma sequência de imagens simultâneas, das quais é impossível saber qual é a verdadeira. É impossível saber onde está a sinceridade e o conto parece se afogar nesta descoberta, na consciência de que esta forma é antitética a qualquer sentimento de urgência.

A desejada urgência, portanto, se perde nas circularidades do discurso metaficcional, o qual atrai a atenção para os métodos de transmissão da mensagem, deixando de lado a mensagem em si. "Octeto" é o grito de socorro de uma voz que se vê incapaz de escapar desse ciclo, mas que acredita na possível solução que está em uma ideia de sinceridade que consiga atravessar, de maneira intacta, todas as camadas de ego e de vaidade beletrista que estejam presentes na ficção literária:

> O truque para esta solução é que você teria de ser 100% honesto. O que quer dizer não apenas sincero, mas quase nu. Pior que nu – mais como desarmado. Indefeso. "Esta coisa que eu sinto, não consigo achar um nome para ela, mas parece importante, você sente também?" – esse tipo de pergunta direta não é para os fracos. Por um lado, chega perigosamente perto de "*Você gosta de mim? Por favor, goste de mim*" e você sabe muito bem que 99% de toda a manipulação inter-humana e dos jogos idiotas que acontecem acontecem precisamente porque a ideia de dizer esse tipo de coisa com franqueza é vista como um tanto obscena. […] Parece uma coisa patética e desesperada. É assim que vai parecer ao leitor. E vai ter de ser assim. Não há como evitar. […] Qualquer coisa menos que sinceridade completamente nua, desamparada e patética e você se vê de volta ao pernicioso enigma. Vai ter de chegar ao leitor 100% de chapéu na mão. (WALLACE, 2005, pp. 180 – 181, grifos do autor)

Existe a crença na possibilidade de sinceridade, e é como se a fala de Wallace tentasse projetar esta possibilidade no mundo. A insistência da voz narrativa em completa honestidade, em tentar ser completamente aberto, faz o texto parecer uma reza, como se a reiteração desse desejo fosse capaz de atravessar a membrana literária e chegar ao leitor como um apelo genuíno por comunicação.

Todavia, é uma reza breve, que logo precisa se deparar com a realidade de que simplesmente desejar esta sinceridade pode, novamente, soar como algo simplesmente manipulativo; no fim, não há diferença estrutural ou estilística que possa diferenciar, por si só, sinceridade de manipulação, que consiga afastar uma metaficção ególatra de outra, que quer comunicar algo genuinamente.

> Não sejamos ingênuos quanto ao que esta tática de "indagação ao leitor 100% sincera" vai custar a você se optar pela tentativa de usá-la. Você vai ter de engolir o grande sapo e seguir em frente, efetivamente usar termos como *estar junto* e *relacionamento* e usá-los com *sinceridade* – i.e., sem aspas de tom, nem ironias, nem qualquer tipo de piscada ou cotovelada – se vai ser inteiramente sincero na pseudometa Quis em vez de apenas ironicamente sacudir o leitor (e ele será capaz de dizer o que você está fazendo; mesmo que não seja capaz de articular ele saberá se você está apenas tentando salvar seu rabo beletrista manipulando-o – pode crer no que eu digo.). (WALLACE, 2005, p. 182, grifos do autor)

Não há como escapar das insuficiências do projeto a que ele se propôs. As circularidades metaficcionais sempre voltam para cobrar seu preço, resultando em uma pergunta que não pode ser respondida sem destruir todo o contexto no qual está inserida: a sinceridade é possível dentro de um espaço metaficcional? Por extensão: a sinceridade é possível dentro da literatura contemporânea? A ironia está presente na formulação destas perguntas, mas agora não é mais o centro dos receios apresentados, apenas um dos elementos presentes: a discussão, agora, parece muito mais concentrada nos fundamentos da comunicação humana e artística.

Esta espiral, que só faz se aprofundar no decorrer da narrativa, cria um espaço do qual, estruturalmente, não há mais como sair sem destruir a narrativa. O conto, a partir disso, se encerra da única maneira possível para este período da ficção de Wallace: com a realização da impossibilidade da missão à qual a coletânea se propôs, mas sem abandonar a esperança de que alguma sinceridade possa ser alcançada. "Octeto" se encerra realizando, da maneira mais direta que consegue, aquilo sobre que havia passado toda a narrativa refletindo: atribuindo a responsabilidade ao leitor. Não com uma reflexão sobre as possibilidades de indagar o leitor ou com justificativa do porquê de sua indagação ser sincera, apenas uma afirmação, quase uma ordem: "Então decida." (WALLACE, 2005, p. 187), a qual é reafirmada pela nota de rodapé

17: “Mais uma vez, isso você é que terá de decidir. Ninguém vai segurar sua mão.” (WALLACE, 2005, p. 187)

É um momento que ganha ainda outra significação quando lembramos que a segunda pessoa do texto se refere tanto ao leitor do conto quando ao seu autor (“você, escritor de ficção”); depois dessa citação, só o que resta é o vazio da página, cabendo a nós, enquanto leitores, decidir nossa posição, mas sem saber qual é a posição do autor. O questionamento ao leitor é também um questionamento ao autor, ambos são igualmente incertos e irresolvíveis, mas também representativos do momento em que a ficção de Wallace se encontrava com a publicação de *Breves entrevistas com homens hediondos*: um momento em que as falhas de comunicação interpessoal que o autor já examinava em obras anteriores se agravam ao ponto de ruptura. Os ciclos da metaficção não são rompidos, porque não podem ser: à diferença das reuniões de AA de *Graça infinita*, em que as personagens são capazes de aprender os riscos que a ironia traz, em *Breves entrevistas com homens hediondos* não há saída ou salvação, apenas a consciência das impossibilidades de fugir. Wallace parece partir da premissa de Bakhtin (2015, p. 172), segundo a qual as estratificações internas da língua servem como principal base da prosa romanesca, para construir uma narrativa que se dobra para dentro de si mesma, criando níveis de estratificação individuais, e que sempre se voltam a si mesmos.

Da indagação de “Octeto”, só o que resta é a necessidade de uma decisão; ocorre a maximização da responsabilidade do leitor, mas com a consciência de que qualquer resposta será insuficiente. Os questionamentos que “Octeto” levanta são representativos de mais uma dimensão dos problemas irresolvíveis com os quais Wallace se comprometia, mas sem jamais ceder à desesperança. Não é, nesse caso, apenas um conto sobre os pântanos da metaficção, mas um gesto de luta por algo mais. De maneira ainda mais realçada do que qualquer outra obra do autor, “Octeto” é simbólico do desejo de Wallace pelo rompimento com certas formas e dos desafios que acompanham esse rompimento; mas – e talvez este seja o ponto principal – é simbólico dos muitos desafios que estão sobrepostos no simples ato de se dizer o que se está pensando.

3.4.3 Além das fronteiras da ironia: o rompimento de certa arquitetura literária e o surgimento de uma nova

O ponto fundamental de nossa análise de *Graça infinita* constatou que existe incerteza e variação nas maneiras com que se dão os usos da palavra ‘ironia’, no decorrer da obra; *Breves entrevistas com homens hediondos* segue nesta linha, mas com a remoção da ironia enquanto

discussão conceitual. Existe ironia na representação dos homens entrevistados, em como posicionam seus diferentes – e nocivos – discursos e os apresentam ao leitor, mas não é uma ironia que escorre e se cristaliza dentro das narrativas em si. Os narradores não refletem sobre as raízes da ironia, as personagens não falam abertamente de como percebem a ironia em outras pessoas; a ironia que há existe apenas entre a obra e o leitor. Esta posição é o que permite à obra ocupar um espaço cinzento – e não totalmente saudável – entre apontar o absurdo das falas dos entrevistados e ser conivente com elas; a ironia é nossa única via de acesso aos propósitos da obra, deixando o leitor à mercê de suas ambiguidades. Nas entrevistas, não há manifestações constantes de consciência irônica, como ocorre em "Octeto", ou outros indicativos intratextuais que nos permitam inferir para qual direção a obra está apontando; da mesma forma, não temos dados extratextuais suficientes que nos demonstrem, com algum grau de certeza, a que direção estamos sendo dirigidos. Não temos como saber qual era a posição de Wallace em relação àquilo que estava sendo dito, o que o uso da ironia ser muito mais marcado, mas, ao mesmo tempo, muito menos problematizado do que anteriormente.

Breves entrevistas com homens hediondos deixa de lado as constantes discussões sobre ironia, mas não as preocupações sobre a fragilidade da intimidade humana. A coletânea é atravessada por personagens que tentam perfurar a membrana que os separa de outras pessoas e que se dão conta dessa impossibilidade. É, em seu nível mais básico, uma coletânea que consegue destilar as complexidades inter-humanas da ficção de Wallace ao seu elemento fundamental: é só através da exposição de nossas vulnerabilidades, da sinceridade mais pura, que podemos superar o solipsismo, mas esta exposição, de maneira completa, é impossível. Ser humano, no final do século XX, é estar sempre tensionado entre o desejo de se expor e o instinto de sobrevivência de se proteger. A ironia, que em obras anteriores era parte fundamental disso, agora parece mais relegada ao papel de sintoma: não só não é causadora como talvez nem seja uma causa assim tão importante no plano geral das coisas; é empregada enquanto estrutura literária capaz de elucidar e, através disso, ridicularizar certos comportamentos humanos, não mais como corrente temática. A palavra 'ironia' aparece pouco, mesmo em contos que tratam dela, como é o caso de "Octeto" e, quando aparece, não é mais como aspecto determinante da comunicação interpessoal do período; seus usos são mais banais, mais semelhantes aos jogos linguísticos explorados por Muecke (2008), afastando-se de ideais mais filosóficos de ironia, como os defendidos por Kierkegaard (2014) e Rorty (2007). Ela não deixa de existir, mas já não exerce a centralidade que se pode ler em obras anteriores.

Desta forma, podemos ler a segunda coletânea de Wallace como um momento de organização pós-*Graça infinita*, e seu tratamento da ironia parece ter sido particularmente

afetado por isso. Podemos observar as mudanças de postura em relação a *Breves entrevistas com homens hediondos* como sintomáticas – ou mesmo simbólicas – de um olhar amadurecido sobre os caminhos que a literatura norte-americana estava seguindo. Os temas mais recorrentes de sua obra – solipsismo, autoconsciência e as dificuldades de estabelecer comunicações – continuam presentes, mas agora muito mais destilados; apesar de todo o experimentalismo da obra, parece haver uma tentativa mais concentrada de remover certos excessos de sua ficção, e as constantes reflexões sobre a ironia – presentes em *Graça infinita* e, em menor grau, em *Girl With Curious Hair* – parecem fazer parte destes excessos; um apêndice que não já não tem mais grandes propósitos no lugar para onde sua ficção estava se encaminhando.

Breves entrevistas com homens hediondos, assim como *Girl With Curious Hair*, representa um momento de transição da obra de Wallace e, da mesma forma que a primeira coletânea de contos, isto se reflete na maturação da discussão sobre ironia: *Girl With Curious Hair* representa o momento em que Wallace passou a olhar com mais atenção para a ironia enquanto ponto fulcral dos muitos problemas filosóficos e comunicacionais, um olhar que ganha mais concretude em *Graça infinita* e se torna tematicamente central para o romance. *Breves entrevistas com homens hediondos*, por sua vez, representa o momento em que Wallace começava a perceber que muitos dos comportamentos que ele atribui à ironia talvez não sejam, realmente, resultantes dela, mas apenas correlacionados; ao amadurecer esta discussão, Wallace parece se dar conta de que a ironia não tem a centralidade na qual acreditava antes. Podemos pensar na segunda coletânea de Wallace, portanto, como sendo o momento em que as discussões sobre a ironia mudam drasticamente: se em obras anteriores já era difícil pensar em Wallace como sendo simplesmente um vanguardista anti-irônico, com *Breves entrevistas com homens hediondos* isso se torna ainda mais pronunciado; a ironia é, agora, um componente de fundo, parte ofuscada de um cenário que muda constantemente. Cada vez mais, os muitos desdobramentos da consciência vêm ao primeiro plamo, antes tão relacionados à ironia, mas agora vistos como algo à parte e, possivelmente, como os verdadeiros responsáveis por muito do que o autor tentava entender. E é esta linha de transição que leva Wallace à nova – e última – etapa de sua obra, a qual se realiza na produção simultânea de *Oblivion* e *O rei pálido*.

3.5 *O REI PÁLIDO*

A obra que segue a publicação de *Breves entrevistas com homens hediondos*, e a última que Wallace publicaria em vida, é a coletânea de contos *Oblivion*, lançada em 2004. Mas, antes de a abordarmos, julgamos necessário apresentar e contextualizar o espaço em que seu romance

póstumo, *O rei pálido*, foi publicado e recebido pela crítica. Esta escolha metodológica se dá por dois motivos: o primeiro tem suas origens no período de produção de *O rei pálido*, enquanto o segundo está mais relacionado às etapas de nossa investigação da ironia na obra de Wallace.

Segundo Hayes-Brady (2018, p. 141), *O rei pálido* compartilha parte do período de produção de *Oblivion*; além disso, certos contos da coletânea haviam sido originalmente concebidos como partes do romance, como é o caso de "Mister Squishy" e "Incarnations of Burned Children". Michael Pietsch, o editor de Wallace, na introdução do romance, descreve o estado em que *O rei pálido* chegou às mãos dos leitores como um processo de compilação documental e de tentativas de seguir as poucas orientações que foram deixadas por seu autor. Após a morte de Wallace, foi encontrada, em sua escrivaninha, uma pilha organizada de duzentas e cinquenta páginas, com a nota: "Para LB, adiantamento?" (WALLACE, 2022, p. 6) Além desta pilha, também "Pastas com folhas soltas, HDs, pastas de arquivos, cadernos de espiral e disquetes continham capítulos impressos, resmas de papel escritas à mão, notas e muito mais." (PIETSCH, 2022, p. 6) E foi a partir desta documentação que Pietsch organizou a edição de *O rei pálido* que foi publicada, a qual também conta com uma série de notas que foram deixadas por Wallace. Em edições posteriores também foram acrescentadas algumas cenas inéditas, as quais não pertencem a algum lugar específico da obra e são inseridas enquanto apêndices. Isto é bastante importante porque nos permite ver que o romance final de Wallace, pelo menos na versão que chegou até nós, é resultado de um longo processo de curadoria e de seleção de textos, dos quais apenas duzentas e cinquenta páginas de sua escrivaninha foram julgadas aptas por seu autor a serem enviadas como um manuscrito inicial; do resto, apesar de certas notas, sabemos muito pouco, temos apenas uma noção geral de quais eram os percursos em que Wallace pretendia encaminhar a obra. É importante enfatizar, entretanto, que não há um problema em *O rei pálido* ser o resultado de editoração – quase toda obra contemporânea é resultante de laboriosos trabalhos de editoração, afinal de contas – mas sim que estamos falando, aqui, de uma obra que foi publicada e distribuída sem o aval direto de seu autor na versão final.

Como documento de pesquisa, estas informações são cruciais, pois nos permitem ver a situação bastante singular em que o romance se encontra: é uma obra apenas parcialmente concluída por seu autor, e qualquer leitura mais detida precisa levar isso em conta, bem como levar em conta que qualquer leitura será frustrada por sua incompletude. *O rei pálido* é, portanto, uma obra tragicamente incompleta. Interrompido pelo suicídio de seu autor, o romance se apresenta como um conjunto de intenções e possibilidades amarradas por uma estrutura literária bastante sólida, mas que só pode nos servir como exposição dos contornos

daquilo que poderia ter sido. Não que *O rei pálido* tenha apenas caráter de esboço – é assustador o quão apresentável o romance é – mas sua incompletude é incontornável, fazendo com que uma análise detida da obra seja, em certo sentido, impossível.

Só o que podemos fazer, portanto é estudá-lo enquanto obra de arte em constante transição a um estado que nunca chega. Mas, mesmo neste contexto, talvez a principal conquista de *O rei pálido* – e que pode ser atribuída tanto à escrita de Wallace quanto ao trabalho de edição de Pietsch – é o quão tematicamente coesa é a obra: temas como tédio, solipsismo e os limites da linguagem humana permeiam a obra e informam toda sua organização. Além disso, neste romance podemos observar a maturação de muitas discussões que Wallace já abordava em sua ficção prévia e que assumem, por vezes, feições bastante diferentes daquelas que podiam ser observadas em outras obras.

O romance final de Wallace, por conta de tudo isso, é notoriamente frustrante, e levou a crítica wallaceana a tentar criar ferramentas que pudessem dar conta de estudar uma obra que se encontra em uma posição tão sensível. Disto surgiram duas correntes principais: uma delas, representada por Hayes-Brady (2016) e Boswell (2020), busca ignorar o fator incompleto de *O rei pálido* e estudar a obra como se fosse qualquer outra obra do autor; a outra, por sua vez, tenta preencher as lacunas do texto através de hipóteses que apontem para onde a obra poderia estar se encaminhando, em uma tentativa de vislumbrar uma versão final e completa do romance, como é o caso de Hering (2016). A primeira corrente é mais comum, pois a segunda facilmente engole toda análise mais detida que dela se aproxima; não é difícil que, ao formular hipóteses dos caminhos que Wallace poderia adotar, a leitura de *O rei pálido* se torne um exercício de perseguição de espectros, eternamente afastados do leitor. Apesar da prevalência da primeira, nenhuma das duas correntes encontrou terreno sólido o suficiente no qual se apoiar, pois, ao recusar o caráter incompleto do romance, recusa-se um de seus fatores determinantes, talvez aquilo que mais informe o atual estado da obra. *O rei pálido* é, por conta disso, a obra de Wallace com menos consenso crítico formado em seu entorno, não necessariamente por haver divergências acerca de seus temas e estruturas, mas por não se concordar sobre como ela deveria ser estudada.

Devido ao caráter incompleto e à natureza liminar da obra, nossa análise se concentrará em um aspecto singular: a maneira com que *O rei pálido* aborda discussões que já estavam presentes em obras anteriores do autor, e também a relação delas com a ironia. Partindo do amadurecimento conceitual que observamos em *Breves entrevistas com homens hediondos*, portanto, nosso fio condutor será a observação de como se dá a sequência deste projeto em *O rei pálido*, através seja de continuidades seja de rompimentos.

3.5.1 Tédios e tornados: a maturação interrompida de um projeto literário

Apesar das divergências que existem entre diferentes críticos sobre qual seria a melhor forma de abordar *O rei pálido*, a consistência temática do romance faz certos temas e discussões serem amplamente aceitos como centrais e incontornáveis para o que a obra se propunha fazer. Alguns destes temas fazem parte do repertório prévio de interesses que o autor demonstrava em sua ficção, como é o caso da autoconsciência, da metaficção e da capacidade que o capitalismo tem de se apropriar de qualquer forma de resistência. Mas talvez o mais notável seja a introdução de um novo tema, que acaba servindo como vértice organizador de todos os outros: o tédio.

As demonstrações e discussões sobre tédio, de maneira geral, aparecem relacionadas ao principal ambiente no qual transcorre a ação do romance: o Internal Revenue System (ou IRS). As personagens centrais de *O rei pálido* são, na maior parte, contadores e servidores do IRS, atravessando a obra por discussões (por vezes bastante longas) sobre impostos, o cotidiano destes contadores e a relação que eles têm com o IRS. No coração desta ambientação está o tédio. Desde o início da obra, *O rei pálido* se mostra consciente do fato de que o tema dos impostos é extremamente entediante para a maior parte da população, mas é justamente este um dos pontos principais que o romance levanta: o tédio, este sentimento que é visto como uma das piores coisas que alguém pode sentir em uma cultura que valoriza o entretenimento acima de tudo, acaba sendo uma das ferramentas mais poderosas para se sobreviver na contemporaneidade.

Na seção "Prefácio do autor" temos uma exposição direta da força do tédio, em que se explicam as transformações tributárias que ocorreram nos anos 80 e que mudaram de maneira abrupta a vida de todos os estadunidenses, embora eles não tenham percebido:

> Considere, do ponto de vista do Serviço, as vantagens do chato, do arcano, do estupidamente complexo. O IRS foi uma das primeiras agências governamentais a aprender que tais qualidades ajudam a isolá-la dos protestos públicos e da oposição política, e que a aridez mais abstrusa é na verdade um escudo muito mais eficiente que o sigilo. A grande desvantagem do sigilo é que se trata de algo interessante. As pessoas se sentem atraídas por segredos; elas não conseguem evitar. […] O que aconteceu foi que boa parte do debate político de alto nível se desenrolou por dois anos diante dos olhos do público, p. ex., em audiências abertas do Comitê Conjunto de Tributação, do Subcomitê de Procedimentos e Estatutos do Tesouro do Senado, e do Conselho de Comissários Assistentes e Auxiliares do IRS. Essas audiências eram um amontoado de sujeitos anaeróbicos com ternos foscos que falavam um burocatrês desprovido de verbos […] e levavam dias só para chegar a algum consenso sobre a ordem dos itens em pauta. Até na área econômica mal houve cobertura; você sabe por quê? Se não, considere que praticamente todas as transcrições, registros, estudos,

> documentos oficiais, emendas ao código, regras tributárias e memorandos internos estão disponíveis ao público desde a data de sua emissão. Nem é necessário recorrer à Lei de Acesso à Informação. Mas nem um único jornalista parece ter jamais verificado tudo isso, e por um bom motivo: aquilo ali é rocha sólida. Os olhos giram e ficam branquinhos lá pelo terceiro ou quarto §. Você simplesmente não faz ideia. (WALLACE, 2022, p. 98)

Em um mundo de constante comodificação, em que tudo é construído para ser o mais fácil, acessível e não incômodo, o tédio é a maior arma do *status quo*. Não se trata de esconder informação, mas de torná-la obtusa a ponto de ser impenetrável. Mas apesar de o tédio em si ser representado de maneira negativa – ou visto como algo aversivo por grande parte de nós – a relação que as pessoas estabelecem com ele tem o potencial de ser transformativa e determinante. Se o tédio tem um potencial imobilizador, no momento em que a pessoa aprende a conviver com ele, ou então conviver *através* dele, é como se ela atingisse um plano de consciência completamente novo, em que concentração absoluta é possível, em que espectros e fantamas existem e tudo tem o potencial de ser interessante. Este contraponto é demonstrado em vários momentos da obra, mas talvez mais representativamente no breve capítulo 44, em que é mencionado que "Aprendi que o mundo dos homens como existe hoje é uma burocracia." (WALLACE, 2022, p. 460). E, se o mundo é burocrático, o melhor método para existir dentro dele é não se deixar engolir pelo tédio, ou seja, é a habilidade:

> De funcionar de maneira eficaz num ambiente que barra tudo que seja vital e humano. De respirar, por assim dizer, sem ar.
> A chave é a habilidade, seja ela nata ou condicionada, de encontrar o outro lado do rotineiro, do reles, do irrelevante, do repetitivo, do inutilmente complexo. Ser, numa só palavra, inentediável. […]
> É a chave da vida moderna. Se você é imune ao tédio, não há literalmente nada que você não possa conquistar. (WALLACE, 2022, p. 460)

Se o tédio é o principal desafio da vida contemporânea, então desenvolver a habilidade de conviver com ele tem o potencial de transformar a vida de qualquer pessoa. Não se trata, entretanto, de enaltecer o tédio — pois ele não é, por si só, a solução para problemas da contemporaneidade — mas sim de construir uma vida ao redor dele, de não se deixar desmontar por ele.

O rei pálido propõe que, ao criar este novo vínculo com o tédio, o indivíduo tem acesso a um plano completamente novo da realidade, um plano em que tudo pode ser interessante, desde que observado com atenção. Não por acaso, personagens que atravessam o tédio e

atingem estados de concentração absoluta começam a ver o que o romance chama de *phantoms*[210]:

> *Phantom* referers to a particular kind of hallucination that can afflict rote examiners at a certain threshold of concentrated boredom. Or rather say the strain of trying to remain alert and punctiliours in the face of extreme boredom can reach levels at which certain types of hallucinations routinely occur. (WALLACE, 2012, p. 316, grifo do autor)[211]

O mais notável, entretanto, não é apenas o fato de as personagens terem alucinações, mas sim a forma que essas alucinações assumem: todo *phantom* tem uma forma humana, um dos motivos pelos quais eles são ocasionalmente confundidos com fantasmas, mas o que os diferencia de fantasmas é o fato de que cada *phantom* é particular à pessoa que o vê: "Eles tendem a se apresentar como irrupções do lado reprimido de uma personalidade muito rígida e disciplinada, o que os analistas talvez chamassem de sombra da pessoa." (WALLACE, 2020, p. 334) Ou seja, homens hipermasculinos veem versão afeminadas de si, pessoas religiosas veem demônios e os mais organizados veem pessoas descontroladas e caóticas.

O mais notável, entretanto, não são as aparições em si, mas sim o que elas significam dentro do plano que está sendo apresentado acerca da força do tédio. Ao se concentrar de maneira absoluta e plena, as personagens são capazes de ver versões reprimidas de si; ou seja, ao suportar o tédio extremo, novos níveis de consciência se apresentam, nos quais elas são confrontadas consigo. O tédio, portanto, as faz terem que encarar a si mesmas, forçadas a refletir sobre sua própria natureza, mesmo que não seja algo que ocorra de maneira completamente voluntária. Os *phantoms*, nesse sentido, são fundamentalmente diferentes do *wraith* de James Incandenza de *Graça infinita*, pois, apesar de ambos carregarem consigo uma aura vagamente paranormal, os *phantoms* não estão relacionados à figura de um morto que retorna, mas a uma projeção da mente do indivíduo.

As discussões sobre consciência, portanto, que pareciam estar ganhando cada vez mais força na obra ficcional de Wallace, agora recebem uma nova camada. A consciência – principalmente, a autoconsciência – deixa de ser apenas uma percepção geral do que se está sentindo e pensando – como nas entrevistas com os homens de *Breves entrevistas com homens*

---

[210] Usamos aqui a palavra no original porque a obra de Wallace diferencia entre *wraiths*, *phantoms* e *ghosts*, diferenciação esta que é importante para nossa análise. Nas traduções brasileiras, *wraiths* e *phantoms* são ambos traduzidos como "espectros", por isso nossa escolha por trazer o original neste caso.

[211] "O *Espectro* se refere a um tipo particular de alucinação que pode afetar os analistas moleza depois de um certo limiar de tédio concentrado. Ou, melhor, digamos que o desgaste de tentar permanecer alerta e detalhista diante do tédio extremo pode atingir níveis nos quais ocorrem rotineiramente algum tipo de alucinação." [Tradução de Caetano W. Galindo]

hediondos – e se torna, inicialmente, um processo de descobrimento e de aceitação que se apresenta de maneiras muito mais pacíficas do que em qualquer outra obra do autor. A consciência do mundo deixa de ser o processo traumatizante que se apresentava em *Graça infinita*, "A pessoa deprimida" e "Suicídio como espécie de presente" e se torna um caminho que pode levar ao encontro consigo mesmo; o tédio é o facilitador deste caminho, não por forçar o indivíduo a uma reflexão estruturada a respeito de si mesmo, mas sim por forçá-lo a conviver com ela e aceitar a realidade como ela é, sem entrar em infinitas espirais sobre o que deveria ou não deveria ser. O tédio permite ao indivíduo simplesmente ser.

Hayes-Brady (2018) corrobora esta argumentação ao propor que esta relação entre o indivíduo e o tédio tipifica um novo olhar que Wallace passa a ter sobre como as pessoas veem a si mesmas enquanto corpos que existem no mundo. Muitas das ansiedades representadas em obras anteriores de Wallace estavam relacionadas a como as personagens achavam que eram vistas – é esta, inclusive, a angústia do próprio autor em "Octeto" – levando a tentativas de antecipar qualquer recepção e criar outra imagem de si a partir desta antecipação. Em *O rei pálido* isto continua a ser verdade – representada, por exemplo pela sudorese de Cusk – mas, segundo Hayes-Brady (2018), estamos diante da primeira obra que chega perto de oferecer uma solução: na forma não de uma resposta definitiva ao problema da autoconsciência, mas de uma estratégia de conviver com ela sem se deixar engolir, e que surge, justamente, com aceitação do tédio e concentração. Cusk descobre que, com a concentração absoluta em meio ao tédio, consegue evitar as crises de suor que o assolavam desde a puberdade: "Como Cusk descobriu no ano em que suas notas subiram no ensino médio, suas chances de um ataque seriam minimizadas se ele prestasse muita atenção, muito concentradamente, no que estava acontecendo fora dele." (WALLACE, 2022, p. 338) O tédio se torna um meio para um fim: trata-se de buscar interesse em espaços desprovidos de estímulo, mas não de buscar a falta de estímulo por si só. Na medida em que a pessoa se concentra absolutamente em algo, um novo olhar sobre a realidade se forma, que compreende a importância da aceitação do banal e do cotidiano. Deixa de ser uma questão de suportar o cotidiano e passa a ser uma questão de encontrar o valor nas banalidades diárias. Porém, o próprio romance, adiante, admite que isso não é fácil ,e que nem sempre é algo bem-sucedido:

> Prestar atenção em qualquer coisa que não fosse o medo era como içar alguma coisa pesada com uma corda e uma roldana – dava pra fazer, mas exigia esforço, e você cansava, e assim que relaxasse um segundo estava de novo prestando atenção na última coisa que queria lembrar. (WALLACE, 2022, p. 338)

Entretanto, o mais importante, no nosso caso, é o fato de que alguma estratégia para lidar com a autoconsciência é apresentada: a taxa de sucesso não é importante, mas sim o fato de que algum sucesso pode existir. Diferente de "Octeto", que se desmancha em espirais, deixando a decisão final a cargo do leitor, *O rei pálido* nos apresenta a próxima etapa das discussões sobre a autoconsciência.

Se segundo Hayes-Brady (2018) o problema de Cusk está relacionado a "his awareness of his self, not just as a self but as an other […] relinquishing his subjectivity and becoming object has made has made him lose control of his body." (HAYES-BRADY, 2016b, p. 146)[212] então a solução não está apenas na recuperação de sua subjetividade enquanto pessoa, mas em deixar de se ver enquanto algo externo. O tédio é a melhor ferramenta para alcançar este propósito: não se trata de ignorar o problema, mas de se concentrar, de maneira absoluta, em um ponto externo ao indivíduo e, através disso, deixar de pensar em si enquanto objeto. As espirais de pensamento na obra de Wallace, como pudemos observar em "Westward the Course of Empire Takes Its Way" e "Octeto", tendiam a tentar ser resolvidas com mais pensamento, agravando toda situação; em *O rei pálido*, por outro lado, o que temos é abdicação de pensamento, em um processo quase meditativo. A autoconsciência, portanto, não é redentora, mas sim algo que precisa ser superado para que a pessoa consiga viver.

Apesar de representativa, entretanto, a sudorese de Cusk é apenas um dos exemplos de tentativa de superação da autoconsciência através do tédio e da concentração que a obra nos apresenta. É algo que também se encontra, por exemplo, na dedicação do menino que está concentrado em conseguir beijar todas as extremidades de seu corpo, nas tentativas de Lane Dean de lidar com suas crises de pânico e nas habilidades quase paranormais de Sylvanshine. Os efeitos do tédio e da concentração, nesse sentido, se encontram por toda a obra. Mas o momento em que isso é apresentado de maneira mais detalhada, ao menos enquanto demonstração de como a atenção e o tédio podem afetar a vida de uma pessoa através de um longo tempo, está no monólogo de Fogle sobre como ele deixou de ser um 'lesado' para se tornar um contador de quase religiosamente dedicado ao IRS.

Assim como a de Cusk, a história de Fogle é sobre a capacidade de se doar a algo externo, de deixar de pensar em si, abandonar espirais de pensamento em prol de se dedicar a outra coisa com absoluta concentração. A maneira com que a personagem se define no início de sua narrativa – ou seja, quando ainda se definia enquanto lesado – e como ela passa a se ver

---

[212] "sua percepção de si mesmo, não apenas enquanto eu mas como outro […] abandonando sua subjetividade e se tornando objeto fez com que ele perdesse controle de seu corpo." [Tradução nossa]

depois é importante para compreendermos o contraste que se forma com sua transformação. Logo no início: "Acho que a verdade é que eu era o pior tipo de niilista – o tipo que nem percebe que é niilista. Eu era que nem uma folha de papel na rua, voando no vento e pensando: 'Acho que eu vou pra cá, agora acho que vou pra lá.' A minha resposta essencial pra tudo era 'Tanto faz.' (WALLACE, 2022, p. 171) Durante este período de sua vida, ele fazia disciplinas de ciências humanas na faculdade, em que tinha:

> aulas em que tudo era vago, abstrato, aberto a interpretações, e aí as interpretações eram abertas a mais interpretações. […] A coisa toda era meio automática; não significava nada – até o sentido geral das próprias aulas era que nada significava nada, que tudo era abstrato e infinitamente interpretável. (WALLACE, 2022, p. 172)

Esta é a tônica que define a personagem neste momento inicial: a de estar vagando em um espaço em que o simples ato de atribuir sentido à realidade é difícil ou despropositado. É algo contrastado pela relação da personagem com seu pai, que é um funcionário do IRS e tem uma perspectiva de vida muito diferente e muito mais definida, quase completamente oposta à de Fogle.

A esta postura se soma uma relação com a autoconsciência diferente daquela presente em outras personagens do romance; Fogle, diferente de Cusk, demonstra uma vida à deriva da consciência e de sentido. Fogle, entretanto, não é imune à autoconsciência, mas como ele reage a ela é diferente de como outras personagens da obra o fazem. Ele evita situações que o deixem muito consciente de si, algo que fica exemplificado por sua relação com drogas: as drogas que a personagem gosta de usar são aquelas que o afastam ainda mais de si, não aquelas que o tornam consciente do que está acontecendo ao seu redor.

> A minha afinidade com o Obetrol tinha a ver com autoconsciência, o que comigo mesmo eu chamada de "redobro". É difícil de explicar. Veja a maconha, por exemplo […] fumar maconha me deixava autoconsciente, às vezes tanto que ficava difícil eu não fugir de todo mundo. Esse foi outro motivo pra ser tão tenso e constrangedor fumar maconha com a minha mãe e a Joyce – a verdade é que eu preferia mesmo era fumar maconha sozinho, e eu ficava bem mais à vontade com a maconha se pudesse ficar doidão sozinho e só meio que viajar mesmo. (WALLACE, 2022, p. 197)

Em Fogle, portanto, temos a mesma aversão à autoconsciência que afeta tantas personagens – e mesmo narradores – da ficção de Wallace; a experiência de autoconsciência, apesar de não ser detalhada, carrega um dos elementos fundamentais da autoconsciência wallaceana: saber que se está sendo percebido por outras pessoas. Fumar maconha sozinho não é tanto um problema porque ninguém o vê, é a percepção dos outros o problema, portanto.

Temos, com isso, uma diferença importante que a obra situa e que pode nos ajudar a recontextualizar muitas das obras anteriores de Wallace: estar consciente de si e estar presente em si são duas coisas diferentes, e é aqui que entra o "redobro" mencionado pela personagem: "Obetrolar não me deixava autoconsciente. Mas me deixava muito mais ligado em mim." (WALLACE, 2022, p. 198) Apesar de, ao usar maconha, Fogle ficar muito consciente de como é percebido pelas pessoas, isso não significa que esteja mais presente no mundo ao seu redor, que consiga compreender melhor o que está sentindo e pensando. Autoconsciência e presença são, em *O rei pálido*, duas coisas completamente distintas, e a principal distinção está no olhar dos outros: ao se sentir presente, a personagem não se preocupa com como está sendo vista, ao contrário, passa a ser capaz de olhar para o mundo com mais atenção e, da mesma forma, a perceber melhor o que está sentindo. Ao se sentir presente, Fogle não entra em um constante estado de avaliação daquilo que está sentindo, apenas assume e aceita suas emoções. Em um dos exemplos das sensações que o afetavam ao usar Obetrol, temos a seguinte descrição:

> *Esta música está fazendo eu me sentir ao mesmo tempo quentinho e seguro, como se eu estivesse aninhado igual a um menininho que acabou de ser tirado do banho e enrolado em toalhas que foram lavadas tantas vezes que são incrivelmente macias, e também ao mesmo tempo triste; tem um vazio no centro do calor igual à tristeza de uma igreja vazia ou de uma sala de aula com um monte de janelas que deixam ver a chuva na rua, como se bem no meio dessa sensação de segurança e de abrigo ficasse a semente do vazio.* (WALLACE, 2022, p. 200, grifos do autor)

Junto com a descrição do que sente, temos também observações como:

> A sensação que dava era meio que de emergir, por mais que fosse por pouco tempo, da vagueza e da deriva da minha vida nesse período. […] Também tinha a ver com prestar atenção. Não era aquela coisa normal das drogas que deixa as cores mais fortes ou a música mais alta. O que ficava mais forte era a percepção da minha própria parte em tudo, que eu podia prestar atenção de verdade naquilo. (WALLACE, 2022, p. 198)

A fala da personagem remete a uma ideia que muito se assemelha a noções de meditação do zen budismo, na qual o foco está na atenção com que se olha para o mundo e não em uma ideia de transcendência espiritual por si só. Entretanto, a personagem admite que os efeitos da droga podiam passar dos limites, devolvendo-o a um estado de autoconsciência. Mas o mais importante, para este momento de nossa análise, é como isso corrobora o centro temático do tédio e da atenção, pois a chave para a transformação de Fogle vem com a percepção de que os efeitos do Obetrol poderiam ser alcançados de outras formas, e é dessa forma que o IRS entra como a grande redenção de sua vida.

Após entrar por engano em uma aula de contabilidade, que é retratada como uma epifania religiosa, Fogle tem sua vida transformada. A sensação de estar à deriva se dissipa quando ele encontra um propósito, um objetivo pelo qual lutar; em retrospecto, isso o leva a pensar no Obetrol como sendo "meio que uma placa ou seta no caminho, alguma coisa que apontava o que podia ser possível se eu pudesse ter mais consciência de tudo e pudesse ser mais vivo assim no cotidiano." (WALLACE, 2022, p. 203) A esta descoberta podemos somar o tédio inerente ao trabalho de contador, a necessidade de atenção prolongada e plena, e chegar então à conclusão de que o monólogo de Fogle pode ser lido como sendo a tese central de *O rei pálido*. É como se a obra pegasse as odes ao tédio e à atenção e as expandisse na forma de uma narrativa à parte, demonstrando em detalhes as formas com que concentração, tédio e propósito podem transformar a vida de uma pessoa. Para Hayes-Brady (2016), *O rei pálido* "has generally been recognized as containing redemptive possibility, if not actual redemption." (HAYES-BRADY, 2016, p. 15)[213] e em nenhum momento isto é mais evidente do que no monólogo de Fogle: depois de tantas obras em que personagens se debatem contra as paredes de suas consciências, temos uma obra que as aponta na direção de uma saída.

Seguindo a tendência de *Breves entrevistas com homens hediondos*, entretanto, temos, nestas representações de autoconsciência, a completa ausência de qualquer tipo de ironia. Diferente de *Graça infinita*, não temos, em *O rei pálido*, personagens utilizando a ironia para esconder a vergonha que sentem de si, temos apenas a vergonha. Outras estratégias de proteção existem – mesmo estratégias retóricas –, mas elas diferem da ironia por não serem autorreferenciais: ironia e autoconsciência são afastadas definitivamente em *O rei pálido*, algo que pode ser atribuído à maior ênfase em soluções e alternativas às obsessões da consciência e do pensamento. Além disso, a palavra 'ironia' quase não é mencionada no decorrer da obra, exceto nos poucos casos em que se refere ao que Muecke (2008) chama de "ironias do destino": é seguro dizer que, para este momento da obra de Wallace, a ironia já não é mais um tema por si só.

Segundo Boswell (2020), esta atitude em relação ao tédio, apesar de ser um tema novo para a ficção de Wallace, representa a evolução natural do olhar de Wallace sobre a realidade e aponta para a maturação do autor e do discurso que ele um dia empregou para representar o mundo. Especificamente, o crítico vê *O rei pálido* como uma reavaliação de muitos dos argumentos levantados em "E Unibus Pluram", demonstrando, através de sua ficção, o

---

[213] "tem sido geralmente reconhecido como possuindo possibilidades redentoras, senão efetiva redenção." [Tradução nossa]

distanciamento que Wallace tentava criar entre ele e o autor que foi no começo da década de 90. É algo corroborado pela entrevista concedida a Steve Paulson em 2006, na qual ele menciona que muito do que havia dito em "E Unibus Pluram" agora o deixava envergonhado.

Para o crítico, o principal exemplo disso está no diálogo presente no capítulo 19, que espelha e expande muito do que Wallace havia argumentado no passado: neste momento da obra, duas personagens estão conversando sobre o estado da cultura e da sociedade norte-americana nos anos 80 e, indiretamente, fazendo estes mesmos comentários sobre os Estados Unidos do século XXI. A discussão principal gira em torno de como corporações aprenderam a cooptar e vender os mesmos ideais que eram utilizados para criticá-las; a contracultura, por exemplo, é transformada em produto e passa-se a acreditar que consumir determinado produto é uma forma de ativismo. As companhias são excelentes em "seduzir a gente e fazer a gente pensar como elas – pensar no lucro como *telos* e na responsabilidade como uma coisa que é pra ser idolatrada enquanto símbolo e evitada na vida real. […] Querer e ter em vez de pensar e fazer." (WALLACE, 2022, p. 147) Adiante, esta argumentação é enfatizada e complementada:

> Começam falando que a psique do consumidor está escrava do conformismo e de como o jeito de acabar com o conformismo não é *fazer* certas coisas mas *comprar* certas coisas. Você transforma *comprar* certa marca de roupa ou de refrigerante ou de carro ou de gravata num gesto do mesmo nível de representatividade ideológica que usar a barba ou protestar contra a guerra. (WALLACE, 2022, p. 162, grifos do autor)

Com estes argumentos, podemos observar a proximidade apontada por Boswell (2020, p. 139) entre *O rei pálido* e "E Unibus Pluram": ambos indicam a capacidade que o capitalismo tem de absorver e esvaziar qualquer mecanismo que surja para criticá-lo. Entretanto, em *O rei pálido* temos a ausência de um elemento importante do ensaio: a ironia. Ao falar de como companhias se tornaram hábeis, em nenhum momento é mencionada a ironia ou o poder que a TV tem de deturpar certos valores. Isso pode ser encarado, por um lado, como resultado da ambientação do romance, que se passa nos anos 80, antes da ascensão da MTV e dos comerciais auto-ironizantes dos anos 90. Entretanto, como observamos anteriormente, *O rei pálido* é apenas em sua camada mais superficial um comentário sobre os anos 80, sendo, na verdade, um deslocamento realizado para realizar observações sobre o século XXI e, por conta disso, é possível pensar nos argumentos levantados como uma continuação e maturação daquilo que havia sido levantado em "E Unibus Pluram".

A ausência de ironia, somada ao que observamos no monólogo de Fogle, faz o último romance de Wallace ser um rompimento drástico com a etapa anterior de sua obra; existe distanciamento tanto de *Graça infinita* quanto de "E Unibus Pluram" e, com isso, a

demonstração mais evidente, até este momento, de um esforço consciente de se afastar dos diagnósticos sociais que ele havia realizado no passado. De fato, ao final do capítulo 19, alguns comentários realizados por uma das personagens parecem ser respostas diretas a certos argumentos que Wallace havia levantado nos anos 90, principalmente acerca do conceito de rebeldia:

> Vai ser uma era de uma prosperidade e de um conformismo incríveis e de demografia de massa em que todos os símbolos e a retórica vão apelar para revolução, crise e audaciosos indivíduos antenados que ousam nadar contra qualquer corrente se alinhando com marcas que investem pesado numa imagem de rebelião. (WALLACE, 2022, p. 163)

É algo que ecoa um dos argumentos mais citados de "E Unibus Pluram", de que os próximos rebeldes literários terão que ser antirrebeldes, devido à apropriação da ideia de rebeldia pela mídia e pelas corporações, e também à subsequente deturpação dessa ideia dentro da própria arte. Em ambos os textos, o que temos é a demonstração de que a ideia de rebeldia foi descaracterizada, transformada em um bem de consumo; entretanto, em "E Unibus Pluram" temos a ideia de que uma "antirrebeldia" poderia ser a solução para este problema, enquanto que em *O rei pálido* não há a demonstração de que algo nesse sentido poderia funcionar. A ideia de rebeldia é simplesmente recusada enquanto instrumento que foi engolido por aquilo que surgiu para criticar. Novamente, parece haver uma recusa das espirais em que a obra de Wallace parecia mergulhar em obras anteriores: responder à rebeldia com mais rebeldia não é uma solução que o romance contemple, assim como tentar resolver crises de pensamento com mais pensamento também não é uma solução plausível; a recusa à rebeldia entra, neste contexto, não como solução, mas como possível maneira de lidar com as tentativas corporativas de vender uma certa ideia de resistência através do consumo, da mesma forma com que o tédio, por si só, não é solução, mas um caminho em direção a uma vida pacífica em meio ao caos externo. O auge desta argumentação vem ao final do capítulo, com uma passagem de tons quase proféticos:

> "Um tratamento mais agressivo dos contribuintes pelo Serviço, sobretudo se for uma coisa bem pública, ia aparentemente deixar gravada na cabeça do eleitorado uma imagem fresca e eminentemente descartável do Grande Governo contra a qual o Presidente Rebelde *Outsider* podia continuar a se definir e que ele podia denunciar como o tipo de intrusão do governo na vida e nos bolsos dos americanos trabalhadores que ele entrou na eleição para protestar."
> "Você está dizendo que o próximo presidente vai conseguir *continuar* se definindo como Rebelde e Renegado quando estiver de fato *na* Casa Branca?" (WALLACE, 2022, p. 165, grifos do autor)

Adiante, a personagem complementa:

> em outras palavras, nós vamos ter um Rebelde simbólico contra o seu próprio poder e cuja eleição foi apoiada por máquinas de lucro desumanas e desprovidas de alma cuja conquista da vida espiritual e cívica dos Estados Unidos vai convencer os americanos que a rebelião contra a desumanidade desprovida de alma da vida empresarial vai consistir em comprar produtos de empresas que representem melhor a vida empresarial como algo vazio e desprovido de alma. A gente vai ter um *outsider* simbólico cuja própria *eleição* dependeu de nossa profunda convicção de que essa persona é totalmente fajuta. (WALLACE, 2022, p. 166, grifos do autor)

Este é um diagnóstico realizado a partir do que tinha sido a era Reagan e de como ele conseguiu criar um culto à personalidade ao redor de como se opunha a qualquer tipo de regulação tributária ou corporativa, mas é difícil ler estas passagens e não ver a sombra do governo Trump. Contrariar o sistema é produtivo enquanto postura que busca colocar algo no lugar daquilo que está sendo criticado, mas, na medida em que a ideia de rebeldia foi engolida pelo capitalismo, ela passa a ser cultuada como coisa em si. É, de certa forma, um eco das críticas que Paz (2012, p. 229) levanta, apontando que, na modernidade, as ideias de crítica e de resistência passaram a se tornar valores por si sós, sem levar em consideração o fato de que toda revolução necessita de substituição; uma revolução que substituísse o *status quo* por nada serviria apenas como método de sustentação das estruturas de poder vigentes. Este diálogo de *O rei pálido* ser justamente demonstrar isso na política dos Estados Unidos.

No caso do capítulo 19, isso se manifesta em como empresas – e figuras governamentais – são capazes de se aproveitar da consciência que as pessoas têm de sua posição na sociedade para vender produtos e construir uma ideia de independência através do isolamento. De certa forma, a apropriação e industrialização da ideia de rebeldia resultam em uma reconfiguração da consciência do indivíduo enquanto ser social, sedimentando a ideia de "'Em outras palavras, que o dever mais sério deles era com *eles* mesmos.' 'Tudo bem, mas com eles enquanto o *quê*?'" (WALLACE, 2022, p. 148, grifos do autor) Isto é colocando em contraste com as atitudes dos contadores do IRS, que para cumprir suas funções precisam renunciar ao pensamento individual – ou seja, abdicar tanto do pensamento em si enquanto indivíduos quanto do pensamento de alguém externo a si mesmo – em prol de um ideal coletivo.

Assim como observamos em exemplos passados, entretanto, temos nesta argumentação a ausência da ironia enquanto tema. Em *O rei pálido* a ironia não é mencionada – ou mesmo empregada – enquanto elemento que tipifica a tendência corporativa de instrumentalizar qualquer resistência, com a ênfase do romance sendo de outra ordem, muito mais concentrada em como corporações são capazes de criar passividade através de suas representações de resistência; a circularidade presente em "E Unibus Pluram" continua presente, mas agora sem

a ironia. O olhar de Wallace parece ter amadurecido a ponto de perceber – com cada vez mais segurança – que não era a ironia a grande causadora das espirais culturais em que a sociedade norte-americana mergulhava, mas isso não quer dizer que essas espirais inexistam; elas continuam presentes, e a ironia pode ter sido um fator importante em um determinado momento da história dos Estados Unidos, mas não é a questão decisiva que o autor um dia defendeu ter sido. E, com isso, seguindo em um crescendo aquilo que observamos em *Breves entrevistas com homens hediondos*, constata-se que a questão principal, para Wallace, era a consciência e suas várias ramificações.

Talvez os momentos em que podemos observar de maneira mais evidente a evolução da ideia de consciência entre *Breves entrevistas com homens hediondos* e *O rei pálido* sejam os capítulos narrados diretamente por uma figura chamada "David Wallace", que se declara a autora do texto: "Autor aqui. Ou seja, o autor de verdade, o ser humano vivo que segura o lápis, não alguma persona narrativa abstrata." (WALLACE, 2022, p. 79) Nestes momentos em que o autor se autodeclara e cria diálogos diretos com o leitor do texto, temos uma das transições mais importantes entre a segunda coletânea de contos do autor e seu último romance, transição esta que está diretamente ligada à sua postura em relação aos usos da metaficção. Além disso, nos capítulos narrados por esta figura que autodeclara autora, temos a presença de notas de rodapé (muitas delas bastante extensas) para complementar muito do que está sendo narrado, remetendo a obras anteriores do autor, principalmente *Graça infinita* e "Octeto".

No capítulo intitulado "Prefácio do autor", temos o que pode ser lido como uma apresentação da tese central da obra e de sua relação com a metaficção. Esta tese nos permite observar uma postura muito menos abstrata e conflituosa em relação ao que Wallace havia praticado em "Octeto": primeiro, o "David Wallace" que se apresenta enquanto autor deste texto afirma categoricamente que *O rei pálido* não é uma obra ficcional, mas sim um livro de memórias em que alguns nomes podem ter sido alterados por questões jurídicas: "*O rei pálido* é basicamente um livro não ficcional de memórias, com elementos adicionais de jornalismo construtivo, psicologia organizacional, educação moral e cívica básica e teoria fiscal &c." (WALLACE, 2022, p. 87) Este livro de memórias teria sido escrito com base no período em que o autor trabalhou para o IRS, relatando suas experiências enquanto trabalhava como contador.

A questão, entretanto, está no fato de que *O rei pálido* é uma obra indubitavelmente ficcional, pois Wallace nunca trabalhou para o IRS e um dos elementos narrativos mais importantes para o romance – a Iniciativa Spackman – não é algo que realmente existiu (embora ela possa ser lida como uma maneira indireta de a obra falar da chamada *Trickle-Down*

Economics da era Reagan). A isso se somam as afirmações constantes de que "Tudo aqui é verdade. Este livro é real de verdade." (WALLACE, 2022, p. 80) para criar um espaço em que alguém que afirma ser o autor, tendo, inclusive, o mesmo nome do autor do romance (embora utilize a forma "David Wallace", que é como o autor se apresentava cotidianamente, no lugar de "David Foster Wallace"), declara que o objeto que leitor tem nas mãos é um texto memorialístico de não-ficção, só para, no decorrer de sua fala, apresentar fatos que são completamente ficcionais. Além disso, esta personagem e narradora insiste que seu propósito é a "sinceridade total" (WALLACE, 2022, p. 83), que seus diálogos com o leitor são tentativas de criar algum tipo de conexão e de se fazer entender. Basicamente, este narrador insiste que seu propósito é fazer o leitor confiar que o que está lendo é um relato não-ficcional.

Perceber que este "David Wallace" não está relatando eventos reais, entretanto, depende de o leitor ter conhecimentos contextuais e biográficos acerca da vida de David Foster Wallace: é necessário que o leitor saiba, por exemplo que Wallace nunca trabalhou para o IRS, que a Iniciativa Spackman não existiu realmente e que a obra ficcional do autor é pontuada por reflexões a respeito dos limites da ficção na contemporaneidade. Não que a desconfiança daquilo que está sendo dito por David Wallace não possa existir sem estes conhecimentos – narradores não confiáveis são, afinal de contas, bastante comuns –, mas é só com este leque de conhecimentos que a pretensa narrativa memorialística cai por terra definitivamente. Isso se deve ao fato de que os usos da metaficção em *O rei pálido* diferem em grau daquilo que ele havia realizado em "Octeto": no conto, temos um narrador/autor que se perde em espirais conforme cria diálogos com o leitor, constantemente reafirmando suas intenções conforme antecipa suas recepções; em *O rei pálido*, por sua vez, parece haver a remoção da antecipação, com um narrador que não fica demonstrando estar consciente de como será lido e de quais são suas opiniões a respeito dos usos de metaficção, com a única exceção sendo o momento em que David Wallace afirma que ele próprio também não gosta destas interrupções metaficcionais:

> Por favor saiba que eu também acho irritante esse tipo de paradoxo espertinho e autorreferencial – pelo menos agora que já passei dos trinta – e que a última coisa neste mundo que este livro seria é alguma espécie de sacanagenzinha metaficcional de nariz empinado. (WALLACE, 2022, p. 81)

Se "Octeto" era estruturado a partir de três camadas narrativas que se sobrepunham e se entrelaçavam, *O rei pálido* remove uma destas camadas, transformando-a em um uso muito mais tradicional da metaficção. O contraste entre "Octeto" e *O rei pálido* fica ainda mais claro quando observamos uma frase que serve como reflexo de muitas de suas ansiedades em relação

aos usos da metaficção na contemporaneidade, e que ecoa muito do que o autor havia levantado no conto:

> Não vou ser desses memorialistas que fingem que lembram de tudo quanto é fato e tudo quanto é coisa com detalhes fotorrealistas. A mente humana não funciona desse jeito, e todo mundo sabe; é um artificialismo insultante num gênero que pretende ser 100% "realista". Pra falar a verdade, acho que você merece coisa melhor e que você tem inteligência suficiente pra compreender e quem sabe até aplaudir quando o autor de suas memórias tem a integridade de admitir que não é algum monstro eidético. (WALLACE, 2022, p. 274)

Esta interação com o leitor evoca o que havia sido dito em "Octeto" a respeito da vontade de certos autores de dialogar constantemente com o leitor, como se ele não fosse capaz de perceber, por si só, a natureza do que está lendo. Novamente, temos a remoção de uma camada metaficcional – que, em "Octeto", seria o comentário metaficcional sobre o comentário metaficcional – que transforma *O rei pálido* em uma obra mais tradicionalmente confortável com os usos da metaficção.

A relação mais pacífica entre ficção e metaficção que é construída no último romance de Wallace é resultante de uma mudança de ênfase: assim como as personagens precisam aprender a não se afundar em seus próprios sentimentos, também os narradores – e mesmo o autor – precisam deixar de lado os abismos infinitos causados pelas obsessões com a autoconsciência e a antecipação de recepção. E, assim como acontece com os usos mais aparentemente tradicionais da metaficção, temos também uma relação muito menos conflituosa com a ironia; por um lado, isto faz com que a ironia não seja tematizada no decorrer da obra, mas, por outro, faz com ela possa ser utilizada – enquanto recurso retórico – de maneira muito mais assertiva e menos circular, transformando-a no mais próximo que a obra ficcional de Wallace chega da definição básica de ironia enquanto justaposição de sentido que Muecke (2008, p. 65) nos oferece. Os capítulos em que David Wallace busca criar diálogos com o leitor são os principais exemplos disso: neles temos uma personagem que tem o mesmo nome do autor da obra e que se se diz a autora do texto, relatando fatos ficcionais sobre a vida do autor enquanto afirma que *O rei pálido* é um livro de memórias. Temos, com isso, uma situação em que aquilo que está sendo dito, a depender dos conhecimentos prévios do leitor, pode ser lido em seu caráter literal, ou seja, adotando as palavras de David Wallace como verdadeiras, ou como tentativas de apontar para seu efeito contrário e, através disso, chamar a atenção para as fragilidades que constituem a linha que separa a ficção da não-ficção. Pensando nestes capítulos em termos polifônicos, temos a difusão da voz autoral na figura de uma personagem e narradora que se manifesta enquanto reflexo distorcido do autor do romance; se, para Bakhtin (2015), o

romance moderno surge da cacofonia da vida urbana, *O rei pálido* parece ser um indicativo do próximo passo na transformação formal do romance, resultando em múltiplas vozes que existem conjuntamente, mas incapazes de dialogar; uma instância em que diferentes vozes simulam autoridade autoral, atravessando a obra com novas formas de ambiguidade.

A presença e a atenção que perpassam a obra enquanto temas tão importantes se traduzem, nos capítulos narrados por David Wallace, em uma mudança de postura em relação ao que veio antes: trata-se de utilizar a ironia e a metaficção enquanto recursos que, por si sós, são repletos de potencial literário, sem a necessidade de hiper-examinar seus funcionamentos; mais do que isso, entretanto, *O rei pálido* demonstra que a ironia pode ser utilizada enquanto espaço fértil para a criação de diálogos com o leitor. A ironia não é, em uma primeira leitura, o impedimento comunicativo que foi em obras anteriores; com isso, é como se David Foster Wallace, através de David Wallace, cometesse um ato de antirrebeldia contra sua própria obra.

Entretanto, mesmo neste momento em que a ficção de Wallace parece se aproximar de algo mais próximo de uma fala reta e aberta, as limitações de seu projeto e o impulso de mergulhar sua obra em paradoxos continuam presentes. E, talvez justamente por ser o romance que finalmente anuncia uma possível saída dos problemas estéticos e filosóficos do passado, há um potencial de frustração muito mais patente do que o de qualquer outra de suas obras.

3.5.2 Ruas sem fim: zen budismo e o potencial inalcançado de novas formas de se pensar a consciência e a ironia

Dentre as muitas incompletudes de *O rei pálido*, só o que nos resta é tentar nos agarrar às poucas estabilidades que a obra nos apresenta, e a consistência com que seus temas são apresentados talvez seja umas das principais. Como Boswell (2020) defende, há um amadurecimento de muitos dos temas e estruturas utilizadas em obras anteriores do autor, transformando *O rei pálido* em uma obra profundamente meditativa. É, nesse sentido, um texto muito autoconsciente daquilo que a obra de Wallace foi no passado, mas esta consciência não está representada no desespero formal de “Octeto”, no solipsismo de Hal ou nos exames da literatura contemporânea de *Girl With Curious Hair*, e sim na abdicação do ‘eu’ enquanto alvo de obsessão.

O núcleo central de grande parte dos sofrimentos representados em obras anteriores do autor se encontra na autoconsciência, em uma constante tentativa de antecipar como o ‘eu’ será percebido pelas pessoas ao redor, só para então se tornar consciente desta autoconsciência, mergulhando em um ciclo vicioso. Em *Breves entrevistas com homens hediondos* a infertilidade

de buscar soluções para crises de consciência em mais consciência está posta de maneira evidente: nesta coletânea, temos personagens que não conseguem atravessar a membrana de consciência que as isola no solipsismo e um narrador/autor que constrói espirais estruturais que chegam perto de atingir algum nível de nulidade literária. Em *O rei pálido*, por sua vez, temos a busca por um caminho alternativo, uma mudança metodológica em como Wallace empregava suas investigações sobre consciência e ironia, e esta mudança está numa admissão silenciosa de que escavar pensamentos em busca de paz era uma busca sem fim; no lugar dela, só o que restava era deixar de lado esta perseguição e, por extensão, deixar de lado as eternas preocupações com o 'eu' em prol de um olhar que se esforça em se concentrar na realidade externa. A maneira de Cusk lidar com sua sudorese, a forma com que Toni abstrai os sofrimentos por que passa, a transformação de Fogle e o uso mais tradicional de metaficção são exemplos básicos de como *O rei pálido* transforma a autoconsciência representada em obras anteriores, criando uma busca por algo que seja capaz de ir além desta autoconsciência. O tédio é fundamental para este contexto, pois pode ser visto como a mais pura antítese do cotidiano contemporâneo; como um momento em que não há estímulos constantes e excessivos, não há entretenimento, deixando a pessoa sozinha consigo mesma. O tédio força a pessoa a conviver consigo mesma, mas conviver não significa ficar obcecada com como se é percebida, mas sim aceitar o que se é.

Parece inevitável, portanto, que sejam estabelecidas aproximações entre *O rei pálido* e a filosofia budista. Segundo Krzystof Piekarski (2020, p. 175), Wallace não pode ser definido enquanto um autor budista – ou mesmo um seguidor do budismo de maneira geral –, mas, mesmo assim, conceitos budistas atravessam sua ficção, alguns de maneira mais evidente e outros menos. Para o crítico, a principal aproximação de Wallace com o budismo se dá através da filosofia Zen, que é aquela focada mais em meditação e contemplação e não em dogmas rígidos. Sabemos da relação de Wallace com o budismo através de suas leituras – ele leu, por exemplo, a obra *A Practical Guide to Buddhist Meditation* – e também por confirmação de Karen Green, a viúva de Wallace, que informou a Piekarski (2020) que Wallace "would sneak off at odd hours to 'sit' with varying 'results.'" (PIEKARSKI, 2020, p. 183)[214]

Apesar de ser algo presente em toda ficção, entretanto, é em seu último romance que esse tema se torna relevante para muito do que estava sendo dito. Piekarski (2020) resume esta aproximação entre Wallace e o budismo através do seguinte questionamento: "More precisely, Wallace seemed to be concerned with two forms of diagnosis, just like Buddha was: what are

---

[214] "se afastava em horas estranhas para 'sentar' com 'resultados' variáveis'. [Tradução nossa]

the stubborn realities of modern life as we human beings live it, and how *ought* we live it instead." (PIEKARSKI, 2020, p. 176, grifo do autor)[215] Esta é uma tendência que nossa análise comprovou ser verdadeira: há um impulso, no decorrer da ficção do autor, de buscar formas de lidar com os muitos sofrimentos e angústias da vida moderna; entretanto, também pudemos observar que, na medida em que narradores e personagens refletiam sobre estes sofrimentos, eram os próprios pensamentos que passavam a ser alvo das reflexões, transformando-os em ainda outra forma de sofrimento, constituindo, assim, as espirais que se encontram em quase todas as obras anteriores de Wallace. O maior aprofundamento no zen budismo em *O rei pálido*, por sua vez, é o que cria as vias alternativas em que a paz cotidiana só pode ser encontrada ao se abandonar a perseguição de pensamentos e de reflexões sobre o sofrimento. Afinal, como pudemos observar, a alternativa de vida que as personagens encontram está em como elas abandonam a perseguição, deixam de lado a tentativa de encontrar soluções para crises de pensamento em mais pensamento – ou crises de consciência em mais consciência – e optam por olhares voltados para fora. Esta atitude não apaga a autoconsciência das personagens, não faz suas ansiedades e medos serem resolvidos, mas lhes permite conviver com eles. No entanto, apesar de estar colocado de maneira bastante evidente nos comportamentos das personagens, isto é algo que pode ser lido como apenas uma manifestação secundária daquilo que organiza a obra em termos estruturais, que é como esta aproximação com o zen budismo influencia a obra de maneira mais decisiva.

Desde *The Broom of the System*, as obras ficcionais de Wallace são atravessadas por um conflito de natureza wittgensteiniana, que é a relação muito próxima entre linguagem e solipsismo e a investigação das formas de superação que são possíveis. É algo evidente nas personagens de sua ficção, mas o mais notável é como isso foi, aos poucos atravessando sua ficção e se transformando em uma camada sempre presente de autoconsciência narrativa, com narradores – ou mesmo o próprio autor – atravessando a membrana narrativa em busca de diálogos com o leitor ou de tentativas de antecipação de recepção. Seguindo na esteira da leitura que o autor realizou de Wittgenstein (2014), Wallace acreditava que o pior destino possível é o solipsismo, e a linguagem tem um papel importante em não permitir que o indivíduo acabe isolado; a ficção do autor reflete muita da busca de Wittgenstein (2014) por uma saída do solipsismo em meio à linguagem e *O rei pálido* parece ser o momento em que sua obra alcança seu momento de *Investigações filosóficas*, ou seja, quando é finalmente possível entrever uma

---

[215] "Mais precisamente, Wallace parecia preocupado com duas formas de diagnose, assim como Buda estava: quais são as persistentes realidades da vida moderna que nós como seres humanos as vivemos, e como nós *deveríamos* viver em seu lugar." [Tradução nossa]

saída, mesmo que incompleta e fraturada: mas esta saída só faz sentido quando constatada em relação aos conflitos filosóficos e existenciais do passado.

Aquilo que observamos como uma atitude mais tradicional em relação aos usos da metaficção, por exemplo, ganha nítidos contornos simbólicos quando pensado em relação aos usos da metaficção em obras anteriores, principalmente ao que é realizado em "Octeto": trata-se de um percurso que vai da efervescência formal e temática, gerada por alguém que busca desatar um nó literário praticamente impossível, à apaziguação de alguém que não só percebeu a futilidade dessa empreitada. *O rei pálido*, pensado dessa forma, é o produto artístico de alguém que aprendeu que a única saída da espiral é traçar uma linha diretamente para fora dela. O mesmo se aplica à relação com a ironia: no lugar dos conflitos constantes com o conceito da ironia, seus usos e excessos, como ocorre em *Graça infinita*, o que temos é o simples uso da ironia, uma forma de tornar ambígua a realidade da obra enquanto produto ficcional. Entretanto, é importante enfatizar que ao afirmarmos que se trata de um uso mais tradicional destas formas, não nos referimos a uma simplificação formal, mas sim a uma mudança de atitude que transforma a maneira com que Wallace produz ficção. A grande crítica que ele faz em "My Appearance" e "Girl With Curious Hair", por exemplo, é de que a ironia perde seu propósito na medida em que se torna um simples mecanismo destinado a apontar os horrores do mundo e das performances inerentes à ficção; em *O rei pálido*, por sua vez, o que temos é um uso da ironia que, como Brait (2008, p. 140) defende, ao cumprir seu papel como recurso que permite atrair a atenção do leitor para a forma do texto torna ambígua a realidade da obra sem adotar uma posição determinada como sendo a correta,

A saída proposta por *O rei pálido*, portanto, não é tanto uma saída mas uma espécie de novo acordo existencial entre o indivíduo e a realidade, baseado na aceitação de si e do mundo. É algo que se origina de uma intersecção entre o zen budismo e anos de exercícios ficcionais que, como observamos, estavam sempre carregados por algum nível de desespero que vinha de como Wallace se entregava a paradoxos artísticos que sabia serem irresolvíveis. O resultado disso foi a descoberta de que era necessário abandonar a corrida definitivamente, ou pelo menos encontrar momentos do cotidiano em que isso fosse possível; isso leva à tentativa de não mais se deixar definir por suas obsessões mentais. Entretanto, mesmo esta possível saída encontrada por Wallace acaba sendo frustrada pela natureza inconclusa da obra: *O rei pálido* não pode ser um romance sobre respostas definitivas, pois mesmo as perguntas que a obra propunha nunca puderam ser completamente elaboradas.

Ao realizar uma análise como a que propomos com esta pesquisa, observando cronologicamente a obra de Wallace, *O rei pálido* se coloca como uma obra que a todo

momento provoca comparações com as obras anteriores do autor, demonstrando um nível de consciência diferente daqueles propostos em outros de seus textos ficcionais, pois é uma consciência de qual é a posição que ela assume no corpo ficcional do autor. Discussões anteriores, como consciência, solipsismo e o desejo por aproximação, presentes desde *The Broom of the System* e *Breves entrevistas com homens hediondos*, são retomadas e transformadas em *O rei pálido*. Mas apesar de podermos entrever no horizonte alguns dos efeitos dessas transformações, elas se revelam enquanto miragens conforme nos aproximamos, algo que se deve tanto à natureza da obra quanto ao seu caráter incompleto. No fim, não há leitura que não se choque contra a incompletude do romance, colocando em xeque a possibilidade deste projeto enquanto algo literariamente viável.

A leitura do romance parece depender de muitas das mesmas atitudes que são necessárias para se sobreviver no IRS: especialmente a atenção absoluta e ininterrupta em meio ao tédio. Trata-se de um modelo mais tradicional, mas que, ao ser empregado dessa forma, permite uma nova concepção de ficção. Ou, pelo menos, esta parece ser a intenção que coloca a obra em movimento, pois ao nos aprofundarmos na leitura do romance observamos algumas das mesmas contradições que já estavam postas em obras anteriores, só que agora com outra configuração: talvez a principal delas seja a natureza impossível de seu tema central, demonstrando que uma das discussões de *Graça infinita*, apesar do que defende Hayes-Brady (2018, p. 142), talvez não tenha amadurecido tanto assim, mas apenas vestido uma outra máscara. *Graça infinita* era uma obra em constante conflito com o seu caráter de entretenimento, querendo desafiar o leitor, mas, ao mesmo tempo, querendo que a obra fosse lida e vista como algo divertido; *O rei pálido*, por sua vez, é uma obra que quer demonstrar a força do tédio mas sabe que um leitor completamente entediado é um leitor que deixará o livro de lado. As próprias bases deste projeto limitam aquilo que se pode dizer e, assim como todas as obras de Wallace, *O rei pálido* parece estar dolorosamente consciente disso: temos personagens que entrevem a possibilidade de uma saída, bem como uma postura metaficcional que possibilita uma leitura da ironia que se revela menos torturada do que outras, observadas anteriormente; mas isto acaba, inevitavelmente, se chocando contra as limitações inerentes ao projeto. Se por um lado *O rei pálido* é uma demonstração de consciência da necessidade de fugir dos paradoxos aos quais a ficção de Wallace esteve presa no passado, por outro ele talvez seja o exemplo mais paradoxal de toda sua ficção.

É apenas dentro deste contexto que podemos compreender os usos da ironia no romance: por um lado, temos aplicações mais tradicionais, menos conflituoso, demonstrando o afastamento de Wallace em relação a discussões sobre a ironia como algo tão central para os

contextos culturais e sociais do início do século XXI; por outro, temos um romance que busca ofuscar a realidade de maneira a criar pactos ficcionais diferentes de quaisquer outros que possam ser encontrados em sua obra, demonstrando, através disso, a eficácia da ironia enquanto forma de turvar a percepção da realidade. Nenhuma dessas possibilidades de leitura da ironia, entretanto, pode ser vista como uma maneira concreta de lermos o romance, pois ambas são interrompidas pela natureza inacabada de *O rei pálido*.

No fim, ler *O rei pálido* é um exercício de convivência com os espectros que nos visitam: leituras se formam só para, logo em seguida, serem desmanchadas, frustradas pelas limitações do projeto, pela morte do autor e mesmo por suas tentativas de incorporar e reformular temas abordados no passado. Assim como Wallace alcançava "resultados diversos" em suas tentativas de meditação, seu último romance é uma mistura de potenciais que não sabemos se um dia poderiam ser concretizados. Para Hayes-Brady (2016, p. 137), *O rei pálido* é carregado pela possibilidade de redenção e "possibilidade" talvez seja a chave para compreendermos a obra: *O rei pálido* é uma obra de possibilidades, de diálogos abertos com muito do que a ficção de Wallace representou no passado, mas que se silenciam muito antes de qualquer solução ser alcançada. A ironia, nesse sentido, é igualmente irresolvida: temos a continuidade daquilo que observamos em *Breves entrevistas com homens hediondos*, com Wallace se afastando de discussões sobre a ironia enquanto elemento fundador de muitos dos problemas culturais e comunicativos do período, ao mesmo tempo em que temos o surgimento de uma segurança muito maior em como utilizá-la esteticamente para criar novos caminhos para a literatura. Todavia, assim como todo o resto, a ironia de *O rei pálido* não consegue ir além do que o romance lhe permite ser: uma incubadora de possibilidades abortadas, e não há metodologia de leitura que possa contornar isso. E, de certa forma, este é o destino mais próximo do zen budismo a que esta obra poderia se encaminhar: não se trata de transcender, mas de se atentar, aceitar e conviver com a realidade.

Para que possamos observar, de maneira mais concreta, como as questões de consciência e ironia foram pensadas e empregadas por Wallace no fim de sua vida, é necessário analisarmos sua última – e mais fértil – obra publicada em vida: a coletânea de contos *Oblivion*.

3.6 *OBLIVION*

A história da recepção crítica de *Oblivion* é algo que, por si só, nos proporciona um campo de estudo bastante fértil. Sendo a última obra de Wallace publicada em vida, a coletânea acaba sendo estudada a partir de alguns dos mesmos parâmetros de *O rei pálido*. Um exemplo

prático disso é a maneira com que os contos foram lidos sob a sombra do suicídio de Wallace: o conto "Good Old Neon", por exemplo, acabou sendo lido por muito críticos (BOSWELL, 2020; HERING, 2016, 2018), após a morte do autor, como uma espécie de carta de suicídio em que Wallace estaria estetizando muitas das aflições que o levariam a tirar sua própria vida anos depois. Trata-se de uma leitura arriscada e que, por um período de tempo, deixou de lado um estudo mais detido do conto em si em prol da busca de conexões com a vida e morte de seu autor. Além disso, após a morte do autor, a figura de Wallace enquanto mártir literário ou guru de uma nova geração artística foi realçada e extrapolada, fazendo com que, por um tempo, as discussões críticas e teóricas a respeito de sua obrase tornassem um terreno pantanoso; distinguir Wallace, autor e artista, do Wallace das frases de efeito descontextualizadas e compartilhadas em redes sociais tornou-se um tarefa necessária, e isto acabou afetando, de maneira decisiva, a primeira leva de estudos críticos a respeito da obra do autor.

Um dos maiores reflexos disso, e algo que ainda perdura na crítica wallaceana, é a visão de que *Oblivion* é uma coletânea que destoa do restante da obra ficcional do autor por ter um caráter pessimista e até mesmo fatalista. Esta leitura parte do princípio de que, diferente de obras anteriores de Wallace, *Oblivion* desiste da tentativa de encontrar saída para os problemas que o autor colocava anteriormente, assumindo uma posição de aceitação de que a vida é apenas um conjunto de espirais, ansiedades e becos semânticos sem saída; o livro, assim, seria a obra resultante do amadurecimento de um autor que finalmente supera qualquer possibilidade de rebeldia e de resistência. Finalmente, ele estaria percebendo que não há saída ou solução para muitas das questões que levantou no passado.

É uma interpretação que está profundamente enraizada na crítica wallaceana e que pode ser atribuída a duas fontes principais: o suicídio de Wallace e os temas e enredos que são apresentados nos contos. Em *Oblivion*, a presença de momentos humorísticos é mais reduzida do que em obras anteriores, e os contos – tanto em suas formas quanto em seus enredos – apresentam, de maneira geral, temas de natureza bastante sensível, como suicídio, abuso sexual e mutilação infantil. Estes temas não são novidade para a ficção de Wallace, mas a diferença está em como eles são abordados: as narrativas de *Oblivion* são marcadas por uma uniformidade formal que destoa daquela que observamos em coletâneas passadas, pois o que as une não é a tentativa de criar pastiches de certas formas literárias, como em *Girl With Curious Hair*, ou as representações de certas atitudes masculinas e seus efeitos, como no caso de *Breves entrevistas com homens hediondos*; em *Oblivion*, somos apresentados a alguns dos contos mais estruturalmente densos de toda sua obra, densidade esta que é utilizada em conjunto com aquilo que pode ser encarado como o elemento constante e centralizador da obra: nos contos de

Oblivion, os eventos de maior importância ocorrem sempre às margens daquilo que está sendo narrado na página, por vezes de maneira sutil o suficiente para passar de maneira totalmente despercebida em um primeira leitura.

A questão, entretanto, está no fato de que em *Oblivion* temos a representação formal de um mundo que já não era mais o mesmo que aquele que existia quando o autor escreveu *Girl With Curious Hair* e *Graça infinita*, e, com isso, temos o surgimento de novas estratégias que possam dar conta deste novo mundo. Se em *Graça infinita* as notas de rodapé tinham a função de se assemelhar aos estímulos informacionais com que as pessoas começavam a ter que conviver nos anos 90, em *Oblivion* temos formas que buscam levar as capacidades interpretativas do leitor ao limite, através de um tensionamento cada vez maior de sua sintaxe narrativa, o que serve como ilustração de uma realidade em que causa e efeito pareciam cada vez mais dissociadas. Boswell (2020), sobre a forma de *Oblivion*, defende que:

> Wallace's famously detailed and loquacious prose gets stretched to the absolute breaking point, as sentences often run for the length of half a page. To open the book at random is to encounter a visual analog for the state of consciousness Wallace depicts in the stories themselves. (WALLACE, 2020, p. 117)[216]

A soma destes fatores – o suicídio do autor e a densidade informacional dos contos – é também o que leva Boswell (2020) a afirmar que:

> All this being the case, then, *Oblivion* remains unique in Wallace's oeuvre in its unrelenting pessimism. His youthful ambition, as he explained back in 1993, to create art that "locates and applies CPR to those elements of what's human and magical" gives way, in *Oblivion*, to dense description without redemption. The stories instead yearn for escape, for a release from the prison house of interiority, but offer no exit. (WALLACE, 2020, p. 130)[217]

Esta linha de pensamento acabou se tornando predominante dentro na crítica literária wallaceana (HERING, 2016; HAYES-BRADY, 2016; KONSTANTINOU, 2018), calcificando a ideia de que *Oblivion* representa um momento de desistência de muito do que o autor propunha, com ele finalmente aceitando as limitações de seu projeto. Não que ela tenha sido a

---

[216] "A prosa famosamente detalhadamente e loquaz de Wallace é esticada ao seu ponto de ruptura absoluto, com frases que frequentemente se espalham pela extensão de meia página. Abrir o livro aleatoriamente é encontrar uma analogia visual para o estado de consciência que Wallace representa nas histórias em si." [Tradução nossa]

[217] "Sendo este o caso, então *Oblivion* permanece única na obra de Wallace em seu pessimismo implacável. Sua ambição da juventude, como ele explicou em 1993, para criar arte que "localiza e aplica RCP àqueles elementos do que é humano e mágico" cede lugar, em *Oblivion*, a densa descrição sem redenção. As histórias no lugar anseiam por escapatória, por libertação da prisão da interioridade, mas não oferece saída alguma." [Tradução nossa]

única leitura a ser realizada – Galindo (2008, pp. 134 - 135), por exemplo, já apontava em *Oblivion* não a recusa da busca do que é humano, mas sim um aprofundamento através de novas formas –, mas foi certamente a mais recorrente, e é algo que continua a influenciar leituras críticas (BOSWELL, 2020; HAYES-BRADY, 2018; KONSTANTINOU, 2012). A repercussão desta linha de leitura é inclusive uma das responsáveis pelo espaço menos privilegiado que *Oblivion* ocupa na crítica wallaceana; apesar da complexidade da obra, a quantidade de estudos críticos a respeito dela é muito menor em comparação com *Graça infinita* ou *Breves entrevistas com homens hediondos*, pois parece haver, nos entornos desse livro, uma aceitação tácita a respeito da desistência empírica e estética que ele representaria. Semelhante ao que acontece com leituras a respeito da ironia, análises de *Oblivion* aparecem, por vezes, de maneira engessada e excessivamente presa a uma série de concepções que foram adotadas como verdadeiras e não devidamente desafiadas ou reavaliadas posteriormente.

Esta leitura fatalista de *Oblivion* acaba por influenciar de maneira decisiva as leituras da ironia neste momento da obra de Wallace. O principal reflexo disso, acarretado pelo olhar derrotista, está em como *Oblivion* passou a ser lido enquanto confirmação de muitos dos medos que Wallace manifestou no passado. Como observamos no decorrer desta pesquisa, há uma propensão, por parte da crítica wallaceana, a ver a ironia como algo a ser derrotado por artistas contemporâneos – empreitada da qual Wallace supostamente faria parte – e *Oblivion* acabou sendo lido, por esta mesma parte da crítica, como o instante em que Wallace cedeu a ela. É uma leitura que, mais uma vez, coloca a ironia como elemento centralizador de toda a ficção do autor, sem levar em consideração as mudanças pelas quais sua ficção passou no decorrer dos anos; a única diferença desta leitura em relação a interpretações passadas da ironia está em como Wallace teria finalmente percebido que a ironia não pode ser derrotada, manifestando todo o pessimismo que os contos de *Oblivion* supostamente teriam. É curioso que estas leituras, ao incluir a ironia como fenômeno conceitual em *Oblivion*, não partam de leituras da ironia em seus contos, mas sim da transplantação de conceitos que surgem com a análise de obras anteriores (principalmente de *Graça infinita* e "E Unibus Pluram") a um contexto completamente diferente.

O repertório crítico que se formou ao redor de *Oblivion* é, por conta dos fatos apresentados, um dos espaços críticos mais lacunares e disformes de toda a ficção do autor. Nossa análise da obra partirá do princípio de que a concepção geral que se formou ao redor de *Oblivion* é não apenas insuficiente enquanto ferramenta metodológica para o compreendermos, mas também inerentemente falha ao pensarmos na coletânea dentro da sequência de produções ficcionais e ensaísticas de Wallace. Rejeitaremos a interpretação fatalista da obra nos

sustentando nas seguintes bases: tendo em vista que *Oblivion* e *O rei pálido* compartilham de um mesmo período de produção, a ideia de que uma das obras representa a desistência de Wallace enquanto a outra demarca um período de redenção não parece se sustentar; da mesma forma, interpretar a coletânea como algo que destoa de toda sua ficção devido ao seu pessimismo exige levar apenas a superfície dos contos em consideração, deixando de lado as maneiras com que muito dos eventos mais importantes dos enredos se desenvolvem às margens das narrativas. Para isso, partiremos de um diálogo com estudos mais recentes que se debruçam sobre *Oblivion* e se propõem interrogar as interpretações que se calcificaram sobre esta obra dentro da crítica wallaceana.

Através disso, para continuarmos nosso mapeamento da ironia – e de sua relação cada vez mais próxima com a autoconsciência – nossa leitura será dividida nas seguintes etapas: na primeira, verificaremos as estratégias estéticas e narrativas específicas de *Oblivion* e como elas contrastam com as de obras anteriores, observando principalmente como a ideia de enredos que se desenvolvem às margens do que está sendo narrado na página contribui com os usos da ironia; na segunda parte observaremos como estas mudanças formais são utilizadas para construir um novo olhar sobre a ironia em termos de representação da mídia e do entretenimento na contemporaneidade; por último, verificaremos como a fusão destas duas linhas de análise – bem como a relação delas com *O rei pálido* – nos permite determinar como a ironia se corporifica na parte final da obra de Wallace.

3.6.1 *Oblivious*: esquecimento e apagamento como formas de asserção narrativa

Um dos oito contos de *Oblivion* – que, na maior parte, são bastante extensos – e que chama atenção de maneira imediata durante a leitura do índice é “Philosophy and the Mirror of Nature”. O conto está localizado próximo ao centro da obra (é o sexto conto, mas, em termos de paginação e extensão, se encontra próximo da metade) e se destaca por ter o mesmo título da obra filosófica de Rorty (1994), *Filosofia e o espelho da natureza*. Já no título de um dos contos, portanto, Wallace está propondo um diálogo com uma certa linha filosófica. Esta indicação, por si só, tem o potencial de colocar em risco a leitura fatalista que se faz de *Oblivion*, pois a filosofia de Rorty (1994) se concentrava na ideia de uma função terapêutica da filosofia, ou seja, que ela deveria ser usada não como forma de alcançar verdades universais, mas sim para ajudar as pessoas a melhor se entenderem, entenderem o mundo e, dessa forma, atingirem alguma harmonia entre o indivíduo e a realidade. Não que seja possível afirmar, apenas pelo

título, que o conto é uma reafirmação da filosofia de Rorty (1994), afinal, ele também pode ser uma crítica. É a forma do conto que irá nos informar como se dá esse diálogo.

É aqui que temos um microcosmo da experiência de leitura de *Oblivion*, pois "Philosophy and the Mirror of Nature" não torna evidente – ou mesmo inicialmente aparente – qual é a relação que está se tentando construir entre o conto e a obra de Rorty (1994). A narrativa se passa toda dentro de um ônibus, com o narrador relatando eventos recentes em que sua mãe passou por duas cirurgias plásticas que deram errado: "Her crow's feet indeed were things of the past but now her face was a *chronic mask of insane terror*." (WALLACE, 2004, p. 182, grifos do autor)[218], bem como o evento que o levou a ser preso, em que uma criança estava no telhado da casa do narrador, mas o teto acabou cedendo e o menino caiu dentro de um terrário dentro do qual estavam várias viúvas negras que o picaram, levando-o à morte. A isso se soma o fato de que o narrador está constantemente vestindo roupas de proteção para procurar por viúvas negas por onde quer que passe. O narrador utiliza um vocabulário marcado pelo discurso científico, observando o mundo através de um olhar que acredita ser neutro e sofisticado, mas que acaba sendo apenas pedante e esterilizante. É a partir deste discurso que os eventos do conto são amarrados, como podemos observar em sua descrição das viúvas negras e de seu "estudo" delas:

> A common Asian species not only has the semantic ventral insignia but a red line straight down the back, leading to its indigenous name, *Red line on back*. Standardized testing has confirmed that I have both a studious bend and outstanding retention in study which she would not even deny. (WALLACE, 2004, p. 184, grifos do autor)[219]

Há uma constante dissonância entre o que a personagem narra, os eventos que transpiram e a interpretação que ela faz destes eventos; a personagem, por exemplo, acusa a mãe de ter fobia de aranhas, fobia que é retratada como algo completamente irracional: "The phobia becomes so extreme she will carry a can [of inseticide] in her bag o knitting until I always find it before leaving and say firmly, *No*. (WALLACE, 2004, p. 186, grifo do autor)[220] A personagem parece não conseguir associar a morte da criança por picadas de aranha com o fato de que sua mãe tem medo delas, especialmente por haver tantas dentro de sua casa. Há um

---

[218] "Os pés-de-galinha dela realmente eram coisas do passado, mas agora o rosto dela era uma *máscara de terror crônica*." [Tradução nossa]

[219] "Uma espécie asiática comum não apenas tem a insígnia ventral semântica como também uma linha vermelha nas costas, levando ao seu nome indígena, *Linha vermelha nas costas*. Testes padronizados confirmaram que eu tenho uma tendência estudiosa e uma fenomenal retenção em estudo que ela nem sequer negaria." [Tradução nossa]

[220] "A fobia se torna tão extrema que ela carrega um tubo [de inseticida] em sua bolsa de tricô até eu sempre a encontrar antes de sairmos e falar firmemente, *Não.*" [Tradução nossa]

eterno distanciamento entre os fatos apresentados e a absoluta convicção que ele tem de estar certo sobre sua interpretação. Esta atitude é o que acaba jogando os eventos mais importantes do conto para margens: o narrador não é confiável, mas não se trata de alguém que está tentando convencer o leitor a acreditar em palavras potencialmente falsas, e sim de alguém absolutamente convencido de sua visão de mundo a ponto de não ser capaz de observar outras.

Esta contextualização não dá conta, entretanto, do elemento básico para o qual chamamos atenção no início dessa análise: a relação com a obra de Rorty (1994). De maneira superficial, podemos falar que há algum diálogo no fato de o narrador não conseguir se colocar no lugar de outras pessoas, nem sequer de sua mãe, mas isso é algo que pode ser dito sobre personagens em várias das obras de Wallace, não justificando inteiramente o motivo da escolha do título.

Este é um problema com o qual a crítica wallaceana, até muito pouco tempo, não soube como interagir. Por um lado, o título não permite que a relação entre as duas obras seja esquecida, mas, por outro, aquilo que elas têm em comum não é algo facilmente percebido. Boswell (2020), por exemplo, toca de maneira breve na relação do conto com a obra de Rorty (1994), mas não vai além daquilo que mencionamos aqui, ou seja, que é a representação de um indivíduo que não consegue atravessar sua própria visão de mundo e se colocar no lugar de outro. Hayes-Brady (2016), por sua vez, lê o conto como uma crítica a Rorty (1994), declarando se tratar do momento em que Wallace se manifesta contra a relativização da verdade proposta pelo filósofo através do discurso incerto de seu narrador. Em ambos os casos, entretanto, Rorty (1994) parece ser mencionado mais por ser incontornável do que por haver de fato alguma conexão a ser estabelecida entre os dois autores.

É deste contexto que surge um dos estudos mais interessantes a serem publicados sobre *Oblivion* nos últimos anos, que é a pesquisa de Antonio Aguilar Vazquez (2020). A pesquisa parte do pressuposto de que a filosofia de Rorty (1994) não é apenas um intertexto colocado ali para demonstrar algum nível de diálogo filosófico entre as duas obras, mas que a referência à obra de Rorty (1994) pode ser pensada como uma das principais vias de acesso ao projeto de *Oblivion*. Para o crítico, um problema recorrente em leituras de "Philosophy and the Mirror of Nature" está na dicotomia com que ela foi lida no passado.

> The earlier interpretations of 'Mirror' seem unable to break away from a True-False duality; their reaction to Rorty's critique is to conclude there is only No-Truth, which still works within the same language of absolutes. By placing the story in a No-Truth setting, the narrator's descriptions are also emptied of meaning, casting doubt on the suffering portrayed […]. The widow's venom, the mother's fear, the child's death,

> should these be disregarded because we cannot depend on Absolute Truth? (AGUILAR VAZQUEZ, 2020, p. 49)[221]

Ao pensar no conto como algo que parte de uma lógica 'ou isto ou aquilo', recusa-se uma das principais conexões entre Wallace e Rorty (1994), que é a importância de observar como se dão os processos comunicativos na contemporaneidade. Para o crítico, estas interpretações têm suas raízes em uma incompreensão fundamental a respeito da filosofia de Rorty (1994), que é ler no filósofo uma crítica contundente à ideia de Verdade; Rorty (1994), entretanto, não foi um relativista, ele não defendeu que a Verdade não existe, mas sim que o propósito da filosofia não deveria ser buscá-la. É isto que o leva a afirmar, afinal, que a arte, na contemporaneidade, estaria mais bem equipada para ajudar as pessoas com isso; novamente, é a função terapêutica da filosofia.

Segundo Aguilar Vasquez (2020, p. 39), a via de acesso mais eficiente para compreendermos "Philosophy and the Mirror of Nature" não está naquilo que é dito pelo narrador, mas sim naquilo que ele não percebe, algo que o crítico resume da seguinte forma: "'Mirror' doesn't try to critique the dangers of Rorty's pragmatism, rather, it reveals the perils of considering one's vocabulary as absolute, and, of not dropping the metaphor of the mind as a mirror of reality." (AGUILAR VAZQUEZ, 2020, p. 39)[222] Ao colocar a narrativa dentro destes moldes, o que surge é um conto que, em seu cerne, não poderia ser mais wallaceano: "Philosophy and the Mirror of Nature" é um conto sobre o solipsismo e o risco que existe – para as outras pessoas, principalmente – de não se conseguir ir além de seu próprio vocabulário. O conto não é uma crítica ao absolutismo ou uma crítica ao suposto relativismo de Rorty (1994), mas sim um gesto ficcional que busca ensaiar o estado mental de um solipsista.

Esta leitura gesticula na direção oposta àquela em que *Oblivion* costuma ser lido, pois evidencia algo que costuma ser negado na coletânea: o fato de que ela não representa um rompimento em relação a obras anteriores do autor, mas sim uma continuidade que se dá em diferentes graus do que se conhecia previamente: não é um conto sobre a admissão de falência do projeto wallaceano, ou mesmo sobre a falência do sistema filosófico rortyano; é um conto

---

[221] "As primeiras interpretações de 'Espelho' parecem incapazes de romper com uma dualidade de Verdadeiro-Falso; a reação delas a crítica de Rorty é concluir que há apenas Não-Verdade, o que ainda trabalha dentro da mesma linguagem de absolutos. Ao colocar a história em um ambiente de Não-Verdade, as descrições do narrador são esvaziadas de sentido, criando dúvida sobre o sofrimento experimentado […] O veneno das viúvas, o medo da mãe, a morte da criança, deveríamos ignorá-los porque não podemos depender de Verdade Absoluto?" [Tradução nossa]

[222] "Espelho' não tenta criticar os perigos do pragmatismo de Rorty, ao invés disso ele revela os perigos de considerar o vocabulário de alguém como absoluto e de não deixar de lado a metáfora da mente como espelho da natureza." [Tradução nossa]

sobre a empatia, sua relação com a linguagem e o mundo que existe quando observado por alguém que é incapaz de perceber aquilo que há para além de sua própria realidade.

É na relação do narrador com a mãe que isso fica mais evidente. É algo que observamos em como ele fala da fobia dela, tratando-a como algo infundado enquanto ignora os vários motivos reais que existem para que ela tenha tanto medo. Entretanto, é também algo que afeta toda a visão de mundo da personagem, sendo bastante evidente, por exemplo, em como ele descreve o acidente sofrido pela criança:

> To my mind however it is quite a stretch to say that an area of weakness in a twenty-year-old garage roof equals failing to exercise due diligence or care. […] To say nothing of him trespassing and having no business up there anyhow. In the deposition. To say nothing of claiming that not foreseeing a trespasser falling through a portion of a garage roof and wholesale wrecking complex and expensive tempered-glass container complex and crushing or otherwise disturbing a great many specimens and inevitably due to the mishap, leading to some partial decontainment and penetration of the surrounding neighborhood amounts to my failing due exercise of caution. (WALLACE, 2004, p. 186)[223]

O narrador entende que o acidente levou à morte de uma criança, mas não consegue se ver como tendo algum tipo de culpa pelo que aconteceu, afinal, ele não é responsável por uma criança ter subido em seu telhado. Estes argumentos são, em tese, válidos, mas o que ele não consegue perceber – mesmo sendo ele quem fornece essa informação ao leitor – é o fato de que não foi a queda que matou a criança, mas sim as viúvas-negras que ele tinha em casa. Ele, inclusive, descreve a morte causada pelo veneno dessas aranhas como sendo algo que "no one even knows how the widow's neurotoxin works to produce such abject pain and suffering in larger animals, science is baffled as to evolutionarily what advantage there is for a venom well in excess of required for this unique but common specimen to subdue its prey." (WALLACE, 2004, p. 187)[224]

Apesar de ambas as informações – a queda da criança e a letalidade do veneno das aranhas – serem fornecidas pelo mesmo narrador, ele parece incapaz de unir as duas logicamente, o que o faz não conseguir perceber qual é sua agência dentro de tudo que

---

[223] "Na minha cabeça entretanto é bastante exagerado dizer que uma área de fraqueza no telhado de uma garagem de vinte anos constitui uma falha em exercer diligência de cuidado. […] Para não falar nada dele invadindo e não tendo negócio algum lá em cima de qualquer forma. Na deposição. Para não falar nada de afirmar que que não antever um invasor atravessar através de uma parte do telhado de uma garagem e inteiramente destruindo um complexo e caro container de vidro temperado contendo e esmagando ou então perturbando muitos espécimes e inevitavelmente devido a um acidente, levando a uma descontenção parcial e penetração da vizinhança ao redor equivale a uma falha minha em exercer próprio exercício de cuidado." [Tradução nossa]

[224] "ninguém sequer sabe como a neurotoxina da viúva funciona para produzir dor e sofrimentos tão abjetos em animais maiores, a ciência fica perplexa com qual a vantagem evolucionária que há em um veneno em excesso do que é requerido para este espécime único mas comum subjulgar sua presa. [Tradução nossa]

aconteceu. Entre os fatos apresentados pelo narrador estão lacunas linguísticas que ele não consegue preencher, e isto fica evidente pelo choque que existe entre seu vocabulário e o de outras pessoas. Sua principal reclamação, em relação ao processo que o colocou na cadeia, está no fato de que as pessoas não entenderam de onde ele estava partindo, que faltou algo que traduzisse sua situação em termos compreensíveis. Ao mesmo tempo, ele não contempla, nem por um momento, que talvez seja ele quem não está compreendendo o que está acontecendo.

> My position through the proceedings was a natural deep regret for the kid and his family but that the misfortune of what happened as a result did not justify hysterical or trumped-up charges of any kind. Quality counsel would have been able to translate this reasoning into effective legal language in legal briefs and arguments *in camera*. (WALLACE, 2004, p. 186, grifos do autor)[225]

A frustração do narrador está em sua incapacidade de traduzir sua mensagem; ele não vê problema com ela, apenas em como ela é transmitida. Não há conflito de autoconsciência, nenhuma dúvida ou questionamento sobre o que está sendo dito; sua preocupação com como a mensagem é traduzida coloca a responsabilidade pela interpretação nos ouvintes, pois ele acredita estar certo, mesmo sem estar sendo compreendido.

Um dos reflexos desta inversão do processo comunicativo é também ilustrado pelo momento em que a mãe se olha no espelho e vê o resultado do procedimento cirúrgico:

> Mother herself who is decent-hearted if vain, bitter and timid female specimen but who is not a colossus of the roads of the human intellect, to put it frankly, could herself not ascertain at first if the look of insane terror was the response or the stimulus and if it was a response then a response to what in the mirror if the response itself was the expression. (WALLACE, 2004, p. 185)[226]

É um momento que simboliza a perspectiva do narrador, mas também a ironia que serve como uma das bases do conto e da qual ele depende para ser interpretado: da mesma forma que o narrador não consegue perceber a ligação entre causa e efeito, à mãe – e ao leitor – é oferecido um momento de dúvida, em que é difícil delimitar se a expressão é resultante de uma falha cirúrgica ou de levar um susto por ver seu rosto no espelho, o que faz congelar seu rosto e

---

[225] "Minha posição durante os procedimentos foi de um arrependimento natural e profundo pela criança e sua família, mas que a infelicidade do que aconteceu como resultado não justificavam acusações histéricas ou injustas de qualquer tipo. Aconselhamento de qualidade teria sido capaz de traduzir esta racionalização em linguagem jurídica efetiva em apresentações e argumentos legais *in camera*." [Tradução nossa]

[226] "Mãe ela própria que é um espécime feminino de coração decente mesmo que vaidosa, amarga e tímida mas que não é um colosso dos caminhos do intelecto humano, para ser franco, não conseguia ela própria entender de primeira se o olhar de terror insano era a resposta ao estímulo e se era uma resposta então a resposta ao que no espelho se a própria resposta era a expressão." [Tradução nossa]

perpetuar a incerteza e o ciclo de terror e reação ao terror. A ironia ajuda a sustentar as ambiguidades da situação.

Assim como acontece quando o narrador apresenta a situação da mãe, o que temos na dificuldade que ele tem de ligar os pontos é a criação de uma lacuna narrativa no centro do texto, que acaba por empurrar para as margens os elementos nucleares da narrativa: o isolamento mental e linguístico da personagem, a ausência de empatia e a consequente ausência de identificação entre o narrador e o meio. O que é importante observar, entretanto, é que estas lacunas não se sobrepõem ao sofrimento das personagens; apesar de termos apenas acesso ao ponto de vista do narrador, há brechas suficientes para entrevermos contextos que complexificam aquilo que está sendo dito. Mesmo tendo acesso à realidade de "Philosophy and the Mirror of Nature" apenas através das palavras do narrador, o leitor não está preso ao seu solipsismo. Nesse sentido, leituras que veem este conto como sendo a demonstração da falência da filosofia de Rorty (1994) só podem se sustentar ao se apoiar na ausência que existe no centro do conto, ignorando como os não-ditos constroem uma narrativa à parte, que corrobora o que foi dito pelo filósofo. Nossa leitura vai de encontro àquela proposta por Aguilar Vazquez (2020), portanto, pois concordamos que "Philosophy and the Mirror of Nature" surge de um contexto completamente informado pela filosofia de Rorty (1994), demonstrando o choque entre vocabulários e servindo como eixo pelo qual Wallace pode tratar e aprofundar o tema do solipsismo.

De certa forma, "Philosophy and the Mirror of Nature" é a continuação de formas que Wallace ensaiou nas entrevistas de *Breves entrevistas com homens hediondos*: temos um homem, totalmente concentrado e certo de seu mundo, demonstrando sua percepção da realidade ao narrar uma série de eventos que aconteceram em seus entornos. A diferença está no fato de que o conto de *Oblivion* é uma versão mais cuidadosa e menos evidente daquilo que Wallace ambicionava alcançar em *Breves entrevistas com homens hediondos*, algo que o autor resolveu através de um novo tratamento das ambiguidades narrativas e, consequentemente, de uma nova relação com a ironia. Não nos parece plausível, portanto, ler este conto como um gesto de rompimento em relação à obra anterior do autor, afinal, ele demonstra continuidade e maturação em relação a temas abordados em outras obras; a diferença central, entretanto, está nas formas adotadas, não no suposto abandono de algum tema.

Como observamos em nossa análise das entrevistas de *Breves entrevistas com homens hediondos*, um dos motivos que levam a obra a ser lida de maneiras tão díspares é a falta de recursos intra- e extratextuais que apoiem leituras mais estáveis da obra, deixando-a em um espaço artística e moralmente opaco. "Philosophy and the Mirror of Nature", por outro lado,

nos oferece recursos suficientes para elaborar interpretações que não recusam as ambiguidades presentes no que está sendo dito, mas também não se afogam nelas. Segundo a argumentação de Aguilar Vazquez (2020), um destes recursos é o diálogo com a obra de Rorty (1994), que já nos fornece certa moldura dentro da qual nos organizarmos, e o outro é a maneira com que o conto empurra para suas margens muitos dos acontecimentos do enredo e, consequentemente, muitos de seus principais temas e elementos de discussão. O uso conjunto destes recursos nos aponta para uma familiaridade muito maior em relação aos mecanismos e potenciais da ironia, o que pode ser encarado como um processo de maturação em relação ao que o autor havia praticado anteriormente. A ironia, em "Philosophy and the Mirror of Nature", é decisiva para o que o conto se propõe realizar, operando como uma força narrativa centrífuga, empurrando muitos dos elementos mais importantes da narrativa para os lados, ao mesmo tempo que utiliza o vazio deixado no centro como porta de entrada interpretativa, por onde o leitor acessa o texto antes de seguir para as outras camadas. É o uso da ironia mais confiante e bem determinado de toda sua obra ficcional, pois representa o momento de maior consciência das potencialidades da ironia e de sua função dentro da ficção literária; em "Philosophy and the Mirror of Nature" é quando chegamos mais perto, enquanto leitores, de constatar na obra de Wallace a mais bem delineada aplicação da ironia conforme proposta por Brait (2008), ou seja, sem tentar anular ambiguidades, mas também sem mergulhar tão fundo nelas que não seja possível fazer nenhuma distinção do espaço que o conto pode estar ocupando dentro das discussões que apresenta.

Há uma força que sempre impulsiona muitos dos fatores elementares do enredo para as margens do texto e que aparece sempre atrelada a alguma forma de ironia. É este o caso, por exemplo, das já mencionadas descrições da fobia da mãe do narrador e do acidente sofrido pela criança: em ambos os exemplos o que temos é um narrador que não está sendo irônico – a absoluta confiança que ele tem em sua fala não parece abrir margem para isso – mas que, através de nossa leitura dos elementos que surgem na periferia do olhar do leitor, nos permite observar uma camada de ironia que cobre toda a narrativa e que informa as bases do texto. Estruturalmente, o que temos é um narrador relatando uma série de eventos e suas experiências em relação a eles, mas o título do conto, bem como a seleção do que que é dito e o que é ignorado, serve como indício de um sentido subjacente.

Este segundo sentido, entretanto, não surge enquanto oposto do primeiro, mas sim como difusão do discurso principal; ao taxar a fobia da mãe como algo ilógico, o narrador não está querendo implicar o contrário disso de alguma maneira, mas sim criar algum distanciamento entre a realidade apresentada e a interpretação que ele faz dessa realidade; nesta distância

forma-se o espaço interpretativo para que o leitor se insira, pois ao demonstrar a incapacidade que o narrador tem de fazer uma conexão lógica entre dois pontos, ao mesmo tempo em que utiliza vocabulário marcado por termos científicos, o leitor tem a chance de perceber um nível de dissociação em sua narrativa. Percebe-se que algo não se encaixa e é possível criar hipóteses a partir destes deslocamentos, mas a ironia não permite que uma dessas hipóteses resolva todas as ambiguidades do conto. O preenchimento completo das lacunas resultaria na anulação do conto e daquilo que ele tenta comunicar dentro da filosofia de Rorty (1994). Também não parece haver, neste uso particular da ironia, algum tipo de crítica direcionada a ela; a ironia não é um tema da narrativa, é apenas mais um dos recursos que o autor mobiliza para aprofundar a relação com a obra de Rorty (1994).

Da mesma forma, esta ausência de tematização da ironia cria uma aproximação com outras obras de Rorty, especialmente *Contingência, ironia e solidariedade*, revele outras leituras interessantes, mesmo que elas acabem não sendo tão produtivas: toda a argumentação de Rorty (2007) gira em torno da importância da ironia e do ironista, que é alguém que o filósofo vê como um indivíduo que está sempre disposto a se questionar e se ridicularizar, eternamente pronto a se colocar em espaço de dúvida (muito semelhante ao olhar kierkegaardiano, portanto) e assim compreender as contingências de seu próprio vocabulário. É possível observar algo nestes termos na maneira com que "Philosphy and the Mirror of Nature" cobre o vocabulário do narrador com uma camada de ironia que chama a atenção do leitor para as incongruências no que está sendo dito; além disso, o narrador pode ser pensado como alguém que é fundamentalmente incapaz de observar suas próprias contingências e, assim, incapaz de observar o mundo a partir de outras perspectivas. Aguilar Vazquez (2020, p. 51), inclusive, aponta o conto de Wallace como um tipo de continuação ficcional de uma linhagem filosófica que começa com *Filosofia e o espelho da natureza* e continua em *Contingência, ironia e solidariedade*, afinal, é nesta segunda obra que Rorty (2007, p. 94) mais se concentra em como obras de arte – especialmente a literatura – são capazes de fazer o indivíduo experimentar outras facetas do real. Para o crítico, falta ao narrador a capacidade para ironia que o tornaria capaz de ir além de sua própria experiência.

É neste ponto que nossa leitura diverge da proposta por Aguilar Vazquez (2020), pois estas reflexões, apesar de estarem presentes e serem expandidas em *Contingência, ironia e solidariedade*, surgem mais enquanto extensões daquilo que já estava posto em *Filosofia e o espelho da natureza*; dessa forma, é difícil ir muito além destes pressupostos mais básicos sem a necessidade de esticar excessivamente a compreensão de ironia de Rorty (2007). Além disso, a leitura de Aguilar Vazquez (2020) parte do princípio de que o conto está demonstrando a

realidade de alguém que, por não saber empregar a ironia, não consegue ter um olhar mais complexo do mundo: é uma análise que, partindo do estudo que realizamos da obra ficcional de Wallace até aqui, não parece se sustentar, pois surge de uma leitura muito isolada do conto, sem levar em consideração as mudanças da obra de Wallace em relação à ironia no decorrer dos anos. Além disso, é uma leitura que corre o risco, ao escapar das concepções mais correntes da ironia na crítica, de ver Wallace como inimigo da ironia, adotando assim uma leitura oposta, mas igualmente redutora, que é a de ver o autor como defensor unívoco da ironia enquanto postura que complexifica a realidade.

A ironia existe enquanto elemento útil para o conto; como pudemos observar, ela surge como uma maneira de nos apontar na direção de discussões sobre o solipsismo e o isolamento da experiência humana, mas, assim como pudemos observar em *Breves entrevistas com homens hediondos* e *O rei pálido*, não é a ironia em si o aspecto para o qual "Philosophy and the Mirror of Nature" tenta chamar atenção. Ao tentar buscar uma relação com a obra posterior de Rorty (2007), portanto, o que se revela no conto é uma aproximação com muitos dos ideais que eram importantes para o filósofo – como o compartilhamento da experiência humana, por exemplo –, mas não parece haver confluência com o que suas investigações sobre a ironia. Pode-se afirmar que há uma continuidade do olhar sobre a ironia que estava presente em *Breves entrevistas com homens hediondos*, com usos cada vez mais confortáveis da ironia, sem a necessidade constante de problematizá-la ou chamar atenção para ela, mas não acreditamos que isto transforme o conto em uma defesa do ideal rortyano de ironia.

Apesar destas divergências entre nossa leitura e a de Aguilar Vazquez (2020), concordamos com o diagnóstico que, ao nosso ver, mais tem impacto em como *Oblivion* é pensado pela crítica literária, que é o de que "Philosophy and the Mirror of Nature", como peça central da coletânea, não aponta uma visão fatalista de mundo, mas sim o mundo que continua a existir e a se transformar às margens do solipsismo.

O reflexo estrutural desta leitura destaca o já mencionado núcleo externalizado dos contos de *Oblivion*. De fato, Aguilar Vazquez (2020, pp. 38 – 39) defende que "Philosophy and the Mirror of Nature" pode ser lido como a destilação mais pura daquilo a que a coletânea se propunha, ou seja, que aquilo que orienta *Oblivion* (e que tem seu principal indício já no título da coletânea) é a maneira com que o centro dos contos não faz parte da estrutura principal, mas permanece nas fronteiras entre o dito e o não dito. Da mesma maneira, é necessário, para compreender "Philosophy and the Mirror of Nature", atentar para as incongruências no discurso do narrador e para aquilo que não é dito por ele. Esta mesma lógica pode ser aplicada aos outros contos da coletânea para revelar uma série de narrativas que não se propõem a desistir de buscar

conexões entre as pessoas, mas sim a mostrar, de maneiras cada vez mais complexas, as dificuldades que existem nessas conexões.

É algo que atravessa, de alguma maneira, todos os contos de *Oblivion*, servindo como demonstração dos novos rumos estruturais que a ficção de Wallace começava a adotar neste período. Estes novos rumos, como observamos em "Philosophy and the Mirror of Nature", não podem ser lidos como uma inversão ficcional de sua obra; não é uma questão de deixar de elucidar as possibilidades de afeto e conexão da vida humana, mas de adotar outros rumos pelos quais fazê-lo, rumos estes que, de tão rarefeitos, podem facilmente passar completamente despercebidos em uma primeira leitura. Através disso, o que se revela é um doloroso apelo à sinceridade, sempre acompanhado pela consciência das infinitas variáveis e complexidades que existem no caminho que leva até ela.

Os contos mais longos da coletânea são nossas principais ferramentas para observarmos em mais detalhes como isso acontece e como a ironia é mobilizada dentro deste contexto; contos como "Oblivion", "Good Old Neon" e "The Suffering Channel" são ilustrativos das complexidades inerentes a *Oblivion*, mas nossa principal via de acesso a uma compreensão inicial desta angustiante e angustiada busca por sinceridade e aproximação talvez esteja no conto "The Soul is not a Smithy".

O título do conto é uma referência à obra *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Mais especificamente, é uma referência a uma passagem do final do romance de Joyce:

> APRIL 26. Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I must learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. (JOYCE, 2004, p. 225)[227]

É um momento representativo do resultado a que chega processo de formação de Stephen Dedalus, protagonista do romance: é quando ele toma para si a missão de criar uma consciência irlandesa, algo que via como previamente inexistente. A relação com a obra de Wallace, por sua vez, não está tanto no contexto cultural irlandês, mas em com Dedalus percebe sua consciência: é quase demiúrgica a postura da personagem, vendo em sua alma – e

---

[227] "*26 de abril*. A mãe está pondo em ordem minhas roupas novas de segunda mão. Ela diz que agora reza para eu poder aprender na minha própria vida e distante de cada e dos meus amigos o que é o coração e o que ele sente. Amém. Que seja. Bem-vinda, vida, sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja da minha alma a consciência incriada de minha rala." [Tradução de Caetano W. Galindo]

consciência – o potencial de criação de uma identidade nacional; o título do conto de Wallace, por sua vez, é marcado pela negação deste potencial. A alma não é, afinal, a forja da realidade; talvez nem seja nela que podemos encontrar a forja do próprio indivíduo. Em "The Soul is not a Smithy", diferente do que acontece no romance de Joyce, temos um narrador que está a todo momento olhando para fora de si – frustrantemente, em alguns momentos – e é através deste olhar externo que ele encontra um caminho pelo qual compreender a consciência do pai e, por extensão, a sua. O jogo com *Um retrato do artista quando jovem* se coloca como forma de resistência a um olhar internalizante, que busca desvendar e atribuir ao outro uma consciência que parte do eu. Já no título temos um esboço dos conflitos que irão orientar a narrativa.

Em "The Soul is not a Smithy", somos apresentados a um narrador que está relembrando e relatando uma experiência que lhe ocorreu na infância, durante uma aula, em que o professor teve o que parece ser uma crise psicótica, escrevendo "KILL THEM ALL" repetidas vezes no quadro negro. Enquanto a maior parte da turma fugiu da sala de aula, o narrador e outras personagens ficaram, sendo chamados, na mídia, de *4 Unwitting Hostages*[228]. Ao redor desta narrativa, entretanto, se forma outra, muito mais concentrada em demonstrar como o narrador percebe o mundo e qual foi sua relação com a própria família, principalmente com o pai. O conto acaba utilizando o tema de crianças reféns como uma espécie de atrator da atenção do leitor, despertando seu interesse sobre o que aconteceu naquela sala de aula só para ele se ver constantemente frustrado ao ser colocado frente a frente com um narrador que não só tem muita dificuldade para organizar seus pensamentos e a história que está tentando contar, mas parece desinteressado da situação em si. Esta frustração, por sua vez, acaba sendo utilizada como método narrativo que o conto pode utilizar para fazer emergir, através das frestas do relato do narrador, uma história muito mais íntima e familiar a respeito das personagens.

Logo na abertura do conto temos uma das principais evidências de como irá se comportar a relação entre o narrador e o leitor no decorrer da narrativa:

> This is the story of how Frank Caldwell, Chris DeMatteis, Mandy Blemm, and I became, in the city newspaper's words, the *4 Unwitting Hostages*, and of how our strange and special alliance and the trauma surrounding its origin bore on our subsequent lives and careers as adults later on. The repeated thrust of the *Dispatch* article was that it was we four all, all classified as slow or problem pupils, who had not had the presence of mind to flee the Civics classroom along with the other

[228] "4 Reféns Involuntários" [Tradução nossa]

> children, thereby creating the *hostage circumstance* that justified the taking of life. (WALLACE, 2004, p. 67, grifos do narrador)[229]

Já nesta introdução, que, numa primeira leitura, pretende ser uma exposição daquilo que o conto irá explorar no decorrer da narrativa, acaba se revelando, em leituras posteriores, uma exposição das contradições e insuficiências de seu narrador. A principal marca disso está no fato de que, como observamos anteriormente, esta não é uma narrativa sobre a situação dos reféns em si, mas sim sobre as relações familiares do narrador; além disso, é introduzida a ideia de que este evento traumático ajudou a definir muito de suas vidas e carreiras futuras, mas isso não é devidamente explorado no conto, para não dizer que seja completamente abandonado. Aqui formam-se os contornos iniciais de alguém que pode ser pensado como um narrador não confiável; entretanto, não é uma questão de estarmos lidando com um narrador que tenta propositalmente mentir ou omitir, mas sim de alguém que não consegue se concentrar o suficiente naquilo que está sendo narrado.

Já neste ponto temos a raiz do elemento narrativo que define a relação básica entre o narrador e o leitor em "The Soul is not a Smithy": é necessário desconfiar do narrador durante o processo de leitura; não de suas intenções narrativas ou mesmo de seu caráter enquanto personagem, mas de sua capacidade de narrar propriamente a situação que apresenta logo no início. É através desta desconfiança que poderemos observar como a centrifugação narrativa empurra para as laterais muitos dos elementos centrais da narrativa, aprofundando nossa visão do projeto literário de *Oblivion*.

No decorrer do conto, devido à sua falta de concentração naquilo que está dizendo, o estilo do narrador pode ser definido como profundamente divagante, constantemente rompendo com a sequência dos eventos para tratar de outras coisas. A isso se soma uma camada mnemônica que complexifica ainda mais a situação: é um narrador relatando eventos traumáticos do passado, o que cria ainda outro obstáculo entre os eventos relatados e o leitor. O principal exemplo está em como o narrador relata uma história que imaginava durante as aulas, olhando pela janela. O narrador relata que passava a maior parte do tempo olhando pelas janelas quadriculadas e criando histórias com base nas coisas que via em cada quadrado, como uma espécie de história em quadrinhos particular.

---

[229] "Esta é a história de como Frank Caldwell, Chris DeMatteis, Mandy Blemm e eu nos tornamos, nas palavras do jornal da cidade, os *4 Reféns Involuntários*, e como nossa estranha e especial aliança e o trauma ao redor de suas origens impactou nossas vidas e carreiras subsequentes como adultos futuramente. O enfoque repetido dos artigos do *Dispatch* foi que nós quatro, todos classificamos alunos lentos ou problemáticos, que não tiveram a presença mental para fugir da sala de aula de Cívica junto com as outras crianças, assim criando a *circunstância de reféns* que justificou a tirada de vida." [Tradução nossa]

> I am someone who has always possessed good peripheral vision, and for much of Mr. Johnson's three weeks on the U.S. Constitution, I had primarily attended Civics in body only, my real attention directed peripherally at the fields and streets outside, which the window mesh's calibration divided into discrete squares that appeared to look quite like the rows of panels comprising cartoon strips, filmic storyboards, Alfred Hitchcock Mystery Comics, and the like. Obviously, this intense preoccupation was lethal in terms of my Listening Skills during second period Civics, in that it led my attention not merely to idly, **but to activate construct linear, discretely organized narrative fantasies**, many of which unfolded in a considerable detail. (WALLACE, 2004, p. 71, grifo nosso)[230]

Além de uma explicação de como sua atenção flutuava durante a aula, esta citação também pode ser encarada como um resumo da organização estrutural que a obra irá empregar dali em diante, especialmente no que concerne o modo de se expressar do narrador: ele não está apenas imaginando, mas, como ele mesmo afirma, construindo ativamente narrativas lineares e organizadas. Isto é bastante significativo, pois não estamos falando de um narrador que simplesmente não consegue se concentrar naquilo que está narrando, mas sim de um narrador que escolhe se concentrar em aspectos que talvez não sejam os que despertam o interesse do leitor, resultando nas já mencionadas frustrações que podem ocorrer durante o processo de leitura. Sobre isso, o próprio narrador ainda comenta que "What teachers and the administration in that era never seemed to see was that the mental work of what they called daydreaming often required more effort and concentration than it would have taken simply to listen in class." (WALLACE, 2004, p. 77)[231] É uma questão de interesse, fazendo com que, em "The Soul is not a Smithy" estejamos lidando com um narrador que tem preocupações e interesses que, aos poucos, vão revelando ser diferentes daqueles que o leitor poderia ter com base na descrição do enredo que é oferecida logo no início.

É bastante significativa, nesse sentido, a relação que o narrador estabelece entre aquilo que vê pela janela e as histórias em quadrinhos, ou *storyboards* de filmes. A comparação que ele faz não é com filmes ou desenhos animados, mas com formas narrativas baseadas em sequencialidade e rompimento de imagens pictóricas estáticas; em histórias em quadrinhos, por

---

[230] "Eu sou alguém que sempre possuiu ótima visão periférica e por muita das três semanas do Sr. Johnson sobre a constituição dos EU, eu primariamente atendi a aula de Cívica só de corpo, com minha atenção real perifericamente direcionada aos campos e às ruas lá fora, com a calibração em rede da janela dividida em quadrados discretos que se pareciam com filas de painéis de histórias em quadrinhos, *storyboards* fílmicos, Quadrinhos de Mistério de Alfred Hitchcock e similares. Obviamente, esta intensa preocupação era letal em termos de minhas habilidades auditivas durante o segundo período de Cívica, em que ela levou minha atenção a não meramente vagar, mas a ativamente construir narrativas fantasiosas discretamente organizadas, muitas das quais se desenvolveram em considerável detalhe." [Tradução nossa]

[231] "O que professores e a administração naquela era nunca pareciam ver é que o trabalho mental do que eles chamavam de sonhar acordado frequentemente requeria mais esforço e concentração do que teria sido exigido para simplesmente escutar na aula." [Tradução nossa]

exemplo, a ordem do que é narrado é baseada nos rompimentos constantes que separam os painéis. Estes rompimentos, no caso de "The Soul is not a Smithy", servem como os momentos em que a consciência do narrador divaga para questões que vão além da narrativa que ele está construindo na janela; é quando sua atenção momentaneamente se centra no que está acontecendo na sala de aula, se recorda do passado ou muda de assunto completamente.

A narrativa que o narrador constrói na janela da sala de aula gira em torno de alguns cães que entram em seu campo de visão, algo que o faz lembrar de uma colega de turma, bem como de sua família e do que teria acontecido com ela; este contexto serve de ímpeto para que ele pense em suas próprias relações familiares. Enquanto vivencia uma situação potencialmente perigosa, portanto, o narrador está pensando em uma série de situações tangenciais que servem como principais demonstrações daquilo que realmente lhe interessa, e servem como base para nossa análise.

Um exemplo deste comportamento está logo no início da criação narrativa realizada a partir da janela: ao ver os cães, e observando como eles se movem na sequência quadriculada da janela, o narrador é levado a pensar no cachorro que teve na infância.

> The breed of the smaller dog beneath it was unidentifiable. According to my older brother, we had a dog for a short period when I would have been too young to remember, which had chewed on the base of the piano and the legs of a spectacular 16th century antique Queen Elizabeth dining room table our mother had discovered at a running sale, which was worth over one million dollars when appraised and caused the family dog to have disappeared one day when my brother came home from nursery school and found both the dog and table missing, adding that my parents had been very upset about the whole business and that if I ever brought the dog up or asked our mother about it and upset her he would put my fingers in the hinge of the foyer closet and lean with all his weight on the door until all my fingers were so mangled they would have to be amputated and I would be even more hopeless at the piano than I already was. Both my brother and I had been involved in intensive piano instruction and recitals at that juncture, though it was only he who had showed true promise, and had continued twice a week with Mrs. Doudna util his own difficulties began to emerge so dramatically in early adolescence. The conjoined dogs were too distant to ascertain whether they had collars or tags, yet close enough that I could make out the expression on the face of the dominant dog above. (WALLACE, 2004, pp. 73 – 74)[232]

---

[232] "A raça do cachorro menor abaixo era inidentificável. De acordo com meu irmão mais velho, nós tivemos um cachorro por um curto período quando eu era muito jovem para lembrar, que teria roído a base do piano e as pernas da espetacular mesa de jantar antiga do século XVI Rainha Elizabete que nossa mãe teria descoberto em uma venda de brechó, que valia mais de um milhão de dólares quando avaliada e fez com que o cachorro da família desaparecesse um dia quando meu irmão voltou da creche e viu que tanto o cachorro quanto a mesa haviam desaparecido, adicionando que meus pais haviam ficado muito chateados com toda a situação e que se um dia eu mencionasse o cachorro ou perguntasse à nossa mãe sobre isso e chateasse ela ele colocaria meus dedos na dobradiça da porta do armário e se apoiaria com todo seu peso na porta até todos os meus dedos estarem tão mutilados que eles teriam que ser amputados e eu ficaria ainda pior no piano do que eu já era. Tanto meu irmão quanto eu estivemos envolvidos em intensivas aulas e recitais de piano naquela conjuntura, mas foi apenas ele quem demonstrou verdadeira promessa e continuou duas vezes por semana com a Sra. Doudna até suas

A citação inicia com o narrador tratando dos cães que vê pela janela, é então interrompida por uma série de observações sobre a infância do narrador, retratando uma série de traumas e perdas, para só então retornar aos cães. É uma interrupção na sequência geral do texto, um breve intervalo no qual podemos entrever a vida de seu narrador.

Estes interlúdios temáticos e narrativos perpassam todo o conto, orientando a ordem dos eventos apresentados; assim como ocorre em uma história em quadrinhos, portanto, são as interrupções entre os painéis que determinam o ritmo do que está sendo narrado. Através disso, gera-se um recurso que o conto utiliza para apresentar as irrupções de consciência do narrador, servindo como mais uma maneira que a obra tem de manter o leitor sempre afastado daquilo que, em tese, deveria ser o núcleo central do conto, e ilustrando o conflito que se forma entre o narrador, a situação que vivenciou e a relação do leitor com esta situação. É através destas interrupções, portanto, que podemos conhecer o narrador; é ali que finalmente temos acesso a ele enquanto indivíduo e não apenas enquanto elemento narrativo; é nas frestas de suas narrativas que melhor conhecemos seu passado e suas relações familiares. Estruturalmente, é este movimento que permite a sequência de idas e vindas do conto; tematicamente, por sua vez, isto aprofunda nossa leitura de que *Oblivion* não é uma obra de puro pessimismo ou que busca demonstrar ao leitor os limites e a impossibilidade das relações humanas, mas sim mais um passo na escalada de complexidade a que o autor se dedicava.

Através desta estruturação dos comportamentos do narrador, entretanto, temos os primeiros indícios de uma leitura que, apesar de espiralada e divagante, só pode ser encarada como pessimista ou fatalista se for interpretada unicamente a partir daquilo que o narrador relata, e não a partir do que ele omite. Afinal, estamos falando de um contexto em que o narrador expõe uma série de situações de abuso, de privação econômica e social – enquanto o professor tem um surto psicótico – mas que, através das interrupções e rompimentos na linearidade de sua narrativa, faz transparecer o tema tão recorrente da ficção de Wallace: o solipsismo e a necessidade de conexão.

A principal marca disso durante o conto se encontra na relação do narrador com o pai: em alguns momentos, durante suas tangentes narrativas, o narrador menciona o pai, com estas menções tornando-se cada mais detalhadas e, ao final do conto, chegando a ocupar o centro das atenções do narrador. A primeira menção ao pai vem logo no início quando ele diz que:

---

próprias dificuldades começaram a emergir na primeira adolescência. Os cães grudados estavam muito distantes para ver se eles tinham coleiras ou tags, mas perto o suficiente para que eu pudesse perceber a expressão no rosto do cachorro dominante acima." [Tradução nossa]

> Only much later would I understand that the incident at the chalk-board in Civics was likely to be the most dramatic and exciting event I would ever be involved in in my life. As with the case of my father, I think that I am ultimately grateful not to have been aware of this at the time. (WALLACE, 2004, p. 69)[233]

A menção ao pai, neste instante, surge de maneira completamente descontextualizada em uma primeira leitura: não se sabe quem foi o pai dele, qual a relação que eles tinham e nem por que o narrador aproxima ambas as situações. Além disso, o conto aborda questões de consciência como importantes para como ele se relaciona com o pai, afinal, ele se sente grato por não estar consciente. Os significados desta consciência, entretanto, não são imediatamente evidentes, ganhando contexto conforme a narrativa progride e o desejo do narrador de melhor compreender seu pai ganha mais espaço.

A estrutura repleta de rompimentos do conto é o que permite que este desejo transpareça sem que necessariamente assuma centralidade narrativa. Assim como o pai surge nas brechas da consciência do narrador, também ele atravessa, enquanto personagem e tema, a tessitura narrativa através de fissuras estruturais do conto. É o que podemos observar na seguinte situação:

> For the sake of the visual interest of the narrative that day, I wish that I could say that each panel of the story that the window generated from the view of the two dogs either mating or struggling for dominance remained animated, so that by the end of the class the window's wire mesh squares were all filled with narrative panels like the pictorial strained windows at Riverside Methodist Church, where my brother, mother and I attended Sunday service each week, along with father when he felt up getting up early enough. He often had to work at the office six days a week, and he liked to call Sunday his day to try to glue what was left of his nerves back together. But that was not how it worked. It would have taken some kind of mental marvel to hold each square's illustrated tableau in memory throughout the whole narrative of the window […]. (WALLACE, 2004, pp. 77 – 78)[234]

Novamente, temos a construção de uma narrativa que é interrompida, momentaneamente, por uma divagação sobre sua família e, principalmente, sobre o pai. Ele

---

[233] "Apenas muito tempo depois eu entendi que o incidente no quadro-negro de Cívica foi provavelmente a coisa mais dramática e excitante evento que eu estaria envolvido em toda minha vida. Como é o caso de meu pai, eu acho que em última instância eu fiquei grato de não estar consciente disso naquela época." [Tradução nossa]

[234] "Pelo bem do interesse visual da narrativa aquele dia, eu queria poder dizer que cada quadro da história que a janela gerava da vista dos dois cães ou acasalando ou lutando por dominação permaneceram animados, para que ao fim da aula a rede quadriculada da janela estava cheia de painéis narrativos como os vitrais da janela da Igreja Metodista de Riverside, onde meu irmão, minha mãe e eu íamos à missa nos domingos toda semana, junto com meu pai quando ele se sentia disposto a acordar cedo o suficiente. Ele frequentemente tinha que trabalhar seis dias por semana, e ele gostava de chamar o domingo de seu dia para tentar colar o que restava de seus nervos de volta. Mas não é assim que funcionava. Seria necessário algum tipo de maravilha mental para manter cada quadrado ilustrado na memória por toda a narrativa da janela […]." [Tradução nossa]

começa falando do esforço mental para criar uma narrativa, em seguida trata da família e, por último, volta a falar dos esforços implicados na construção da história na janela da sala de aula. É notável que, ao voltar a falar da história que está criando, depois de mencionar as idas da família à igreja, não existe uma transição, ele apenas retoma o assunto anterior, mais ou menos como a paginação de uma história em quadrinhos. O pai do narrador surge apenas enquanto breve instante que atravessa momentaneamente a costura narrativa, ajudando a sedimentar a ideia de que se trata de algo secundário, que existe na periferia da percepção do narrador, assim como a situação de sequestro existe na periferia da narrativa que ele cria na janela.

O interesse do narrador pelo pai, entretanto, aos poucos se revela como um desejo de compreendê-lo: durante a narrativa, demonstra-se que sempre houve uma distância entre o pai e a família e que ele – o narrador – nunca parou para pensar, na infância e na adolescência, sobre o que ele estaria passando ou sentindo. Aos poucos delineiam-se os contornos da figura paterna, permitindo que o leitor tenha uma ideia melhor de quem ele foi e do que o narrador sente em relação a ele. O principal resultado disso é um tipo de saudade que não se origina apenas da ausência do pai, mas sim do lamento de uma oportunidade perdida, de não mais ser possível compreendê-lo por completo. Em determinado momento, o narrador descreve esta sensação da seguinte forma:

> In childhood, I had no insight whatsoever into my father's consciousness, nor any kind of awareness of what it might have felt like, inside, to do what he had to sit there at his desk and do every day. In this respect, it was not until many years after his death that I felt I truly knew him. (WALLACE, 2004, p. 89)[235]

Consciência e percepção voltam a surgir enquanto temas importantes: é um narrador que demonstra seus próprios conflitos advindos de, por tanto tempo, não ter conseguido acessar a experiência de vida do pai; é a antítese daquilo que observamos em "Philosophy and the Mirror of Nature", em que o narrador parecia incapaz de perceber o isolamento de sua própria experiência; em "The Soul is not a Smithy" temos um narrador que busca se conectar com o pai, mesmo sabendo que, em certa medida, esta busca nunca será totalmente concretizada. E mesmo assim o narrador insiste em suas tentativas de compreensão, narrando e articulando suas experiências pessoais e a tristeza de não ter alcançado essa compreensão enquanto o pai ainda

---

[235] "Na infância, eu não tinha qualquer acesso à consciência do meu pai, nem alguma percepção de como teria sido, dentro, fazer o que ele fazia todo dia sentado em sua escrivaninha. Neste aspecto, não foi até muitos anos depois de sua morte que eu senti que o conhecia de verdade." [Tradução nossa]

estava vivo. Aprofundam-se as complexidades inerentes a toda relação humana, mas sem desistirmos dela.

A relação do narrador com as memórias do pai acaba se configurando ao redor da marcha em direção à vida adulta e da reconstrução de seu passado. A progressão mnemônica do narrador afeta a estrutura do conto e faz com que, aos poucos, ele acabe fazendo convergir aspectos que antes estavam às margens; a atenção flutuante do narrador leva a flutuações estruturais que distanciam cada vez mais o enredo daquilo que ele havia proposto ao início, e cada vez mais o aproximam de seu desejo de conexão, com cada vez mais atenção sendo dedicada ao pai e a quem ele teria sido.

O resultado desta convergência estrutural e temática vem com uma cena específica, que gira em torno dos almoços do pai. Nela, somos apresentados a um dos momentos de conexão mais direta entre o narrador e o pai, resultante da descoberta de que ele teria pedido que, após sua morte, fosse enterrado próximo a uma árvore. O significado deste pedido, bem como a insistência da mãe em atendê-lo, torna-se um motivador para o narrador e é o que resulta naquilo que pode ser lido como o núcleo emocional de todo o conto:

> But I do not believe I knew or could even imagine, as a child, that for almost 30 years of 51 weeks a year my father sat all day at a metal desk in a silent, fluorescent lit room, reading forms and making calculations and filling out further forms on the result of those calculations, breaking only occasionally to answer his telephone or meet with other actuaries in other bright quiet rooms. With only a small and sunless north window that looked out on other small office windows in other grey buildings. […] I knew that he liked to have music or a lively radio program on and audible all of the time at home, or to hear my brother practicing while he read the *Dispatch* before dinner, but I am certain I did not then connect this with the overwhelming silence he sat all day. I did not know that our mother's making his lunch was one of the keystones of their marriage contract, or that in mild weather he took his lunch down in the elevator and ate it sitting on a backless stone bench that faced a small square of grass with two trees and an abstract public sculpture, and that on many mornings he steed by these 30 minutes outdoors the way mariners out of sight of land use stars. (WALLACE, 2004, pp. 105 – 106)[236]

---

[236] "Mas eu não acredito que eu sabia ou podia imaginar, quando criança, que por quase 30 anos de 51 semanas por ano meu pai se sentava o dia inteiro em uma escrivaninha metálica, em uma sala silenciosa iluminada por lâmpadas fluorescentes, lendo formulário e fazendo cálculos e preenchendo formulários com o resultado destes cálculos, pausando apenas ocasionalmente para responder o telefone ou se encontrar com outros atuários em outras salas brilhantes e quietas. Com apenas uma janela norte pequena e sem sol que dava vista para outras pequenas janelas de escritório em outros prédios cinzentos. […] Eu sabia que ele gostava de ter música ou um programa de rádio animado ligados e audíveis o tempo todo em casa, ou ouvir meu irmão praticando enquanto ele lia o *Dispatch* antes do jantar, mas eu estou certo que eu não conectava isso na época com o silêncio opressor no qual ele se sentava o dia inteiro. Eu não sabia que nossa mãe fazer o jantar dele era uma das chaves do contrato de casamento deles, ou que em clima ameno ele pegava seu almoço e descia o almoço e o comia sentando em um banco de pedra sem encosto que estava virado para um quadrado de grama com duas árvores e uma escultura abstrata pública, e que em muitas manhãs ele se apoiava nessas saídas de 30 minutos do jeito que marinheiros longe da terra usam as estrelas." [Tradução nossa]

O gesto de descer de elevador para poder almoçar olhando árvores se torna o elemento centralizador da busca do narrador por alguma conexão com o pai. É a partir deste gesto, desta busca por algo para contemplar durante períodos de intenso tédio e marasmo, que o narrador descobre algo que humaniza o pai mais do que qualquer outra coisa até então. É através deste momento que o narrador descobre que o pai tinha uma vida interna rica; é através da tentativa do pai de se conectar com algo do mundo que o narrador descobre algo através do qual se conectar com o pai. Esta empatia com o pai também é resultante da percepção – em boa parte propiciada pela experiência da vida adulta – de que sua vida cotidiana era muito mais solitária do que ele podia ter imaginado enquanto criança.

A relação dos dois é semelhante à de Fogle com o pai em *O rei pálido*: ambos lamentam a distância que existe entre eles e os pais, especialmente pelo fato de ter sido apenas após a morte deles que começaram a adquirir alguma compreensão de como eram seus mundos. Até mesmo os trabalhos dos pais de ambos os narradores são semelhantes, com os dois sendo descritos como contadores que precisavam lidar cotidianamente com o tédio para sobreviver. Além disso, o narrador de "The Soul is not a Smithy" dá a entender que ele também veio a se tornar contador, algo que serve como mais uma ponte para que ele possa melhor compreender o pai, assim como ocorre com Fogle. A diferença central entre os dois narradores, entretanto, está na natureza estrutural de cada obra – um conto e um romance – e no fato de que o narrador de "The Soul is not a Smithy" não tem uma epifania que o coloca no caminho de mudanças em sua vida; ao contrário, sua aproximação com o pai é lenta, silenciosa e inconclusa.

"The Soul is not a Smithy" só pode representar seu percurso rumo ao pai, jamais seu destino, mas isso não impede o conto de encerrar com relances de esperança e de sinceridade, fazendo convergir o surto psicótico do professor com suas lembranças do pai. No final do conto, o narrador descreve a sala de aula em que toda a situação ocorreu, e da qual tem apenas "general, impressionistic memories" (WALLACE, 2004, p. 111)[237], e esta descrição o leva a falar da apresentação de Dia do Presidente que ocorria todo ano. O narrador lembra de quando o pai pôde assistir à apresentação: "My Father got permission to leave work early in order to attend the presentation, and even though our mother was again not feeling up to par and could not join him, we had a fun time later recounting for her all that went on […]." (WALLACE, 2004, p. 113)[238]

---

[237] "memórias gerais, impressionistas" [Tradução nossa]

[238] "Meu pai conseguiu permissão para sair o trabalho mais cedo para assistir à apresentação e mesmo que nossa mãe não estivesse novamente se sentindo disposta e não pode se juntar a ele, nós nos divertimos recontando a ela tudo que aconteceu […]." [Tradução nossa]

A última lembrança a ser recontada é de afeto; diferente das recordações passadas, em que há sempre algum distanciamento entre o narrador e o pai, aqui temos apenas um instante de aproximação e de afeto. Isto é representativo, também, do movimento estruturante que o conto adotou até este ponto: a atenção do narrador se desprende cada vez mais da situação de risco da qual participou e se desvia para questões particulares e, finalmente, para a relação que tinha com o pai, ou que ainda tem com a memória dele.

Diferente de "Philosophy and the Mirror of Nature", em que muitas das questões periféricas do conto permanecem assim durante toda a narrativa, em "The Soul is not a Smithy" existe uma gradativa apresentação dos elementos mais tematicamente importantes, que ganham destaque na estrutura do conto conforme recebem mais espaço na atenção e na consciência do narrador. Se as histórias em quadrinhos servem como modelo e metáfora para nossa compreensão do conto, com os painéis representando aquilo que o narrador se concentra em narrar e as sarjetas as rupturas na consciência narrativa, então podemos ler "The Soul is not a Smithy" como algo semelhante a uma história em quadrinhos em que as sarjetas[239] começam a aumentar até chegar ao ponto em que são tudo que resta da obra; os painéis são deixados de lado em favor daquilo que os interrompe.

Há algo de terapêutico em como ele se expressa, seguindo o ritmo verbal de alguém que tenta elaborar seu passado, estabelecendo mais um exemplo de continuidade em relação àquilo que Wallace havia praticado em *Breves entrevistas com homens hediondos*; temos um homem falando de seu passado, mas, diferente dos homens entrevistados na coletânea anterior, que estavam certos da universalidade de suas experiências e da ilimitação de seus vocabulários, em "The Soul is not a Smithy" temos um narrador que constantemente demonstra suas limitações, tanto no terreno temático quanto no formal: o conto adentra meandros conforme o narrador se perde naquilo que está narrando – sendo que, desde o início, é informado ao leitor que estamos lidando com um narrador que tem dificuldades em se manter devidamente atento às coisas – e é nestes meandros que temos o núcleo organizador de toda a obra, não apenas do conto, mas de *Oblivion* como um todo. Se "Philosophy and the Mirror of Nature" nos permitiu ver a maturação dos usos da ironia, mantendo ambiguidades, mas evitando resultados semelhantes aos das entrevistas de *Breves entrevistas com homens hediondos*, "The Soul is not a Smithy" é um avanço nas demonstrações das vulnerabilidades de um indivíduo, agora sempre acompanhadas por explicitações das limitações do vocabulário e da atenção do narrador.

---

[239] "Sarjeta" é o conceito que denomina o espaço vazio entre os painéis de uma história em quadrinhos. O termo é uma tradução do inglês "gutter", e foi popularizado, no Brasil, através da edição brasileira da obra *Desvendando os quadrinhos*, de Scott Mccloud traduzida por Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro.

Muitas incertezas atravessam o conto, muitas restrições em como podemos observar o mundo apresentado pelo narrador, afinal, ele próprio parece desinteressado e, em certo sentido, incapaz de constatar e relatar certas facetas de sua realidade. A dúvida e a incerteza são exploradas em ambiente controlado, no qual se pode observar como elas informam e determinam o conto sem que o leitor corra o risco de se perder nelas, como poderia ocorrer em *Breves entrevistas com homens hediondos* e, até mesmo, em *Girl With Curious Hair*. Somos devolvidos, desta vez de maneira ainda mais incontornável do que anteriormente, ao fato de que estamos lidando com uma obra marcada por comunicações laterais, e é este maior controle das incertezas e ambiguidades narrativas que permite a Wallace explorar seus potenciais de uma maneira que faça mais sentido para sua abordagem do tema da ironia no passado, e que lhe permita levar esta discussão a novos patamares estruturais.

A ironia não está presente, enquanto tema, em "The Soul is not a Smithy"; não se fala dela ou de algo que possa ser encarado como tangencialmente relacionado. Além disso, diferente de "Philosophy and the Mirror of Nature", em que a ironia pode ser observada em como a obra expõe as limitações discursivas de seu narrador, o que se observa é um apelo cada vez mais sincero à proximidade e ao afeto. Os obstáculos que existem entre o enredo e o leitor não são originados de tentativas conscientes de o narrador ofuscar a realidade ou mascarar alguma parte de si, mas de um choque entre a realidade e o vocabulário possível. É algo que acaba demonstrando que a influência da filosofia de Rorty (1994, 2007) vai muito além do conto que leva o mesmo título de sua obra.

Da mesma forma, o narrador não demonstra estar sufocado por autoconsciência; sua luta por tentar entender melhor o pai não vem de uma incapacidade de empatizar, de ir além de sua experiência individual, mas sim de uma falta de recursos externos nos quais se apoiar, e de uma dificuldade de exercer a atenção necessária para poder transitar por estes recursos. O caso do narrador de "The Soul is not a Smithy" é fundamental por decorrer de um momento em que as angústias do solipsismo não vêm de uma personagem que, aos poucos, se afunda nele e registra o processo, mas sim de alguém que tem empatia pela solidão em que outra pessoa viveu: o momento central do conto, quando o narrador fala do pequeno quadrado de grama na frente do qual seu pai almoçava, é a culminação disso. É o instante em que ele demonstra ter compreendido as consequências de toda a solidão e o silêncio nos quais o pai vivia, resultando em um lamento pelo que se perdeu e no sofrimento de alguém que, naquele instante, é capaz de compreender todo o vazio que atravessou a vida de outra pessoa.

Se toda a obra ficcional de Wallace é um exercício de empatia, de tentar compreender diferentes olhares e experiências de vida, então "The Soul is not a Smithy" talvez seja a maior

destilação disto enquanto projeto estético viável. É um conto sobre alguém que, apesar de todas as suas dificuldades particulares, busca compreender o outro. A empatia, afinal, é frequentemente retratada na ficção de Wallace como um esforço, algo que a pessoa precisa lutar cotidianamente para atingir, especialmente em um mundo em que isolamento e solidão são estados cada vez mais práticos e confortáveis; o narrador de "The Soul is not a Smithy" é alguém que está nesta busca constante pela perspectiva do outro, e mesmo que tudo que ele descubra nesse processo de engajamento com a empatia o leve a perceber a solidão em que seu pai vivia, sua conclusão final é fundamentalmente otimista. Além disso, o narrador é, de certa forma, um artista: ele cria histórias que têm algum tipo de estrutura e método que não é acidental, mas sim calculado e planejado, e as narrativas que cria na janela servem como método empregado para compreender melhor as pessoas, mesmo que isso ocorra em detrimento de sua capacidade de estar presente no momento que estava vivendo. Os procedimentos criativos do narrador também corroboram os métodos centrífugos do conto, demonstrando seus processos de criação e fazendo emergir deles os momentos que nos fazem entender sua vida, seu passado e seu interesse por compreender melhor o pai.

A última memória a ser narrada é de nostalgia e felicidade, mas esta felicidade não vem apenas do fato de ter sido um momento que ele pôde compartilhar com o pai, mas também do fato de ele ter tido a chance de sair do trabalho, de deixar para trás a solidão cotidiana em prol de alguma aproximação com a família. Não há ironia na representação da empatia do narrador e de seu desejo de conhecer melhor o pai; sua falta de atenção complexifica o processo narrativo, mas não turva seus propósitos. Da mesma forma, não há negação dessa possibilidade, pois a morte do pai não o impede de empatizar com sua experiência de vida e com a solidão e o silêncio em que vivia. E diferente de "Philosophy and the Mirror of Nature", não temos em "The Soul is not a Smithy" as entonações irônicas que nos permitem colocar em dúvida aquilo que está sendo dito pelo narrador e assim compreender mais profundamente as situações apresentadas. Isso não quer dizer, entretanto, que não exista ironia no conto, apenas que seus usos são muito mais circunstanciais e mais próximos daquilo que Muecke (2008, p. 26, 77) chama de ironias verbais e ironias cósmicas.

Em "Philosophy and the Mirror of Nature" constatamos que as aplicações da ironia podem ser encaradas como mais literariamente tradicionais, mas que este retorno ao "tradicional" ganha novos contornos quando se pensa no que foi realizado em sua ficção anterior; não há como reverter o que autor pensou e exercitou a respeito da ironia – ou de algo que chamou de ironia , pois toda forma de ironia que passa a ser empregada depois que essas críticas foram realizadas, por mais ortodoxa que sejam, só pode ser entendida em vista do

contexto turvo que esta figura ocupava em sua obra anterior. Fundamental para isso é a desvinculação entre ironia e consciência: nas crises do narrador, em seu desejo de ir além de sua experiência individual, e de compreender a vida do pai, não é a ironia que o guia de um pensamento ao outro, mas sim o impulso de entender; o que motiva o narrador é a absoluta sinceridade com que se dedica a essa missão. A autoconsciência do narrador em relação aos seus métodos narrativos não resulta em crises individuais, nas quais, como ocorre em *Graça infinita* e *Breves entrevistas com homens hediondos*, as personagens estariam sempre questionando seus valores, mas sim em uma aceitação melancólica.

Pensando nos comportamentos da personagem a partir do que Trilling (2014) propõe sobre as manifestações da sinceridade na literatura, podemos observar em "The Soul is not a Smithy" os frutos de uma diferença de voltagem em como Wallace trabalhava a dicotomia entre ironia e sinceridade previamente. Assim como em *O rei pálido*, no lugar de se deixar engolir pelas espirais de ironia, de metaficção e de autoconsciência, busca-se um caminho alternativo, e a sinceridade do narrador em sua busca por empatia é um dos exemplos mais sólidos que temos até este momento. No lugar de demonstrar as circularidades do solipsismo, apresenta-se o olhar externo de alguém que tenta compreender a solidão e o isolamento de outra pessoa. Neste processo, as concepções prévias de Wallace sobre ironia não têm espaço e o conto ilustra o momento em que a proximidade que existia entre ironia e autoconsciência na ficção do autor é deixada de lado depois da percepção de que estes dois elementos, apesar de terem alguma relação, não são necessariamente dependentes um do outro. O que emerge a partir desta leitura não é a concepção de um retorno ao tradicional, portanto, mas sim de uma desconexão de ideias que antes estavam firmemente atreladas. Preservam-se as preocupações com a consciência, com a miríade de complexidades que constituem as relações humanas e, principalmente, com a importância da empatia e de se pormenorizar os processos mentais, emocionais e sociais que estão envolvidos em toda tentativa de se empatizar com alguém. Ao se dissociar estas discussões cria-se espaço para que outros elementos de sua ficção possam florescer independentemente; ao afastar consciência de ironia, a ficção do autor pode explorar mais a fundo quais os outros mecanismos estruturais que as fazem funcionar e, disto, fazer emergir o mais complexo olhar sobre a empatia em toda sua ficção.

É algo que Wallace continua a explorar e aprofundar no conto "Good Old Neon", um dos casos mais declarados dos esforços e exercícios da empatia de toda sua ficção, e que talvez seja um de nossos principais veículos para compreender os usos da ironia nesta coletânea. Esta é possivelmente a narrativa mais estudada de *Oblivion*, mas o que, por muito tempo, gerou o interesse da crítica não foram o conto e suas estruturas, e sim a proximidade foi estabelecida

entre ele e o suicídio do autor; ainda é possível encontrar, mesmo que não seja mais tão comum, estudos que leem o conto como uma espécie de bilhete de suicídio. Estas leituras surgem da sobreposição que existe entre o tema central do conto – solipsismo e o suicídio do narrador – e à presença de uma personagem chamada David Wallace que se manifesta enquanto consciência narradora da obra, por trás das palavras do narrador. A soma destes fatores fez com que, anos depois da publicação de *Oblivion*, com o suicídio de Wallace, surgissem leituras que viam em "Good Old Neon" a apresentação dos motivos que o teriam levado a cometer este ato.

Compreendemos, portanto, que existem fatores que poderiam levar alguém a chegar a estas conclusões, mas não a levaremos em consideração para os propósitos de nosso estudo. Julgamos que, em termos de análise literária, esta aproximação entre o conto e a morte do autor só pode levar à redução das complexidades de uma e de outra coisa. Além disso, é uma leitura que ofusca as contribuições mais importantes de "Good Old Neon" para as representações da empatia e das mudanças da ironia na ficção de Wallace, pois, como mencionamos anteriormente, este conto representa um exercício radical de empatia. Nele, o próprio autor, através da criação artística, tenta se colocar no lugar do outro e, ainda, demonstrar ao leitor que é isto que ele está fazendo ao usar seu nome, David Wallace, para uma personagem da obra que é a verdadeira responsável pela narração.

A narrativa de "Good OId Neon" se dá em duas camadas: a primeira, e mais extensa, gira em torno de um homem, Neal, que está certo de ser uma fraude, em que sente que tudo que faz é com o propósito de ser visto pelos outros como alguém que é capaz de fazer bem aquilo; basicamente, ele não consegue parar de ver todas as suas atitudes como uma gigantesca fraude e de se conceber como alguém que finge ser aquilo que as pessoas veem nele; e quanto mais as pessoas o veem, mais ele sente a necessidade de fingir. Já na introdução do conto temos a apresentação deste contexto:

> My Whole life I've been a fraud. I'm not exaggerating. Pretty much all I've ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired. It's a little more complicated than that, maybe. But when you come right down to it it's to be liked, loved. Admired, approved of, applauded, whatever. You get the idea. I did well in school, but deep down the whole thing's motive wasn't to learn or improve myself but just to do well, to get good grades and make sports teams and perform well. To have a good transcript or varsity letters to show people. I didn't enjoy it much because I was always scared I wouldn't do well enough. The fear made me work really hard so I'd always do well and end up getting what I wanted. (WALLACE, 2004, p. 141)[240]

[240] "Minha vida toda eu fui uma fraude, não estou exagerando. Basicamente tudo que eu fiz o tempo todo é tentar criar uma certa impressão de mim nas outras pessoas. Mais para ser gostado ou admirado. É um pouco mais

A maior parte das situações que a personagem vivencia no decorrer do conto gira em torno deste sentimento de fraude. Um exemplo prático disso vem quando a personagem resolve fazer aulas de meditação, as quais envolvem ter que ficar parada, em silêncio e sem se mover, mas ela só consegue fazer isso quando tem outras pessoas perto para ver seu ótimo desempenho, levando-a a ser apelidada de "Estátua"; em casa, entretanto, se ela tenta meditar sozinha, acaba não conseguindo, levando-a à conclusão de que é uma fraude que só pode fazer as coisas bem quando tem um público para prestigiá-la. Estas situações acabam a prendendo em algo que ela hama de "paradoxo fraudulento", em que quanto mais a pessoa percebe ser uma fraude, mais tem medo de ser descoberta e se esforça para manter a imagem que as pessoas têm dela, fazendo-o se sentir uma fraude cada vez maior.

Nestes termos, "Good Old Neon" pode ser encarado como uma sequência temática daquilo que Wallace vinha explorando desde *The Broom of the System*, com a história do homem que sofre vaidade de segunda mão, a *Breves entrevistas com homens hediondos*, com os contos "Suicídio como espécie de presente" e "Octeto". Mas há uma diferença estilística importante entre "Good Old Neon" e outras obras do autor, e esta diferença está no fato de que no conto de *Oblivion* quem está narrando é a própria personagem que se sente uma fraude; além disso, Neal tem certeza de ser uma fraude, não é algo sobre o que ele cogita não estar certo, pois toda reflexão contrária apenas reforça a crença de que ele é incapaz de sinceridade. Temos, através disso, um narrador que se anuncia como alguém que quer aprovação e isto condiciona a relação entre o leitor o texto, pois temos, assim como nos contos analisados anteriormente, a presença de um narrador do qual é necessário desconfiar em alguma medida: aqui, esta desconfiança se origina do fato de que ele próprio anuncia, já na abertura do conto, a sua necessidade de performance. Ler "Good Old Neon", nesse sentido, é constantemente se colocar no meio do jogo de performance e de tentativas de comunicação que atravessam as performances em uma tentativa de encontrar o fio condutor da narrativa.

A isso se soma outra questão recorrente da ficção de Wallace: a antecipação de recepção. O narrador, em consonância com sua fixação com a ideia de performance e fraude, cria diálogos nos quais tenta demonstrar que sabe o que o leitor está pensando ou sentindo. O primeiro

---

complicado que isso, talvez. Mas quando você chega no cerne da questão, é para ser gostado, amado. Admirado, aplaudido, tanto faz. Você entendeu. Eu fui bem na escola, mas no fundo, o motivo da coisa toda não era para aprendeu ou melhorar mas só ir bem para conseguir boas notas e entrar para times de esportes e performar bem. Para ter um bom histórico ou cartas de aprovação para mostrar às pessoas. Eu não gostava muito porque eu estava sempre com medo de que eu não iria bem o suficiente. O medo me fez trabalhar duro para que eu sempre fosse bem e conseguisse o que queria." [Tradução nossa]

exemplo disso ocorre no momento em que ele está falando do período em que tentou fazer terapia: “I know this part is boring and probably boring you, by the way, but it gets a lot more interesting when I get to the part where I kill myself and discover what happens immediately after a person dies.” (WALLACE, 2004, p. 143)[241] Este é, também, o primeiro momento em que o suicídio do narrador é apresentado, estabelecendo que estamos lidando com um narrador que está morto e relatando sua experiência a partir de um espaço pós-vida. A apresentação destes fatos, no entanto, surge como resposta à necessidade de conseguir a aprovação do leitor, de mostrar que está sempre um passo à frente, exemplificado já pelo início da citação: “eu sei que esta parte é entediante”, ou seja, “eu sei o que você está pensando”.

Esta é também uma atitude que o narrador tem durante as sessões de terapia das quais participa: sua frustração vem do fato de que ele está totalmente certo de que é mais inteligente do que o terapeuta e é capaz de antecipar tudo que ele vai dizer: “When you come right down to it, I was trying to show him that I was at least as smart as he was and that there wasn’t much of anything he was going to see about me that I hadn’t already figured out.” (WALLACE, 2004, p. 143)[242] A partir disso, o narrador insiste que era sempre capaz de guiar o terapeuta a chegar às conclusões a que queria que ele chegasse, manipulando-o como bem entendia; ele não tem nenhuma crença de que poderia melhorar naquele espaço, e este não parece ser nem sequer seu propósito, mas sim o de, novamente, performar para o terapeuta e, dessa forma, conseguir aprovação ou o reconhecimento de sua inteligência. Com isso, a própria ideia de terapia perde totalmente seu propósito, e é interessante observar como isso dialoga com a figura do terapeuta em obras anteriores: em “Good Old Neon”, o terapeuta é visto como alguém ineficaz, mas bem-intencionado; diferente da ficção anterior, em que era comum observar terapeutas ineficazes – ou até mesmo charlatões, como é o caso de Jay de *The Broom of the System* – neste conto o que temos é uma maior carga de responsabilidade depositada sobre o paciente, numa situação em que a terapia acaba não funcionando porque o paciente não está disposto a olhar de verdade para si mesmo. Além disso, a representação mais patética do terapeuta pode ser vista como uma representação do olhar do narrador, que não acredita que ninguém consegue vê-lo como realmente é.

Um dos pontos cruciais destas sessões de terapia está em como elas representam o paradoxo em que o narrador se encontra: a sensação de ser uma fraude, ao ser confrontada ou

---

[241] “Eu sei que esta parte é entediante e provavelmente está te entediando, por sinal, mas fica muito mais interessante na parte que eu me mato e descubro o que acontece imediatamente depois que uma pessoa morre.” [Tradução nossa]

[242] “Quando você chega no que importa, eu estava tentando mostrar e ele que eu era pelo menos tão inteligente quando ele era e que não havia muito que ele veria em mim que eu já não tinha descoberto.” [Tradução nossa]

desafiada, acaba sendo apenas reforçada, remetendo-a às espirais de pensamento que são tão recorrentes na ficção do autor. É algo que o narrador explica da seguinte forma:

> The fraudulence paradox was that the more time and effort you put into trying to appear impressive or attractive to other people, the less impressive or attractive you felt inside – you were a fraud. And the more of a fraud you felt like, the harder you tried to convey an impressive or likable image of yourself so that other people wouldn't find out what a hollow, fraudulent person you really were. (WALLACE, 2004, p. 147)[243]

A crise que o narrador atravessa é uma crise de consciência; a aguda percepção que tem de todas as suas atitudes, de como serão lidas e encaradas por outras pessoas, o leva à certeza de que cada um de seus atos é puramente performático, esvaziado de qualquer possibilidade de comunicação. As espirais em que a personagem se encontra vão, aos poucos, resultando na calcificação de crenças, como se a repetição constante de sua crença, mais do que a crença em si, resultasse na reafirmação da ideia de que ele é uma fraude; por este viés, o paradoxo da fraudulência é, além de mental e social, também linguístico. A constância afirmadora destas ideias é o que leva o narrador a ter certeza absoluta de qual é o seu problema: "I don't think he was used to patients who were already aware of what their real problem was." (WALLACE, 2004, p. 143)[244]

Esta certeza irrefletida – ou talvez desgastada demais por constante reflexão – inutiliza qualquer possibilidade de ele chegar a alguma saída do problema em que se encontra. Isto é reafirmado, no decorrer do conto, pela ideia de que sua consciência é o que amplia sua percepção da realidade, e não algo que pode ser questionado, ou que mesmo quando é questionado serve apenas como reafirmação daquilo em que já acreditava. Podemos observar isto acontecendo nos momentos em que ele fala de consciência em associação a momentos de epifania, ou seja, como algo que o ajuda a perceber quem ele realmente é. Ao tentar frequentar a igreja, por exemplo, que parecia o estar ajudando com a sensação de fraude, ele diz que "I suddenly experienced a **flash of self-awareness** or clarity or whatever in which I suddenly stopped conning myself and realized that I'd been a fraud all these months in church, too […]."

---

[243] "O paradoxo da fraudulência é de que quanto mais tempo e esforço você coloca em parecer impressionante ou atraente para outras pessoas, menos impressionante ou atraente você parecia para si mesmo – você era uma fraude. E quanto mais fraude você se sentia, mais você se esforçava para criar uma imagem impressionante ou simpática de você para que outras pessoas não descobrissem que pessoa oca e fraudulenta você realmente era." [Tradução nossa]

[244] "Eu não acho que ele estava acostumado a pacientes que já estavam conscientes de qual era o seu verdadeiro problema." [Tradução nossa]

(WALLACE, 2004, p. 158, grifo nosso)[245] A maneira com a qual ele se refere a este momento é bastante significativa: ele usa temos como "suddenly" e "flash of self-awareness", demonstrando que se trata de algo que acontece subitamente, que simplesmente o acomete de repente. Apesar da certeza que ele demonstra ter daquilo que ele está sentindo, não se trata de algo que vem de reflexões longas e cuidadosas, mas sim de algo que o invade. As sessões de terapia acabam sendo a antítese destes momentos de epifania, pois são sessões prolongadas em busca de algum tipo de ajuda para a personagem e, talvez justamente por isso, acabam sendo ignoradas pelo narrador; ele trabalha com imediatos, suas certezas não inabaláveis e incontornáveis. Não há situação vivenciada cuja autenticidade e sinceridade possam sobreviver ao choque entre a realidade e a certeza que a personagem tem de ser uma fraude; como a certeza de ser uma fraude é algo que faz parte de sua visão de mundo, não há nada que ele possa olhar e que não venha a ser contaminado por isso.

"Good Old Neon", portanto, se coloca como um dos exames mais dolorosos e claustrofóbicos do solipsismo, aproximando-se, nesse sentido, do narrador de "Philosophy and the Mirror of Nature", mas com uma diferença fundamental: a consciência. O narrador de "Good Old Neon" está consciente de sua solidão, está consciente de suas performances, ao mesmo tempo em que demonstra estar consciente de como é lido e percebido; é uma consciência, entretanto, incapaz de examinar a si mesma a partir de outros vieses, eternamente presa no mesmo ponto. Este solipsismo é o que leva o narrador à única saída que encontra: o suicídio. Mas mesmo esta aparente saída é repleta de angústia, pois até o ato de escrever uma carta de suicídio para a irmã, Fern, é marcado pelo conflito em evitar clichês e se mostrar consciente e sofisticado. A carta não está isenta de sua obsessão com a recepção de suas palavras e atos. Depois de explicar os motivos que o estariam levando a cometer suicídio, o narrador antecipa as formas com as quais ela poderia ler suas palavras e diz:

> Without going into much explanation or argument, I also told Fern that if her initial reaction to these reasons for my killing myself was to think that I was being much, much too hard on myself, then she should know that I was already aware that that was the most likely reaction my note would produce in her, and had probably deliberately constructed the note to at least in part prompt just that reaction, just the way my whole like I'd often said and done things designed to prompt certain people to believe that I was genuinely outstanding person whose personal standards were so high that he was too hard on himself, which in turn made me appear attractively modest and unsmug, and that was a big reason for my popularity with so many people in all different

---

[245] "Eu de repente experimentei um **flash de auto-percepção** ou claridade ou tanto faz em que eu subitamente parei de me enganar e percebi que eu só estava sendo uma fraude todos esses meses na igreja também […].[Tradução nossa]

> avenues of my life […] but was nevertheless basically calculated and fraudulent. (WALLACE, 2004, p. 173)[246]

O planejamento de suicídio é marcado pelas mesmas circularidades que o afligiam em outros momentos. Não há saída que o narrador consiga enxergar, toda expressão de sinceridade se perde em meio à névoa de antecipação e de modulação de seu discurso de forma a antever como será recebido.

Se pensado apenas pelo viés do discurso deste narrador, "Good Old Neon" pode, de fato, ser lido como um conto fatalista: o resultado final de uma linhagem de personagens que não conseguiam atravessar a membrana de suas realidades e ver o mundo que existe além, eternamente presos a si, mental e linguisticamente. Isto seria especialmente verdade em como se daria a relação entre o leitor e a obra, principalmente em como o narrador coloca a morte como alívio para todo o sofrimento, fazendo com o que o leitor tenha que testemunhar um processo de quase defesa do suicídio enquanto solução para sofrimento mental. A relação entre o texto e o leitor, entretanto, é recontextualizada quando, ao final do conto, a figura de David Wallace aparece na narrativa como a responsável por aquilo que está sendo produzido. Durante a morte do narrador, o tempo é comprimido, fazendo com que eventos sejam narrados enquanto fatos que acontecem simultaneamente:

> David Wallace blinks in the midst of idly scanning photos from his 1980 Aurora West H.S. yearbook and seeing my photo and trying, through the tiny keyhole of himself, to imagine what must have happened to lead up to my death in the fiery single-car accident he'd read about in 1990, like what sorts of pain or problems might have driven the guy to get in his electric blue Corvette and try to drive with all that O.T.C medications in his bloodstream […]. (WALLACE, 2004, p. 180)[247]

David Wallace aparece, assim como em *O rei pálido*, enquanto um dos componentes da narrativa e, principalmente, como o vértice originário do conto, o verdadeiro responsável

---

[246] "Sem entrar em muitas explicações e argumentos, eu também disse a Fern que se sua reação inicial a estes motivos para eu me matar seria achar que eu estava sendo muito, muito duro comigo mesmo, então ela deveria saber que eu já estava ciente que aquela seria a reação mais provável que minha carta produziria nela, e tinha provavelmente construído a carta deliberadamente pelo menos em parte para despertar exatamente aquela reação, bem da forma com que minha vida toda eu disse e fiz coisas desenhadas para fazer com que certas pessoas acreditassem que eu era uma pessoa genuinamente incrível cujos padrões pessoais eram tão altos que ele era muito duro consigo mesmo, o que em contrapartida me fazia parecer atraentemente modesto e a-presunçoso, e era um grande motivo da minha popularidade com tantas pessoas em tantas vias da vida […] mas mesmo assim basicamente calculado e fraudulento." [Tradução nossa]

[247] "David Wallace pisca ao escanear as fotos do seu livro do ano da E.E.M Aurora West e vendo minha foto e tentando, através do pequeno buraco de fechadura de si mesmo, imaginar o que teria acontecido para levar à minha morte no flamejante acidente de um único carro que ele teria lido em 1990, como que tipo de dor ou problemas poderiam ter levado o cara a entrar em seu Corvette azul elétrico e tentar e dirigir com toda sua medicação S.R. em seu sangue. […]" [Tradução nossa]

pela narrativa. Mas, diferente do romance póstumo, David Wallace, em nenhum momento, fala diretamente com o leitor em "Good Old Neon"; Neal é produto de David Wallace e David Wallace é produto de Neal. Nós temos acesso a uma figura que tem o mesmo nome do autor, mas que se comporta de uma maneira diferente dos momentos "Autor aqui" de *O rei pálido*, transformando essa situação no que Hering (2016) chama de "a dialogic moment of shared communication: Neal describing Wallace trying to imagine Neal, with the metafictional inflection of David Wallace's appearance reminding the reader of Wallace's own position in relation to the narrative." (HERING, 2016, p. 107)[248]

A principal marca disso está no momento em que o narrador menciona o pequeno buraco de fechadura pelo qual David Wallace tenta compreender a experiência de Neal, servindo como uma metáfora do esforço que existe por trás de todo ato empático. O narrador não fala que David Wallace compreendia sua situação, nem mesmo que sentia pena dele, mas sim que ele está tentando entender, que está exercitando sua empatia para tentar chegar a alguma conclusão, e o conto é basicamente o resultado disso. "Good Old Neon", portanto, se revela como um exercício de empatia e de compreensão. O esforço vem principalmente no sentido de tentar conciliar duas imagens díspares de Neal: por um lado, Wallace se lembra dele como uma pessoa animada e bem-sucedida, por outro a notícia do suicídio.

> Verily a fair-haired, fast-track guy, whom in the very best human tradition David Wallace had back then imagined as happy and unreflective and wholly unhaunted by voices telling him that there was something deeply wrong with him that wasn't wrong with anybody else and that he had to spend all of his time and energy trying to figure out what to do and say in order to impersonate an even marginally normal or acceptable U.S. Male […] (WALLACE, 2004, p. 181)[249]

Esta leitura, portanto, é corroborada pelo fato de que tudo que é mencionado nos entornos de David Wallace está relacionado a alguma ideia de tentativa e de esforço, com a repetição de expressões como "tentando" e, como veremos adiante, "tentando muito conscientemente" marcando este momento final do conto.

---

[248] "Um momento dialógico de comunicação compartilhada: Neal descrevendo Wallace tentando imaginar Neal, com a inflexão metaficcional da aparição de David Wallace relembrando o leitor da posição de Wallace em relação à narrativa." [Tradução nossa]

[249] "Verdadeiramente um cara de cabelos claros, competitivo, que na melhor tradição humana David Wallace tinha naquela época imaginado como feliz e irrefletido e completamente des-assombrado por vozes o falando que havia algo de profundamente errado com ele que não estava errado com mais ninguém e que ele teria que gastar todo seu tempo e energia tentando descobrir o que fazer e dizer de forma a fingir ser um Homem dos E.U. marginalmente normal ou aceitável." [Tradução nossa]

> David Wallace also fully aware that the cliché that you can't ever truly know what's going on inside somebody else is hoary and insipid and yet at the same time trying very consciously to prohibit the awareness from mocking the attempt or sending the whole line of thought into the sort of inbent spiral that keeps you from ever getting anywhere (considerable time having passed since 1981, of course, and David Wallace having emerged from years of literally indescribable war against himself with quite a bit of firepower than he'd had at Aurora West), the realer, more enduring and sentimental part of him commanding that other part to be silent, as if looking it levelly in the eye and saying, almost aloud, 'Not another word'. (WALLACE, 2004, p. 181)[250]

Além de se diferenciar do David Wallace que aparece em *O rei pálido*, existe uma diferença importante entre a metaficção apresentada neste conto e aquela de "Octeto", pois nela não temos o formato espiralado de um narrador ou autor que a todo momento questiona suas atitudes ou mesmo sua existência. O David Wallace de "Good Old Neon", como mencionado por Hering (2016, pp. 31 – 32), é tanto uma criação de Neal quanto Neal é dele, mas apesar desta circularidade autoral estar presente, o conto não adota uma postura auto-desafiante, como seria o caso de seus contos metaficcionais anteriores, mas sim de auto-empatia. Mesmo com um dos temas centrais do conto sendo o da performance e da fraude, a presença de David Wallace não surge como algo que busca sedimentar a ideia de que aquilo que está sendo dito é ficção; ela não está ali para demonstrar que tudo é, sim, uma fraude, mas para demonstrar os caminhos percorridos quando se tenta compreender a experiência de outra pessoa. O olhar de Wallace complexifica o mundo, não como maneira de torná-lo denso, mas como forma de demonstrar a ineficácia de respostas fáceis, um prisma pelo qual é possível mostrar quão rico ele consegue ser. "Good Old Neon" – e, por extensão, *Oblivion* como um todo – é a mais bem estruturada demonstração disso em sua ficção.

Wallace, o autor, cria duas consciências narrativas sobrepostas, que se informam e determinam suas atitudes e palavras, mas em nenhum momento estas consciências se anulam ou se desafiam. Há, inclusive, algumas menções a isso na citação anterior, como quando ele insiste que está evitando entrar em espirais que não o levam a lugar algum, bem como na frase final, em que é retratado o esforço de David Wallace para silenciar uma parte de si. O grande diferencial deste conto em relação a obras anteriores do autor está no fato de que, aqui, temos

---

[250] "David Wallace também completamente consciente que o clichê de que você nunca pode saber de verdade o que está se passando na cabeça de outra pessoa é velho e insípido e ao mesmo tempo tentando muito conscientemente proibir essa percepção de macular a tentativa de mandar toda a linha de pensamento no tipo de espiral torta que o impede de chegar a lugar algum (tempo considerável havia passado desde 1981, é claro, e David Wallace havia emergido de anos de estar literalmente em indescritível guerra consigo mesmo com considerável mais poder de fogo do que tinha em Aurora West), a mais real, a mais resistente e sentimental parte de si comandando a outra a ficar em silêncio como se olhando nivelamente a ela nos olhos, quase em voz alta, 'Nem mais uma palavra'." [Tradução nossa]

algum nível de sucesso em suas tentativas: semelhante à atitude adotada por certos personagens de *O rei pálido*, temos, em "Good Old Neon", alguém que evita as espirais de consciência através de sua decisão de não mergulhar nelas. Ele admite os clichês de muito do que está afirmando, mas não vai além disso, optando por afastar esses pensamentos. A própria narrativa atribui esta decisão ao fato de ele agora ser mais bem equipado emocionalmente do que foi no passado depois de passar muito tempo em guerra consigo mesmo. Podemos ler "Westward The Course of Empire Takes Its Way" e "Octeto" retrospectivamente como sendo representativos desta guerra e "Good Old Neon" como sendo este gesto de silenciamento da parte de si que se afundava em espirais. Este gesto, entretanto, não simboliza uma recusa absoluta da metaficção, mas sim aponta uma nova etapa deste recurso na ficção do autor; o que se sobressai é a mais pura representação da empatia de toda sua ficção, totalmente entrelaçada ao estilo e modo de Wallace encarar e representar o mundo.

No momento em que David Wallace aparece na narrativa, a validade ou verossimilhança daquilo que está sendo narrado por Neal não é apontada e indicada como falsa; não há o piscar de olhos tão comum à metaficção, no qual finge-se algum tipo de cumplicidade no aceitamento daquilo que está sendo dito enquanto artefato narrativo. Então, se por um lado temos o uso de uma metaficção mais pacificada, ou seja, menos preocupada em demonstrar ao leitor como o próprio conceito de metaficção está sendo questionado, por outro temos um de seus usos mais maduros e bem delineados. Os conflitos com a metaficção, em suas obras anteriores, dão lugar a novos níveis de reflexão e de compreensão desta forma literária; não há um abandono dela, como seria de se esperar de leituras que colocam a metaficção e a ironia como antagonistas de Wallace, assim como não há uma simples admissão de derrota pelas formas que ele questionou no passado. Disso emerge o que Galindo (2008, p. 135) vê como a demonstração de um novo caminho para a ficção norte-americana, algo resultante do gradativo movimento da ficção do autor na direção de uma maior aceitação de si e do seu papel enquanto artista, bem como um afastamento das tentativas de fazer emergir sentido de seus constantes choques contra certas formas e ideias.

A ordem de silêncio que encerra o conto é o maior sinal desta transformação; é um anúncio que parecia estar em diálogo aberto com sua ficção anterior, demonstrando como pode ser sua arte se no lugar de aceitar o convite de sua consciência, ele o recusasse em prol de novas possibilidades. Não temos, em *Oblivion*, o diálogo declarado com o budismo que observamos em *O rei pálido*, mas não há como não pensar nele ao observar o movimento muito semelhante que consciências narrativas de "Good Old Neon" realizam em relação ao distanciamento e à recusa das perseguições da consciência; aceita-se o real como fato observável, bem como se

aceita que o principal causador de sofrimento não é a dor em si, mas sim o constante pensar na dor. Além de compartilhar um tempo de produção com *O rei pálido*, também há simultaneidade naquilo que pode ser encarado como uma perspectiva zen do mundo. Para fazer uma leitura derrotista de "Good Old Neon", portanto, seria necessário varrer para baixo do tapete a relação entre Neal e David Wallace, a qual serve como base organizadora de tudo que está sendo proposto; seria necessário ignorar o esforço empático que rege todo o conto.

Na medida em que se encontram estratégias para lidar com as crises de consciência, afasta-se da ficção do autor a preocupação com as funções e contornos da ironia e da metaficção. E, pelo que observamos até aqui, *Oblivion* talvez seja sua obra mais explicitamente construída com o propósito de examinar questões de consciência que estavam presentes desde o início de sua ficção. Com isso, ganha fôlego nossa hipótese de que as angústias da ironia, mencionadas em obras anteriores, foram sendo deixadas de lado conforme o autor percebia que elas não eram as principais responsáveis pelos problemas que ele via na literatura e na sociedade do período, mas sim sintomas de uma relação difícil entre o indivíduo e a consciência.

É no conto "Oblivion", que temos a cristalização das contendas entre consciência, ironia e metaficção, resultando em um dos contos mais interessantes de toda sua obra ficcional, o momento de maior revelação daquilo que poderia estar por vir. O protagonista e narrador de "Oblivion" é Randall, um homem de meia idade que busca solucionar um conflito marital pelo qual está passando: sua esposa, Hope, o acusa de roncar, mas ele tem certeza de que não está roncando, pelo menos não nos momentos em que ela o acusa, pois está sempre acordado quando é acusado de estar roncando. Ele, por sua vez, acusa a esposa de estar sonhando, apesar de ela também dizer que estava acordada nesses momentos. Este conflito leva o casal a uma clínica de sono, na qual são monitorados para tentar descobrir qual dos dois está certo. Este conflito é entrelaçado por um jogo de relações familiares, ambientado principalmente nos entornos da família de Hope. Randall tenta navegar a relação aversiva que tem com o padrasto de sua esposa, bem como lidar com a saudade que tem da enteada, que recentemente se mudou de casa para cursar a faculdade. Aos poucos, entretanto, situações de abuso sexual começam a ficar implícitas na narrativa de Randall, sem que isso seja constatado diretamente. Ao final da narrativa, a clínica de sono revela que tanto Randall quanto Hope estão certos e errados ao mesmo tempo: Randall realmente ronca, mas não naqueles momentos que Hope percebe, pois neles ela está em um sono profundo. Esta descoberta é o que leva ao final da narrativa e à revelação de que na verdade tudo que estava acontecendo era apenas um sonho, mas não um sonho de Randall, e sim de Hope. A narrativa se encerra em ambiguidade, resumindo o acesso

do leitor àquele ambiente de sonhos, deixando a cargo do leitor a interpretação do que poderiam significar as implicações de abuso neste contexto de inversão de narradores.

"Oblivion" representa a maestria de Wallace em experimentar com a sintaxe narrativa e também um de seus momentos de maior ousadia. É ainda o principal exemplo de como *Oblivion* constrói contextos narrativos que são fundamentais para a compreensão do conto na periferia de sua estrutura, nunca tendo tanta centralidade a ponto de virar o foco principal da leitura, mas também não tão apagados e distantes que não tenham influência no que está sendo narrado. De início, o conto apresenta situações banais que, aos poucos, vão sendo atravessadas por flashes de eventos que, em um primeiro momento, aparecem de maneira completamente descontextualizada, mas aos poucos constroem, nos fundos do conto, um mosaico de abuso, ressentimento e repressão. O final do conto, entretanto, recontextualiza de maneira radical tudo que veio antes, funcionando como mais do que um simples convite à releitura, mas quase exigindo isso, transformando-o em condição básica para a interpretação geral da narrativa. Além disso, o final de "Oblivion" permite que Wallace trabalhe com a lógica particular dos sonhos, em que sequências de eventos não têm sentidos estabelecidos, além de utilizar um clichê extremamente recorrente, principalmente em mídias populares, que é "era apenas um sonho o tempo todo". É justamente neste contexto que o conto explora questões de consciência das maneiras mais estruturalmente complexas de toda a coletânea, com a justaposição de vozes narrativas, somadas à ambiguidade proporcionada pela lógica de sonho, permitindo que o autor explore níveis de consciência que não poderiam ser acessados em outros contextos. Por conta disso, julgamos importante adiantar como o conto acaba, para que possamos explorar quais os reflexos dele no restante da narrativa:

> "*up*. Wake up, for the love of."
> "Good. My God I was having."
> "Wake up."
> "Having the worst dream."
> "I should certainly say you were."
> "It was awful. I just went on and on."
> "I shook you and shook you and."
> "Time is it."
> "It's nearly – almost 2:04. I was afraid I might hurt you if I prodded or shook any harder. I couldn't seem to rouse you."
> "Is that thunder. Did it rain?"
> "I was beginning to really worry. Hope, this cannot go on. When are you going to make that appointment?"
> "Wait – am I even married?
> "Please don't start all this again."
> "And who's this Audrey?"
> "Just go on back to sleep now."
> "And what's that – Daddy?"
> "Just lie back down."

> "What's wrong with you mouth?"
> "You are my wife."
> "None of this is real."
> "It's all all right." (WALLACE, 2004, p. 237)[251]

Esta conversa final entre as personagens será essencial para o desenvolvimento de nosso estudo do conto, pois, a partir dela, temos algumas pistas significativas da verdadeira natureza do sonho de Hope. Devido à complexidade do conto, entretanto, concentraremos nossa análise em três elementos específicos: em como elementos periféricos atravessam a consciência narrativa em direção ao leitor, no que eles significam em conjunto e on que este uso de um duplo narrador significa dentro do contexto de discussões sobre ironia e metaficção na obra de Wallace.

Nesse sentido, é impossível não falar do quão tentadoramente psicanalítico "Oblivion" é: o conto é repleto de memórias reprimidas que atravessam a narrativa, de atos falhos que a voz do narrador deixa escapar e que nos permitem, aos poucos, observar intenções narrativas que vão além daquilo que está na página, além do uso de um vocabulário que parece convidar uma leitura que aproxime o conto de certas linhas da psicanálise. A revelação de que é tudo um sonho torna isso ainda mais convidativo. Entretanto, mesmo este convite à psicanálise parece ser uma forma de afastar certas leituras e manter nos fundos do conto os elementos de abuso e, por conta disso, nos concentraremos em como essas irrupções de consciência aos poucos criam uma costura que atravessa e sustenta o conto. Um dos primeiros – e mais representativos –

---

[251] "corda. Acorda, pelo amor de."
"Deus. Meu Deus eu estava tendo."
"Tendo um sonho horrível."
"Eu que o diga."
"Foi um horror. Não acabava nunca."
"Eu fiquei te sacudindo e."
"Que horas."
"São — já são quase 2:04. Eu já estava com medo de te machucar se tivesse que te cutucar ou te sacudir ainda mais. Parecia que não adiantava de nada."
"Isso foi um trovão? Choveu?"
"Eu estava ficando preocupado mesmo. Hope, não dá mais pra continuar assim. Quando é que a gente vai marcar aquela consulta?"
"Espera — eu sou casada mesmo?"
"Por favor não comece com isso de novo."
"E quem é essa tal de Audrey?"
"Vai, tenta dormir de novo."
"E o que é aquilo ali — papai?"
"Deita, vai."
"Por que é que a sua boca está assim?"
"Você é a minha esposa."
"Nada disso é de verdade."
"Está tudo bem." [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

exemplos disso está logo no início, enquanto Randall relata a experiência de jogar golfe com o padrasto de Hope e descreve o clube em que o campo está:

> and, with all of the fine, imported wood and dim light and scents of beverages and after shave and hair oil and fine, imported tobacco and men's damp sports wear, the 19th Hole felt both warm and cozy and 'snug' and yet also somewhat over-confined, **not unlike the lap of a dominant adult**. (WALLACE, 2004, p. 191, grifo nosso)[252]

A comparação com o colo de um adulto dominante aparece de maneira quase dissociada do restante da frase; além de ser uma comparação incomum, é a primeira manifestação de um nível de consciência mais profundo subindo para superfície e se manifestando de maneiras peculiares; em uma primeira leitura, todavia, isto não fica claro, permitindo à passagem ser encarada, de maneira semelhante ao que acontece no início de "The Soul is not a Smithy", como um narrador que talvez não seja tão hábil em se expressar. A menção ao colo de um adulto, entretanto, deixa de ser apenas uma menção para se tornar um padrão quando a imagem volta a se repetir, novamente relacionada ao clube 19th Hole, mas agora com uma ênfase ainda maior no fato de que Randall é acometido pelo que ele chama de "involuntary interior tableau or, as it were, hallucinatory 'shot' or scene" (WALLACE, 2004, p 210)[253], em que descreve uma cena em que vê a si mesmo enquanto criança:

> at the foot of something resembling a ladder or rope ladder or rope, looking upward in child-like fear, the stairway, ladder or rope trailing down from some point in the gloom above, beyond or atop the great, stone icon or statue or 'bust' of someone too massively huge and ill lit for the face to be seen overhead (or, 'made out'), I myself standing precariously on a rise in the **statue's great granite lap** with one or both hands clutching or grasping the end of the rope, peering up, as well as with someone far larger behind me's hand heavy upon my shoulder and back and a **dominant** or 'booming' voice from the darkness of the great stone head overhead repeatedly commanding '*Up*', and the hand pushing or shaking and saying '*For God*…' and/or '…*Hope*' several times. (WALLACE, 2004, pp. 210 – 211, grifo em negrito nosso, grifo em itálico do autor)[254]

---

[252] "e, com toda a madeira fina e importada e luz baixa e aromas de bebidas e loção pós-barba e brilhantina e tabacos finos e importados e roupas esportivas masculinas úmidas, a sensação no 19º Buraco era ao mesmo tempo quente e confortável e 'aconchegante' e também ainda algo restritiva, **algo parecida com o colo de um adulto dominante**." [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

[253] "indesejado ou involuntário quadro interior ou, por assim dizer, 'imagem' ou cena alucinatória" [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

[254] "no pé de algo que lembrava uma escadinha ou escadinha de corda ou corda, olhando para cima com um medo infantil, a escadaria, escadinha ou corda descendo de algum ponto na penumbra, além ou acima do grande ícone ou estátua ou 'busto' de pedra de alguém imenso e mal iluminado demais para que seu restante pudesse ser visto no alto (ou, 'descoberto'), eu mesmo precariamente de pé numa elevação no **grande colo de granito da estátua** com uma ou duas mãos pegando ou agarrando a ponta da corda, olhando para cima, assim como com a mão pesada de alguém muito maior que eu atrás de mim sobre meus ombros e costas e uma voz dominante ou 'troante' vindo da escuridão da grande cabeça de pedra no alto repetindo em tom de ordem '*A corda*', e a mão empurrando ou balançando e dizendo '*... de Deus...*' e\ou '*... Hope*' várias vezes." [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

A cena alucinatória se revela como muito mais do que um flash, sendo uma descrição complexa de uma situação quase lynchiana em suas tonalidades, em que vários níveis de simbolismo são sobrepostos: a lógica de sonho – ainda não revelada ao leitor, embora cada vez mais evidente – determina os funcionamentos da imaginação do narrador e cria uma relação muito particular entre realidade e linguagem: temos a insistência na palavra 'rope', que tem o significado de 'corda', mas que, neste caso, parece ter uma função muito mais fonética, sendo pronunciada de maneira semelhante ao nome de sua esposa, 'Hope'; ela é, inclusive, mencionada na citação, ajudando a assegurar a relação entre ambas. A repetição, bem como a própria situação em que parece haver a ameaça de um adulto que assusta o narrador, parece ser mais um sinal de algo em sua consciência tentando emergir (de 'rope' a 'Hope' e de uma estátua de adulto a um adulto atrás dele, segurando-a com as mãos em seus ombros, que espelham a situação final, em que ela é acordada por Randall) e criam um contexto em que os corpos das personagens parecem estar envolvidos em algum nível de interação sexual. Juntamente a isso, como se revela no final, as palavras italicizadas parecem vir de Randall – a pessoa no mundo real, não o narrador do sonho – que tenta acordar a esposa; é notável que seja atribuído a Randall o adjetivo 'dominante', o mesmo utilizado no início do conto para falar do padrasto de Hope, criando mais uma via de aproximação entre Randall e o padrasto, aproximação esta que parece estar em alguma forma de abuso sexual.

Esta interação se dá enquanto o narrador é devolvido a uma cena de infância, parado no colo de um adulto que volta a ser retratado como dominante, olhando para cima e recebendo ordens de alguém na escuridão. Diferente da citação anterior, em que a menção ao colo de um adulto dominante surge quase descontextualizada, aqui ela recebe detalhamento suficiente para que se possa perceber algo de perigoso no que está sendo retratado.

A partir disso, e tendo em vista que quem está por trás da narração de Randall é Hope, configura-se a leitura de que o que parece estar acontecendo nestes momentos é Hope tentando elaborar algum tipo de abuso que sofreu na infância, provavelmente nas mãos de seu padrasto. Um indicativo formal disso está na primeira palavra da frase que segue a cena alucinatória da citação anterior:

> **'Father'** – whose area of professional expertise at The Prudential is (or, rather, was) something called 'Demographic Medicine,' which involved his evidently not ever once, during his entire career, physically touching a patient – had always regarded me as a bit of a bore and/or ninny, someone at once obtrusive and irrelevant, the human equivalent of a house fly or pinched nerve, and has made precious little effort to disguise this, although as a 'Greatfather' he has always been exceptionally doting and

> kind to our Audrey, which with Hope and myself goes a long way. (WALLACE, 2004, p. 211, grifo nosso)[255]

O que se segue ao retrato alucinatório de uma possível memória traumática de abuso é a palavra 'Pai', a qual, por sua vez, é seguida por uma defesa de como, apesar de não gostar de Randall, ele era gentil com Audrey. O mais importante, entretanto, é o que é mencionado logo depois da palavra 'Pai', em que é descrita a área de especialização da personagem: nela é mencionado que ele jamais tocou em um paciente, mas o mais notável é a ênfase empregada: "envolvia ele claramente nunca ter, durante toda sua carreira, nenhuma vez encostado fisicamente num paciente". A insistência nesse ponto faz a afirmação parecer defensiva, o resultado de memórias conflituosas que se chocam e tentam explicar algo cujos contornos o leitor pode observar, mas não muito mais do que isso; os limites entre sonho e realidade não são evidentes para Hope e, consequentemente, não o são para o leitor.

A natureza do que está sendo narrado se torna ainda mais turva em momentos que estão postos justamente para demonstrar as fronteiras incertas entre realidade e sonho. Uma dessas situações ocorre durante uma sessão de terapia de casal, em que o terapeuta pergunta a Randall se, assim como ele tem alucinações, não é também possível que não saiba que esteja roncando. A resposta de Randall, entretanto, surge de um posicionamento específico em relação à consciência:

> 'But I know when I am hallucinating. The photograph of your wife and daughter or perhaps conceivably stepdaughter or niece here on your desk – the daughter's face is biggening ever so slightly to whirl and distend. That is a hallucination. I mean "hallucination" in the very broadest sense. These are not hallucinations which mimic reality or can be confused with it. (WALLACE, 2004, p. 212)[256]

O narrador tem certeza de que é capaz de distinguir entre duas percepções distintas da realidade: por um lado, a realidade objetiva e concreta e, por outro, a realidade distorcida por suas alucinações. Assim como muitos dos homens entrevistados em *Breves entrevistas com homens hediondos*, Randall não questiona as perturbações em seu campo de visão, aceita-as

---

[255] "**'O Pai'** — cuja área de especialidade na Prudential é (ou melhor, era) algo chamado 'Medicina Demográfica', o que envolvia ele claramente nunca ter, durante toda sua carreira, nenhuma vez encostado fisicamente num paciente — sempre me considerou uma espécie de chato e\ou fresco, alguém ao mesmo tempo saliente e irrelevante, o equivalente humano de uma mosca ou de um nervo pinçado, e praticamente não se esforçava para disfarçar essa opinião, ainda que como 'Avovô' ele tenha sido sempre muito afetuoso e bondoso com nossa Audrey, o que para Hope e eu significa muito. [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

[256] "'Mas eu sei quando eu estou tendo uma alucinação. A foto da sua esposa e da sua filha ou talvez quem sabe da sua enteada ou sobrinha ali na mesa — o rosto da filha está aos poucos começando a espiralar e se distender. Isso é uma alucinação. Eu digo "alucinação" no sentido mais geral de todos. Não são alucinações que imitam a realidade ou que dá para você confundir com a realidade." [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

como nada mais que isso: meras perturbações, cenas que afligem e depois passam, fazendo com que, na passagem do narrador de um assunto ao outro, possamos ler a falta de disposição em se perguntar e se questionar. Assim como as alucinações aparecem momentaneamente para o leitor e logo desaparecem, também o fazem para o narrador. É mais um exemplo dos novos níveis de aproximação entre forma e conteúdo que Wallace alcançou em *Oblivion*, especialmente no tratamento dos narradores.

É notável, entretanto, que as cenas que Randall vê estejam quase sempre relacionadas a uma relação ambígua entre adultos e crianças, envolta por uma atmosfera aterradora e predatória. Mesmo no consultório do terapeuta, a foto que ele vê se distorcer é de uma menina, que primeiro pensa ser a filha, mas que logo em seguida ele ressalva que talvez se trate de sua enteada. Isto leva a uma das situações mais simbólicas do conto, em termos de demonstrações da consciência do narrador.

> 'The point is that I know when I'm not hallucinating and when I'm not, **just as I also quite obviously know when I'm asleep or not**.') At which juncture an additional momentary, hallucinatory 'flash' or vision of our Audrey supine in a beached canoed and myself straining piston-like above her, my face whirling and beginning to distend as the tableau or *Fata morgana* shifts almost immediately back to the present day's 19th Hole or 'the Hole,' with our Audrey – now 19 and burgeoned into full woman-hood or the 'Age of Consent' – in her familiar saffron bustier, 'Capri' style pants and white, elbow length gloves now moving smoothly or languidly among the tables, stools and chairs, languidly serving high-balls to wet men. (WALLACE, 2004, p. 212, grifo em negrito nosso, grito em itálico do autor)[257]

Tendo em vista como o conto acaba, a menção ao fato de ele saber quando está dormindo ou não talvez seja o indício mais claro, até aqui, de que tudo que está acontecendo não passa de um sonho. Podemos constatar nesta passagem o uso de algum nível de ironia metaficcional, em que parece haver uma tentativa mais explícita de evidenciar o caráter de sonho da narrativa, ao mesmo tempo em que se cria uma proximidade com o leitor que esteja relendo o conto e já saiba como ele acaba. É um uso bastante pontual da ironia, mas também bastante significativo dentro do contexto em que "Oblivion" está inserido, no qual há um esforço para manter a realidade apresentada em estado de constante ambiguidade; mesmo

---

[257] "'A questão é que eu sei quando eu estou tendo alucinações e quando eu não estou, **do mesmo jeito que eu sei muito obviamente quando eu estou dormindo ou não**.') E nesse momento mais um 'relance' ou visão alucinatória e momentânea da nossa Audrey deitada de costas numa canoa na praia e eu fazendo força como um pistão em cima dela, meu rosto espiralando e começando a se distender no que o quadro ou *Fata morgana* muda quase imediatamente e retorna ao 19º Buraco ou 'o Buraco' presente, com a nossa Audrey — agora aos 19 anos e plenamente mulher ou 'maior de idade' — vestindo seu conhecido bustiê cor de açafrão, calças estilo 'Capri' e luvas brancas até o cotovelo agora se movendo de maneira suave e lânguida entre as mesas, banquetas e cadeiras, languidamente servindo high-balls a homens molhados." [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

quando é finalmente revelado se tratar apenas de um sonho, esta ambiguidade não é resolvida, ficando apenas realocada a outros campos. Deixa de ser uma questão de se tentar discernir a realidade daquilo que está sendo proposto para se tornar a necessidade de tentar compreender o que teria levado seu sonho a ser formado por cenas e alucinações que dão a entender algum tipo de abuso sexual.

A isso também se segue o que talvez seja o exemplo mais claro de um momento de abuso sexual infantil de todo o conto: Audrey é descrita deitada em uma canoa, com Randall fazendo movimentos de pistão sobre a enteada; adiante, a informação de que, aos 19 anos de idade, ela agora atingiu a "Idade de Consentimento" elucida como o narrador pensa: é uma afirmação que não vem durante uma alucinação, e que para ele não parece ser diferente de outras que forneceu, mas que para o leitor serve como indício de quais são suas prioridades.

"Oblivion" apresenta ao leitor o ambiente de um sonho que serve como o campo no qual podemos observar traumas e incertezas que emergem dos fundos de sua consciência. O espaço onírico do conto acaba servindo como zona de conflito entre a voz narrativa (Randall) e a pessoa que sonha com essa voz (Hope), pois a dissonância que existe entre ambas é o que move a narrativa e permite que suas camadas inferiores venham à tona. As alucinações vivenciadas por Randall são os sinais mais evidentes disto, apesar de não serem os únicos, e ilustram a principal crise de consciência de "Oblivion": por um lado, temos elementos da consciência de Hope que emergem, atravessam a membrana onírica e tentam revelar e elaborar algo que teria acontecido no passado; por outro, a voz de um narrador que afirma que estas alucinações não significam nada, pois ele tem total consciência de quando está alucinando ou sonhando. A luta da consciência de Hope é também uma luta contra a voz de Randall, que tenta sufocá-la.

Dentre as ambiguidades do conto, um dos únicos pontos mais seguros no qual podemos nos apoiar é o fato de que algum tipo de abuso sexual infantil ocorreu, no qual uma enteada parece ter sido vítima de seu padrasto. Isto nos leva a duas possibilidades, uma delas envolvendo Hope e o padrasto e a outra girando em torno de Randall e Audrey; estas possibilidades nos levam a diferentes caminhos de leitura, mas é notável que elas não se anulam, e partir do princípio de que elas convergem pode resultar em ainda outra forma de abordar o conto.

A primeira possibilidade – que é a leitura da qual parte a monografia de conclusão de curso de João Vitor Schmidt Robbi (2023) para a elaboração de sua tradução – é que se trate de Hope elaborando abusos que sofreu na infância, e parte do fato básico de que é ela quem está sonhando, transformando as alucinações vivenciadas por Randall em memórias de seu passado. Nesse sentido, as cenas com Randall e Audrey poderiam ser substituídas pelo padrasto e por

Hope, transformando o sonho em uma maneira de a consciência da personagem compreender aquilo que aconteceu no passado, ao trocar as personagens envolvidas, o que lhe confere um olhar externalizado. Outro elemento que sustenta esta interpretação é algo que aparece em dois momentos do conto, mas que é sempre logo deixado de lado por ser algo que, aparentemente, a família de Hope evita abordar, e que está relacionado à irmã da personagem. Após Randall mencionar que conhecia bem a família de Hope, uma pequena interjeição chama atenção para o fato de que há algo de errado e de proibido em como a família se relaciona, quando ele afirma que a única que não conhece é Vivian, a irmã de Hope:

> (whose allegedly 'Recovered' memories and hysterical public accusations at the extended family's Holyday get-together at Paul and Theresa's extraordinary vacation home off the Manasquan inlet had led to herself and Hope's 'falling out' and to the entire extended family's unspoken prohibition of any mention of the entire subject, besides which were Dr. Sipe's own sentiments respecting the issue of 'therapy's eligibility as a Medical expense for the purposes of Health Care plans and 'Managed Care', which were well know and vociferous.) (WALLACE, 2004, pp. 207 – 208)[258]

Em outros momentos do conto a relação entre as duas irmãs é tornada ainda mais ambígua pelo fato de que "[the two of whom appear almost 'intechangeably' alike in childhood photos]" (WALLACE, 2004, p. 214) Partindo destas informações, fica bastante evidente que há algo na relação delas com o padrasto com que a família não parece querer lidar (Vivian, inclusive, acusa Hope de estar em negação), mas esta relação nunca é tornada explícita, só o que temos dela são estes pequenos relances, apontamentos de algo na névoa que nunca chega a ganhar forma. A própria existência de Vivian, tendo em vista que ela e Hope são tão semelhantes, pode ser colocada em dúvida: talvez ela seja, assim como as alucinações de Randall, apenas parte da consciência de Hope tentando emergir, tirá-la do espaço de negação no qual se encontra.

O momento em que ela acorda de seu sonho corrobora esta hipótese, pois ela chama Randall de "Papai" em meio ao torpor no qual se encontra ao ser acordada por ele; toda a descrição de Audrey seria apenas uma maneira de, simbolicamente, ela elaborar o que aconteceu em seu passado, uma marcação linguística de que, em seu sonho, Randall ocupava o

---

[258] "(à exceção de Vivian, cujas memórias supostamente 'Recuperadas' e histéricas acusações em público na reunião de férias da família estendida na extraordinária casa de praia de Paul e Theresa na enseada de Manasquan tinham levado a ela e Hope 'estarem brigadas' e à tácita proibição de toda a família estendida de qualquer menção ao assunto todo, além de quais eram os sentimentos do próprio dr. Sipe a respeito da questão da 'terapia' ser coberta como dispensa médica para propósitos de planos e 'seguros' de saúde, que eram bem conhecidos e escandalosos)" [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]
"[sendo as duas quase 'iguaizinhas' em fotos de infância]" [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

lugar do pai. Junto com isso, ao acordar, Hope pergunta "Quem é esta Audrey?" dando a entender que, talvez, ela nem sequer exista, sendo apenas mais uma criação de sua mente.

Apesar de o conto fornecer indicações suficientes de que Hope teria sido vítima do padrasto, ele também indica que Randall estaria abusando da enteada. Pudemos observar isso em citações mencionadas anteriormente, em como Randall olha para Audrey parece ser explicitamente sexual. Além disso, outras indicações aparecem em como Randall descreve a enteada dormindo, no fato de que o conflito marital sobre os roncos começa depois que Audrey sai de casa para ir à faculdade e de que, quando Randall não consegue dormir com Hope, ele vai ao quarto – agora vazio – da enteada.

Mas, como mencionamos anteriormente, uma terceira leitura surge no decorrer do conto, a qual parece indicar que não é uma questão "isto ou aquilo", mas de simultaneidade: tanto Hope quanto Audrey seriam vítimas, partindo desta leitura. Uma das maiores marcações da viabilidade desta leitura vem ainda nos entornos de Vivian, que aproxima a relação entre Hope e o padrasto da relação de Randall e Audrey. Isto é descrito pela seguinte citação, na qual Randall afirma que nos olhos do padrasto:

> sometimes looked or appeared to be the terrible stepfatherly knowledge of what our Audrey could have been to me, perhaps as Hope – as well as Vivian [as she had 'hysterically' claimed to have later been professionally helped to 'Recover' unconscious memories of had once served as or been to himself; […] (WALLACE, 2004, p. 214)[259]

Esta passagem serve como ponte entre a primeira interpretação, de que Hope foi vítima de seu padrasto e a de que Audrey foi vítima de Randall; o mais importante, entretanto, é o fato de que esta citação serve como uma das principais evidências da simultaneidade de ambas as interpretações. O fato de ser um sonho de Hope permite à voz narrativa incorporar o olhar e o pensamento do padrasto como via de acesso ao que Randall estaria fazendo com Audrey: ele desconfia de Randall, pois ele, enquanto padrasto, sabe o que pode estar acontecendo. Esta leitura emerge do que poderia ser Hope desconfiando que está acontecendo com sua filha aquilo que aconteceu com ela mesma durante sua infância, resultando no sonho que constitui o conto.

Todas estas leituras, entretanto, dependem de como elas se relacionam com o diálogo final de "Oblivion", único momento que se passa fora do campo do sonho, mas que ainda é

---

[259] "às vezes parecia ou aparentava ser o terrível conhecimento padrástico do que nossa Audrey poderia ser para mim, talvez do que Hope — assim como Vivian [do que ela declarou 'histericamente' ter sido ajudada mais tarde a 'Recuperar' memórias inconscientes] — já havia feito ou sido para ele mesmo; […]" [Tradução de João Vitor Schmidt Robbi]

influenciado por ele em algum nível. O mais importante, ao observar o que é dito por Hope, é perceber que, apesar de ela estar acordada, isto não torna suas palavras imediatamente confiáveis e seguras; a interação final entre as personagens, apesar de ser o momento em que se revela que tudo foi um sonho, é também o momento que projeta, retroativamente, novas ambiguidades sobre que foi narrado anteriormente.

Mencionamos anteriormente, por exemplo, que no diálogo final temos dois exemplos que parecem confirmar a hipótese de que todo o sonho não passa de uma maneira de Hope lidar com traumas de infância, chamando Randall de "Papai" e colocando em xeque a existência de Audrey. Entretanto, é importante ter em mente que, neste momento, Hope parece estar sofrendo de um terror noturno, e sua reação ao ser subitamente acordada deve ser lida como alguém que está em processo de recuperar sua consciência, não como alguém que já a recuperou totalmente, com sua última frase sendo "Nada disso é de verdade.". A personagem, em meio à confusão, por exemplo, não consegue se lembrar se é casada ou não, fazendo o marido reajir com cansaço, pedindo que ela "Por favor não comece com isso de novo" enquanto tenta convencê-la a voltar a dormir. Também não parece ser a primeira vez que isso acontece, com Randall falando que isso não pode continuar e perguntando quando ela vai marcar uma consulta.

O final de "Oblivion" sustenta as ambiguidades presentes no decorrer da narrativa: apesar de, através dele, termos acesso a informações que reconfiguram o conto, ele não fecha as portas de nenhuma das leituras possíveis acerca da natureza do sonho de Hope, mantendo-as entreabertas. Se o fato de ser um sonho requer que o leitor questione muito do que está acontecendo na página, o terror noturno em que a personagem se encontra ao final acaba exigindo que as dúvidas do leitor precisem ser mantidas. A única certeza que o final de "Oblivion" nos permite ter é de que toda a narrativa anterior se passou dentro de um sonho.

A sustentação das ambiguidades no final do conto, e mesmo a criação de novas ambiguidades, faz "Oblivion" assumir uma posição muito importante para compreendermos a obra de Wallace, pois é neste conto que o exame da consciência assume seu caráter mais amplo e complexo em toda sua produção ficcional. Como penúltimo conto da coletânea, ele é também o momento em que se encerra uma das ramificações de como ele via a consciência e a autopercepção na arte e no convívio humano no começo do século XX; é a ramificação voltada ao exame individual da consciência, com seu olhar mais cuidadoso e granular, criando uma estrutura narrativa em que consciência, ficção e metaficção têm a relação mais próxima e dependente de toda sua obra. A narrativa do sonho de Hope é uma narrativa de como diferentes níveis de consciência se atravessam, se influenciam e se determinam a ponto de ser impossível determinar com exatidão quais são as fronteiras que os separam: e tudo isso a partir de um

exame de uma única personagem. “Oblivion” é um conto repleto de ambiguidades e de limiares turvos, mas, mais do que isso, é um conto que depende da constante opacificação de suas fronteiras; mesmo quando é revelado que tudo é um sonho, novas incertezas são projetadas sobre os eventos narrados anteriormente, atraindo o leitor a um labirinto de consciência que é completamente distinto daquele presente em outros contos de *Oblivion*, enquanto ainda sustenta um elemento básico de continuidade estrutural: a consciência como método de perfuração da sintaxe narrativa.

Assim como observamos em outros contos da coletânea, “Oblivion” é repleto de momentos isolados que interrompem a sintaxe narrativa para propor uma cena à parte, que logo em seguida é deixada de lado, na maior parte dos casos nem sequer sendo comentada pelo narrador. Em “Philosophy and the Mirror of Nature” eram os retornos do narrador à sua insistência de inocência, em “The Soul is not a Smithy” eram cenas originadas da dificuldade que o narrador tinha para se concentrar, e em “Oblivion” são as alucinações de Randall que surgem da consciência de Hope tentando compreender uma lembrança. Mais do que em qualquer outra obra do autor, a estrutura sintática dos contos de *Oblivion* tem suas raízes na relação das personagens com a consciência e “Oblivion” é o conto que mais explora este aspecto específico de sua ficção.

Em nenhum dos contos, entretanto, os exames da consciência têm, por si sós, alguma relação com a ironia. Ela não aparece enquanto tema, mas isso não significa que não seja usada: ela está presente em todos os contos, de maneira mais ou menos acentuada a depender da narrativa, mas o livro nunca chama a atenção para o fato de ela estar ali. Da mesma forma, a metaficção e a autoreferencialidade estão presentes, mas não são presenças de entonações apocalípticas como o eram em “Westward The Course of Empire Takes Its Way” ou infinitamente espiraladas como em “Octeto”, mas sim mais um mecanismo literário que Wallace adaptou em sua tentativa de atravessar sua experiência individual em busca do outro. Neste ponto, a obra contrasta até mesmo com *O rei pálido*, em que os usos da ironia são muito mais presentes, especialmente nas passagens metaficcionais de “Autor aqui”; o conto mais metaficcional de *Oblivion*, “Good Old Neon”, por sua vez, não parece estar lançando um piscar de olhos na direção do leitor, mas sim utilizar este recurso como um instrumento de empatia, uma maneira de acessar a experiência de vida de outra pessoa. Segundo Robbi (2023), é nesta complexificação do real conforme filtrado pela consciência humana que temos a evidenciação dos esforços humanísticos e empáticos da obra: “Dizer que os contos “não apresentam saída alguma” é descartar metade daquela relação que Wallace buscava entre literatura e leitor: é dizer que o leitor é figura tão somente receptora da obra.” (ROBBI, 2023, p. 18) Ceder a um

suposto fatalismo só faz sentido se a agência do leitor, enquanto produtor de sentido, foi ignorada, e é no jogo de consciências que *Oblivion* renova a relação obra-leitor.

Esta compreensão da obra não comporta a ideia defendida por Boswell (2020, p 130) de que são o pessimismo e a desistência que singularizam *Oblivion*: em cada um dos contos analisados há uma preocupação com o compartilhamento da experiência humana, com o esforço hercúleo que está implicado na busca de afeto e conexão; mas as demonstrações das complexidades que fazem parte deste processo não equivalem à desistência. Assim como muitos dos narradores e personagens de *Oblivion* tentam criar estratégias que lhes permitam se identificar e se aproximar de outras pessoas, a própria obra pode ser compreendida como um grande exercício de empatia em meio a uma compreensão cada vez maior das complexidades inerentes aos processos mentais e sociais que sustentam toda interação humana. *Oblivion* é a maior tentativa de Wallace de ilustrar as dificuldades presentes em todo esforço empático, sem deixar de ser, ele próprio, um destes esforços.

A ironia, para este propósito, não tem destaque, é apenas mais um elemento literário a ser usado. Se a perspectiva sobre ironia que Wallace apresenta em *Graça infinita* e "E Unibus Pluram" ainda tinha alguma tração em *Breves entrevistas com homens hediondos*, em *Oblivion* isso parece ter sido deixado de lado de maneira definitiva. O próprio gesto de não lhe dar uma posição privilegiada em suas obras, seja para sua afirmação seja como algo a ser desafiado (como o fez em *Graça infinita*) informa a interpretação de que, para Wallace, neste momento, a ironia não tinha um papel fundamental em sua visão de mundo. Aspectos previamente relacionados à ironia, como consciência e metaficção, entretanto, continuam a ser importantes, evidenciando o descolamento que foi se operando entre eles e a ironia.

Há, entretanto, mais um aspecto da coletânea que representa a etapa final de outro elemento recorrente de sua ficção, no qual a ironia tem o potencial de estar mais presente: um exame da publicidade contemporânea e, principalmente, da mídia televisa, como podemos observar no último conto de *Oblivion*: "The Suffering Channel".

3.6.2 Arte, consciência e sofrimento: a última fronteira da ficção de Wallace

"The Suffering Channel" é o conto mais longo da coletânea, com exatamente 100 páginas da edição *paperback*. É também o conto que, em termos de sintaxe e de estruturação narrativa, mais remete àquilo que o autor praticou em *Graça infinita*, envolvendo um amplo leque de personagens que transitam pelo mundo publicitário e midiático do final do século XX. Um dos únicos contos de *Oblivion* que é narrado em terceira pessoa, ele narra uma história que

gira em torno de dois elementos principais, ambos o sendo estudados pela revista *Style* para uma futura matéria: o primeiro é o canal de TV que dá origem ao título do conto, um canal que passa apenas imagens de sofrimento humano 24 horas por dia; o segundo – e que recebe mais atenção no decorrer do conto – é Brint Moltke, um homem que é capaz de produzir obras de arte com suas fezes; entretanto, não é que ele utilize suas fezes como material de sua arte, mas sim que, ao evacuar, seu intestino produz obras de arte já completamente realizadas.

A investigação destes dois aspectos permite que o leitor tenha cada vez mais familiaridade com as personagens, com o passado de Brint Moltke, a relação predatória que a esposa tem com ele, com os objetivos dos estagiários da revista *Style*, e, principalmente, com Skip Atwater, que é quem está escrevendo a matéria sobre Moltke. "The Suffering Channel" é também o único texto ficcional de Wallace a mencionar os atentados de 11 de setembro, e a utilizá-los enquanto recurso narrativo: a parte final do conto, em que a próxima edição da revista está terminando de ser elaborada, se passa no dia 10 de setembro, sendo que a sede da revista se encontra, justamente, no World Trade Center. Ao final do conto, portanto, só o que resta é uma sensação de inevitabilidade e inutilidade: nada do que está sendo feito realmente importa, nada será impresso ou compartilhado com outras pessoas, mesmo que as pessoas no escritório continuem a trabalhar, inconscientes do destino que as aguarda no dia seguinte. Mas mesmo com este contexto trágico formando as bases do conto, e com o próprio título indicando uma ideia de sofrimento, "The Suffering Channel" é, assim como outros contos de *Oblivion*, uma maneira de exercitar empatia e compreender a busca de propósito que afeta a todos nós.

É importante salientar, entretanto, que "The Suffering Channel" não é o único conto da coletânea a ter um enfoque midiático e publicitário, pois "Mister Squishy", o primeiro conto de *Oblivion*, também é voltado a este assunto. Mas, para os propósitos de nosso estudo, "The Suferring Channel" é quase uma expansão de muitos dos temas que estão presentes no primeiro conto, nos oferecendo campo mais sólido para observarmos as relações entre consciência e ironia nesta etapa final da ficção de Wallace. Especialmente em como Moltke é representado e em como se forma uma série de discursos artísticos ao redor dele.

Em *Oblivion*, como pudemos observar, há uma diminuição da importância atribuída à ironia, que passa a ser menos tematizada e vê seus usos já não tendo que passar por constante escrutínio; através disto, temos o maior sinal de que Wallace já não via a ironia como algo tão fundamental para as idiossincrasias sociais que percebia. E, por mais que isso também seja verdade para como ele pensa o universo publicitário em sua ficção, parece haver, neste caso, uma percepção de que, na contemporaneidade, não há como dissociar a publicidade e a mídia da ironia; estas duas coisas parecem ser irônicas por si sós. "The Suffering Channel" acaba

tendo destaque, dentro da produção ficcional de Wallace, por ser seu último conto a trabalhar estas relações e por ser um conto que aborda de perto um aspecto que, anteriormente, foi sempre tão trabalhado de maneira próxima à ironia, mas que se encontra dentro de uma coletânea que se afasta de maneira radical de como essas reflexões foram postas anteriormente. Temos na abertura do conto uma imediata problematização das relações entre arte, cultura e entretenimento:

> 'But they're shit.'
> "And yet at the same they're art. Exquisite pieces of art. They're literally incredible.'
> 'No, they're literally shit is literally what they are.'
> […]
> 'If you could just see them.'
> 'I don't want to see them,' the associate editor responded. 'I don't want to look at shit. Nobody wants to look at shit. Skip, this is the point: people do not want to look at shit."
> 'And yet if you –'
> 'Even shit shaped into various likeness or miniature or whatever it is they're alleging they are.' (WALLACE, 2004, p. 238)[260]

A primeira interação do conto já nos coloca no campo das discussões contemporâneas sobre a natureza da arte. O leitor ainda não tem o contexto em que esta discussão está acontecendo, mas esta ausência serve como maneira de ressaltar a ironia da narrativa e como tônica de tudo que se desenvolve posteriormente. O contato inicial do leitor com a afirmação que abre o conto, ainda desprovida de contexto, fará com que ela seja lida como um juízo de valor, de alguém que indica que algo é ruim. No decorrer da interação, entretanto, começa a se formar a possibilidade – que se revela verdadeira – de que eles estejam falando de obras de arte feitas de fezes humanas. A interação inicial entre as duas personagens reflete uma série de discussões que eram – e se tornaram cada vez mais – prevalentes nos campos das artes: de um lado, uma personagem fazendo um juízo de valor categórico sobre obras de arte ("Elas são merda") e, do outro, uma personagem afirmando que isso não as impede de serem válidas e importantes ("Maravilhosas obras de arte"). Conforme se percebe que as personagens estão falando literalmente de fezes, soma-se ainda outra categoria de discussão, esta voltada à

---

[260] "'Mas elas são merda.'
'E mesmo assim elas são arte. Maravilhosas obras de arte. Elas são literalmente incríveis.
'Não, elas são literalmente merda é literalmente o que elas são.'
[…]
'Se você só pudesse vê-las.'
'Eu não quero vê-las', o editor associado respondeu. 'Eu não quero ver merda. Ninguém quer ver merda. Skip, este é o ponto: as pessoas não querem ver merda.'
'E mesmo assim se você –'
'Mesmo merda na forma de várias formas e miniaturas ou o que quer que seja que eles estão alegando.'" [Tradução nossa]

natureza da arte, ao que é aceito como material de produção artística. Na discussão entre as duas personagens não há tomada de posição por parte da obra, não há o indicativo categórico de que uma delas esteja errada; as personagens não são apresentadas enquanto paródias de si mesmas. A ambiguidade que se forma no centro desta discussão é o motor que impulsiona todo o restante da narrativa: é de forma irônica que o conto se apresenta e posiciona alguns de seus principais temas e estruturas. "The Suffering Channel" é, assim, o único conto de *Oblivion* a ser irônico já em sua introdução, e esta ironia é dependente da visão que se estabelece entre a contemporaneidade e a arte, servindo como uma maneira de reproduzir muitas das incertezas e conflitos que o autor fomentou sobre o ato de produzir arte.

Isto é aprofundado pelas maneiras com que a interação entre as personagens se desenrola, com ambas trazendo argumentos para solidificar suas posições; e são estas idas e vindas argumentativas que vão revelando a verdadeira natureza do que está sendo discutido, que contextualizam os fatos apresentados e têm o seu centro na seguinte afirmação de Skip: "'No, no, but *not* shaped into, is the thing. You aren't – they come out that way. Already fully formed. Hence the term incredible." (WALLACE, 2004, p. 239, grifo do autor)[261] A partir deste momento, as discussões das personagens ganham conotações muito mais pitorescas, pois deixam de ser apenas uma discussão sobre as constituintes básicas da arte e tornam-se uma conversa sobre um ser humano com uma capacidade peculiar. O propósito de Skip, a partir disso, se revela como o de alguém que quer fazer uma matéria a respeito desse ser humano; seu interesse não é pela 'arte' que estaria sendo produzida, mas pela pessoa que existe por trás dela. A defesa inicial de Skip, com isso, afasta-se da posição inicial, que aparentava ser a de alguém interessado em algum tipo de arte, e passa a ser de um jornalista que quer fazer uma matéria sobre alguém que vê como diferente e estranho, embora isso não necessariamente anule o interesse que ele tem sobre a arte em si; é como o interesse de alguém por um *freakshow*, embora Atwater nunca coloque as coisas nestes termos, adotando sempre uma postura mais curiosa e humanitária do que explorativa. É este também o ângulo que ele adota para convencer o editor a deixá-lo fazer a matéria: as pessoas podem não ter interesse na arte em si, mas com certeza terão interesse na pessoa que é capaz de produzir algo assim.

Apesar de o diálogo revelar outras posturas possíveis para Atwater, sua maneira da falar da arte da personagem é repleta de um vocabulário que é comum à discussões sobre questões artísticas. Temos um exemplo disso no seguinte argumento da personagem, quando

---

[261] "'Não, não, mas *não* modeladas, é a coisa. Você não está – elas saem desse jeito. Já totalmente formadas. Daí o termo incrível.'" [Tradução nossa]

confrontada com o fato de que as pessoas não vão querer ler sobre fezes porque elas têm nojo do assunto: "'Although the inverse of that reasoning is that it's also wholly common and universal,' Atwater had said.'Everyone has personal experience with shit.'" (WALLACE, 2004, p. 244)[262]

A ironia presente nesta situação, além de ser a espinha dorsal na qual o restante do conto se apoia, é também um resumo de quem é Atwater enquanto personagem: ele trabalha para uma revista desprovida de conteúdo significativo, algo que ele e muitos dos estagiários que trabalham ao seu redor admitem, mas também está preocupado em dar valor a este trabalho; ele quer que aquilo signifique algo. Atwater não nega que a matéria seja sobre merda, mas insiste que não é **apenas** merda, que há por trás dela um valor artístico, intelectual e emocional. Estas possibilidades estão agrupadas ao redor de um polo gravitacional completamente constituído de ironia: a simultaneidade com que tantos sentidos diferentes são sustentados é o que permite que o leitor tenha algum nível de dúvida e resistência ao assunto que as personagens discutem, pois esta discussão é um microcosmo de como público, mídia e publicidade interagem com produções artísticas. Ao ler o texto, o leitor não é colocado em uma posição que precise discernir de que lado da discussão o texto ou o autor realmente estão, pois ambos os posicionamentos existem para fazer emergir incertezas que englobam tanto a postura de Skip quanto a de seu editor, e que surgem de uma das questões mais sensíveis e recorrentes da ficção de Wallace: o que são e para que servem a arte e o artista em um mundo em que a arte deve ser pensada a partir de como será recebida pelo público, mas também de como será processada e digerida por instrumentos midiáticos que interagem com ela de maneira a poder produzir conteúdo e engajamento. Todo o conto se expande a partir deste centro que tem uma posição marcadamente irônica em relação a certa percepção de arte, ou em relação a como ela é discutida dentro de certos contextos.

As ambiguidades que o início de "The Suffering Channel" semeiam com sua ironia, entretanto, não resultam em um conto que olha cinicamente para a arte contemporânea. Seguindo o padrão de outros contos analisados, "The Suffering Channel" se posiciona como uma cuidadosa análise da importância da empatia e dos esforços que estão implicados em tentar compreender o mundo a partir dos olhos de outra pessoa.

O principal exemplo disso está em como Atwater se relaciona com Brint Moltke, o artista. A relação entre os dois é mediada pelos mesmos princípios que nos permitem ter uma

---

[262] "'Mas o inverso deste raciocínio é de que é também completamente comum e universal', Atwater said. 'Todos têm experiências pessoais com merda.'" [Tradução nossa]

ideia geral dos comportamentos de Atwater logo na abertura do conto, ou seja, por um constante conflito entre os valores da arte e os valores de seu próprio trabalho enquanto alguém que tenta vender a história daquele homem. Ao mesmo tempo, o propósito de Atwater – conscientemente ou não – não é apenas explorar a história de Moltke, mas também tentar entender quem ele é e qual sua relação com a arte que produz, mesmo que esteja sempre consciente de que esta compreensão só pode ser realizada através do filtro da produção e reprodução midiática.

Moltke é representado como um homem bastante tímido e que é controlado por sua esposa, tendo que esperar autorização dela para responder as perguntas de Atwater: "It had become evident pretty quickly whose show this was, in terms of any sort of piece, on their end." (WALLACE, 2004, p. 255)[263] A entrevista de Atwater com a família Moltke ocupa a maior parte do conto, mas é também entrecortada por episódios que contam o passado do protagonista, relatando experiências anteriores e estabelecendo uma imagem mais definida de quem ele é e qual sua visão de mundo. Para nós, entretanto, o mais relevante é observarmos como se forma a relação entre Atwater e os Moltke, especialmente a esposa, Amber, que é através de quem a maior parte das experiências do marido são filtradas e relatadas.

Em determinado momento da entrevista, ela assume o controle da interação com o entrevistador, insistindo em deixar o marido assistir a um jogo de beisebol enquanto eles conversam. Ela relata a experiência de infância do marido como fundamentalmente traumática e repleta de abuso físico e emocional, com pais que: "whipped on him with electric cords and burnt on him with cigarettes and made him eat out in the shed when his mother thought his manners weren't up to snuff for her high and mighty table." (WALLACE, 2004, p. 268)[264] e a vez em que a mãe: "came in and I think caught Brint playing with himself maybe, and made him come down in the sitting room and do it in front of them, the family, that she made them all sit there and watch him." (WALLACE, 2004, p. 269)[265] Estas experiências traumáticas levam a personagem a uma das afirmações mais importantes para compreendermos o nó de relações contextuais e emocionais que estão envolvidas na arte de Moltke: "'What do you suppose a little boy's toilet training is going to be like with folks like that?'" (WALLACE, 2004, p. 269)[266] Moltke é pintado como artista trágico, e sua timidez, como resultante de abusos

---

[263] "Ficou evidente bastante rápido de quem era aquele show, em termos de qualquer peça, na ponta deles." [Tradução nossa]

[264] "batiam nele com fios elétricos e o queimavam com cigarros e o faziam comer no celeiro quando a mãe dele achava que suas maneiras não estavam boas o suficiente para grande mesa." [Tradução nossa]

[265] "entrou e eu acho que pegou Brint brincando consigo mesmo, e o fez descer na sala e continuar a fazê-lo na frente deles, da família, ela fez todos eles se sentarem e o assistirem." [Tradução nossa]

[266] "'Como você acha que vai ser o treinamento de banheiro de um menininho com pais desse tipo?'" [Tradução nossa]

sofridos na infância. Esta timidez determina como ele se relaciona com seus movimentos intestinais e, consequentemente, com sua arte: "'Most times he can't do his business if there's somebody even there. In the house. The man thinks I believe when he says he's going to just go driving around.'" (WALLACE, 2004, p. 270)[267]

Neste contexto de abuso e timidez, sua arte ganha novos contornos: ele é extremamente envergonhado, tem dificuldade de se expressar, mas sua arte vem justamente daquilo que ele mais gostaria de esconder. O que está sendo tornado público é a parte de si que ele não quer que ninguém veja; é também a parte de si que está sendo explorada, que Atwater e Amber, apesar de pronunciarem discursos repletos de empatia, estão tentando transformar em um espetáculo.

Na conversa entre as duas personagens temos algo que podemos ler como um aprofundamento dos comentários anteriores sobre a natureza da arte. Na timidez de Moltke e no fato de que na sua arte está aquilo que mais lhe causa vergonha podemos ler a exposição inerente a toda prática artística, o medo de ser visto, de ter suas vulnerabilidades percebidas pelo resto do mundo; na ligação estabelecida entre seus traumas e a arte que produz, transparece a ideia romântica de transformar a dor em beleza através da prática artística. Por este viés, a fala de Amber é preocupada e empática: são as palavras de alguém que quer cuidar de seu companheiro e de como ele será retratado na entrevista que está concedendo. Da mesma forma, a compreensão que Atwater constantemente reafirma pode ser encarada como a fala de alguém que está genuinamente interessado em compreender aquela pessoa e o que a levou àquele estado: "'I think I understand what you're saying.'" (WALLACE, 2004, p. 270)[268] Como é recorrente na ficção de Wallace, também, a autoconsciência da personagem é um de seus traços definidores; não por acaso, a personagem é representada enquanto artista, alguém que produz algo para ser visto pelos outros e que será, consequentemente, julgado por isso. Diferente de outros contos de *Oblivion*, entretanto, quem narra "The Suffering Channel" não é a pessoa que sofre desta autoconsciência. Este distanciamento cria novas relações entre o texto e o leitor, pois não temos acesso às particularidades mentais e emocionais das personagens da mesma forma que teríamos em outros contos.

Entretanto, esta leitura sofre um choque considerável – um choque advindo principalmente de forças externas e contextuais – quando lembramos que todo este assunto gira em torno da mesma coisa que inicia o conto: merda. Toda a discussão sobre empatia, a maneira

---

[267] "'Na maior parte das vezes ele não consegue fazer suas coisas se há alguém lá. Na casa. O homem acha que eu acredito quando ele diz que ele vai sair para dar uma volta." [Tradução nossa]
[268] "'Eu acho que eu entendo o que você está dizendo.'" [Tradução nossa]

com que a timidez de Moltke é abordada, precisa levar em consideração o fato de que estamos falando de um homem que defeca esculturas. A ironia do início do conto retorna, não porque em algum momento tenha se afastado definitivamente, mas porque a apresentação da história de Moltke submerge essa ironia, deixando-a em segundo plano.

A dualidade presente no diálogo entre as personagens é realçada quando Atwater propõe que, para que a matéria possa ser realizada, será necessário verificar a veracidade das habilidades de Moltke: "'If my editors give the go ahead which I should again stress I have every confidence they ultimately will, one condition is likely to be the presence of some sort of medical authority to authenticate the… circumstances of creation.'" (WALLACE, 2004, p. 275)[269] Esta observação em particular leva Amber a questionar como isso seria, mas mesmo assim ela não hesita quando diz que ele aceitaria: "'He will because he'll do it for me, Skip. Because I say.'" (WALLACE, 2004, p. 279)[270] Neste momento, as preocupações de Amber são predominantemente monetárias, querendo saber como a arte de seu marido seria recebida em galerias; se alguém estaria disposto a comprar. O mais importante, entretanto, é o fato de que os questionamentos sobre como vender a arte começam a deixar Atwater desconfortável, levando-o a fazer uma afirmação que busca devolver a conversa ao plano do interesse artístico e humanitário, insistindo que, apesar de serem feitas de fezes humanas: "of course the pieces are so much morte than that." (WALLACE, 2004, p. 279)[271] Isto leva Amber à explicação de seus motivos para querer que aquilo que seu marido produz receba tanta atenção, explicação esta que amplia o campo de ambiguidades que a personagem pode ocupar, ao mesmo tempo em que serve como uma das âncoras da ironia do conto:

> 'To have your TV reporters or' Dave Letterman or that skinny one real late at night making their jokes about it, and folks reading in *Style* and thinking about Brint's bowel, about him sitting there in the privy moving his bowel in some kind of special way to make something like that come out. Because that's his whole hook, Skip, isn't it. Why you're here in the first place. That it's his shit.' (WALLACE, 2004, p. 280)[272]

Amber, nesta citação, demonstra um nível de autoconsciência que atravessa a obra e comunica algo diretamente ao leitor: toda a discussão, tudo que está sendo abordado, no fim, é

---

[269] "'Se meus editores me derem autorização o que eu devo novamente enfatizar que eu tenho toda confiança que no fim das contas eles vão, uma condição provável é presença de algum tipo de autoridade médica para autenticar as… circunstâncias da criação.'" [Tradução nossa]

[270] "'Ele fará porque ele fará por mim, Skip. Porque eu disse.'" [Tradução nossa]

[271] "é claro que as peças são muito mais do que isso." [Tradução nossa]

[272] "'Para ter seus repórteres da TV ou Dave Letterman ou aquele magrelo bem tarde da noite fazendo piadas sobre isso, e pessoas lendo na *Style* e pensando nos movimentos intestinais de Brint, nele sentado lá na privada movendo seu intestino de alguma forma especial para fazer algo assim sair. Porque esse é todo o gancho dele, Skip, não é. Porque você está aqui para começo de conversa. Que é a merda dele.'" [Tradução nossa]

sobre as fezes do marido. Assim como está comunicando isto a Atwater, a obra está lembrando o leitor daquilo que está realmente em jogo: é merda, mesmo que envolta de um aparato midiático, de um discurso artístico e de memórias de um passado traumático, Atwater está ali por isso, assim como o leitor está lendo um conto que tem este como um dos temas centrais. A ironia, que a partir do segundo plano orienta os movimentos do conto, vem para a frente da superfície narrativa e cria um momento de súbita epifania de que este é um conto sobre merda.

E é nesta posição, operando em segundo plano e ocasionalmente emergindo para o primeiro plano narrativo, que a ironia pode existir plenamente e influenciar de maneira tão decisiva tudo que o conto traz para a boca da cena: temos uma obra que está, ao mesmo tempo, tentando criar empatia por alguém que teve um passado repleto de sofrimento, para então demonstrar como isso influencia sua arte, enquanto mantém, à frente do leitor, o fato de que se está falando de fezes humanas. A seriedade com que as personagens tratam da questão é confrontada com a inevitável comicidade dos detalhes apresentados, como quando é descrito o processo de preservação das fezes de Moltke com spray de cabelo. O conto só pode ser plenamente interpretado frente à consciência de que estamos lidando com um texto que é marcadamente irônico em como aborda seu assunto principal. Mas, diferente das entrevistas de *Breves entrevistas com homens hediondos*, em que a ironia que enquadra aquilo que é dito pelas personagens as torna perigosamente ambíguas, a ironia que perpassa "The Suffering Channel" acaba servindo como instrumento para tornar incerto o espaço em que o conto é construído. O fato de ser um conto narrado em terceira pessoa contribui para este uso particular da ironia, em que dependemos do olhar particular de uma personagem

A ironia dominante do conto serve, por exemplo, para aproximar o leitor das ambiguidades que determinam a natureza da arte contemporânea e como se formam os discursos ao redor dela; as agendas múltiplas e conflituosas de Atwater e de Amber deixam de ser fatos que estão sendo apresentados e se tornam experiências de leitura, algo que o leitor pode compartilhar com as personagens através da ambiguidade. O fato de se tratar de um conto em que duas pessoas discutem os pormenores éticos que estão envolvidos em como abordar a vida de um artista que produz obras com suas próprias fezes, entretanto, não torna a possibilidade de empatia menos verdadeira, ou a autoconsciência de Moltke menos significativa. A ironia de "The Suffering Channel" permite que o conto habite estes diferentes espaços simultâneos, sem que um ou outro seja necessariamente privilegiado, mas também sem criar um espaço em que a ambiguidade seja tudo que resta. Não estamos mais no campo semântico de uma ironia que ameaça engolir tudo, mas sim no campo de uma ironia que existe para realçar certo efeito estético e permitir que um conto que se propõe a fazer um comentário

sobre a realidade publicitária dos Estados Unidos possa comunicar estruturalmente o mesmo conjunto confuso de emoções e pensamentos que suas personagens tentam atravessar. Da mesma forma, cria-se um estado de incerteza no leitor, que não pode deixar de questionar a própria seriedade do que está sendo proposto: como interpretar uma situação em que personagens discutem delicadamente o passado e os movimentos intestinais de alguém que é capaz de evacuar obras de arte? Até que ponto podemos compartilhar da mesma empatia de suas personagens?

O conto não impede que o leitor se aproxime de Moltke com empatia, mas cria um obstáculo constante nessa aproximação, estabelecendo uma distância irrevogável. Não somos Mario Incandenza, não podemos atravessar as membranas de ironia sem nos deixar afetar, sem questionar aquilo que porventura podemos estar deixando de ver. Desta forma, acabamos partilhando do elemento mais fundamental do processo irônico: temos o potencial de sermos aqueles que não entendem, que, ao passar despercebidos pela ironia, acabam ativando-a. Reconhecer sua presença não é o suficiente, precisamos lidar com a incerteza e, partindo do que defende Brait (2008), resistir à tentação de resolvê-la.

Podemos pensar na ironia de "The Suffering Channel" como a que mais cuidadosamente instrumentaliza as refrações autorais defendidas por Bakhtin (2015, p. 99). Através deste jogo de imagens refratadas, temos a última ponta de um processo de compreensão da ironia que, apesar de não a ver mais como o grande centro gravitacional que Wallace constatou no passado, compreende sua função enquanto elemento literário sintomático de uma sociedade em que as intenções de ninguém são claras, nem para as próprias pessoas em questão, em que toda tentativa de empatia, apesar de importante e necessária, está sujeita a forças que a tudo confundem. Confundem, mas não anulam.

A apresentação deste paradoxo irônico prepara o terreno para que o tema da consciência possa ser expandido e aprofundado: a partir daquilo que é dito sobre consciência, cria-se uma abertura para se exporem os bastidores da prática artística nos Estados Unidos de hoje; discute-se o significado da arte em um mundo em que o culto à celebridade parece vir de uma mistura cada vez mais confusa entre o individual e o coletivo, ou, utilizando termos mais aptos ao campo do entretenimento, entre artista e público. É algo que, para Atwater, está no centro do jornalismo que ele quer produzir:

> The paradoxical intercourse of audience and celebrity. The suppressed awareness that the whole reason ordinary people found celebrity fascinating was that they were not, themselves, celebrities. […] The conflict between the subjective centrality of our own lives versus our awareness of its objective insignificance. Atwater knew […] that this was the single great informing conflict of the American psyche. The management of

> insignificance. It was the great syncretic bond of US monoculture. It was everywhere, at the root of everything – of impatience in long lines, of cheating on taxes, of movements in fashion and music and art, of marketing. In particular, the thought was alive in the paradoxes of audience. It was the feeling that celebrities were your intimate friends, coupled with the inchoate awareness that untold millions of people felt the same way – and that the celebrities themselves did not. (WALLACE, 2004, p. 284 – 285)[273]

Nesta citação está o resumo de uma das maiores angústias de Wallace enquanto artista: a relação entre arte e público e como isso influencia de maneira significativa toda a produção cultural dos Estados Unidos; é quase um resumo muito sucinto daquilo que ele argumentou em "E Unibus Pluram". É algo que o autor trabalhou de maneira muito próxima em obras anteriores, mas que agora traz uma distinção importante: o ponto de vista que está sendo privilegiado, neste momento, é o do público. Wallace trabalhou, em obras ficcionais anteriores, o efeito disso no artista e, consequentemente, na sua forma de produzir arte. Agora, entretanto, está sendo trabalhada a forma como isso afeta o público e como ser visto como fonte de conforto, mas também de tristeza, pois aí está implicada a consciência da insignificância. Novamente, a consciência tem papel fundamental.

É notável que que estas relações paradoxais entre público e arte, em obras anteriores, eram sempre informadas – ou pelo menos atravessadas – por algum nível de ironia. "Octeto" é um exemplo emblemático disso. Em "The Suffering Channel" a ironia é um fator importante e está implicada, de certa forma, nestes paradoxos, mas há aqui uma diferença importante e fundamental para o contexto geral de *Oblivion*: quando os paradoxos são mencionados, é a vulnerabilidade de Atwater e de Amber que está sendo enfatizada. Não só isso, mas os paradoxos de audiência são exemplificados pelo desejo abertamente comunicado por Amber de ser famosa: ela quer ser conhecida, quer que as pessoas sintam a inevitável distância das celebridades ao verem-na chegando: "To somehow stand out. To distinguish themselves from the great huge faceless mass of folks that watched the folks that did stand out. On the TV and in venues like *Style*. […] To be know, to matter." (WALLACE, 2004, p. 283)[274] O desejo de

---

[273] "A ligação paradoxal entre público e celebridade. A consciência suprimida de que todo o motivo para que pessoas ordinárias achassem celebridades fascinantes era de que elas não eram, elas mesmas, celebridades. […] O conflito entre a subjetiva centralidade de nossas próprias vidas versus a consciência de sua objetiva insignificância. Atwater sabia […] que este era o grande informante conflito da psique americana. A administração da insignificância. Era o grande laço sincrético da monocultura dos EU. Estava em todo lugar, nas raízes de tudo – da impaciência em longas filas, de fraudar impostos, dos movimentos da moda e da música e da arte, do marketing. Em particular, o pensamento estava vivo no paradoxo de audiência. Era o sentimento de que celebridades eram seus amigos íntimos, somado à consciência incipiente de que incontáveis milhões de pessoas se sentiam da mesma forma – e de que as celebridades não." [Tradução nossa]

[274] "Para de alguma forma se destacar. Para se distinguirem da gigantesca massa sem rosto de pessoas que assistiam as pessoas que se destacavam. Na TV e em espaços como a *Style*. […] Para serem conhecidos, para importar. [Tradução nossa]

fama é retratado como algo quase instintivo por parte dos cidadãos dos Estados Unidos; isto não necessariamente significa que esta busca torne Amber uma simples manipuladora, alguém que está tentando explorar o marido para alcançar este sonho, mas também não nega que seja um fator importante. Como Atwater constata, é algo intrínseco à psiquê americana.

Isto leva a figura de Moltke a ser, momentaneamente, deixada de lado em prol de algo que Atwater vê como "extremely open and ingenuous and naked." (WALLACE, 2004, p. 284)[275] A nudez que Atwater observa está na aguda consciência que existe por trás do que está sendo dito. Mesmo toda a ambição de Amber, seu desejo de usar o marido para alcançar algum tipo de fama e destaque, colaboram com o aprofundamento desta sensação de sinceridade: ela está revelando partes de si que, em geral, ficariam escondidas; está demonstrando que o que sente por Moltke não anula seu desejo de explorá-lo por fama. Apesar de toda a vulnerabilidade que Atwater percebe neste momento, um detalhe importante passa a marcar esta segunda metade do conto: a completa ausência de Moltke enquanto personagem ativa. A vida de Moltke é decidida, como ele será filmado produzindo sua arte, o que será feito com ela, como a matéria retratará a família, tudo sem que seja apresentada uma única linha de diálogo dele. Esta postura, advinda principalmente de Amber, que é quem toma a maior parte das decisões sobre a matéria de Atwater, tem suas origens em seu desejo de ser percebida; mas, no que se refere a Atwater, o conflito central continua a ser o de se ver como um jornalista que tem algum nível de seriedade: mais do que um jornalista de tabloide, alguém que pode fazer coisas importantes e significativas.

Atwater e Amber estão unidos pelas relações paradoxais que constituem o cerne da cultura norte-americana do século XXI: o paradoxo de público e artista, de empatia e exploração, mas, principalmente, o paradoxo da consciência, que é a origem de todos os outros, algo que o conto resume em dois momentos através de uma citação do filósofo Emil Cioran: "A consciência é o pesadelo da natureza." (WALLACE, 2004, p. 328) A citação está em português, mesmo na obra original, porque ela é o lema da empresa brasileira que é dona do canal que mostra imagens de sofrimento 24 horas por dia.

A citação é bastante significativa por ser uma espécie de resumo dos principais conflitos da narrativa: é da consciência que se originam os conflitos de Atwater em relação ao seu trabalho, a relação aversiva de Moltke com sua arte e com seu próprio corpo, e o desejo que Amber tem de ser famosa. Mas não apenas da consciência em si, e sim de um elemento que ela – pelo menos na ficção de Wallace – sempre acarreta: a autoconsciência e a sua relação com a

---

[275] "extremamente aberto e genuíno e nu." [Tradução nossa]

antecipação de recepção. Em "The Suffering Channel" somos apresentados a personagens que, de uma ou outra forma, tentam processar as formas com que são percebidos pelos outros, assim como tentam lidar com o fato de que sabem que estão sendo influenciados por esta tentativa de antecipar certas formas de recepção. É algo que orienta a filosofia de publicação da *Style*, que determina a vergonha que Moltke tem de usar o banheiro se tem alguém em casa, que pontua muitos dos diálogos entre os estagiários da revista, mas que tem seu principal reflexo no protagonista do conto.

Atwater, apesar do vocabulário artístico que emprega ao tentar falar das obras de Moltke, e apesar de insistir que elas são "mais do que isso", é constantemente devolvido ao fato de que está criando uma matéria sobre um homem que defeca esculturas e que, apesar de tentar observar o fator humano em cada uma de suas matérias, não pode evitar as pressões publicitárias ao tentar transformar aquilo em algo interessante de ser visto. Como Amber constata, no fim, a grande questão é a merda de Moltke, e nenhuma interpretação do espaço que ela pode ocupar em contextos artísticos pode escapar deste fato elementar. Na medida em que Atwater se confronta com este fato, ele é forçado a se confrontar consigo mesmo, com sua própria percepção da realidade e de sua função dentro dela; a maneira com que a obra intercala a narração da matéria de Atwater sendo preparada com eventos do passado da personagem demonstra este dado, ilustrando as constantes idas e vindas de sua consciência.

Ao final do conto, temos a convergência semântica e estrutural da consciência das personagens e a consciência da própria narrativa enquanto produto ficcional. A última cena de "The Suffering Channel" gira em torno de uma equipe da revista *Style* instalando câmeras e equipamentos de filmagem no banheiro que Moltke utilizará para produzir suas obras de arte, enquanto também ajeita a posição do artista no vaso sanitário.

> The Malina blanket for the artist's lap and thighs, however, is the last minute fix of a production oversight, retrieved from the car of an apprentice gaffer whose child is still nursing, and is not what anyone would call an appropriate color or design, appears unbilled. There's also some eleventh hour complication involving the ground level camera and the problem of keeping the commode's special monitor out of its upward shot, since video capture of a camera's own monitor causes what is know in the industry as a feedback glare – the artist in such a case would see, not his own emergent *Victory*, but a searing and amorphous light. (WALLACE, 2004, p. 329, grifo do autor)[276]

[276] "O lençol Malina para o colo e coxas do artista, entretanto, é o conserto de último minuto de um deslize de produção, retirado do carro de uma aprendiz eletricista cuja criança ainda está amamentando, e não é o que qualquer um chamaria de uma cor ou design apropriado, parece incontado. Há também algumas complicações de última hora envolvendo a câmera que está no nível do chão e o problema de manter o monitor especial da cômoda fora de sua tomada superior, sendo que gravação em vídeo do monitor da própria câmera causaria o que

O conto termina em um momento de autopercepção, em que a equipe técnica tenta montar o cenário de maneira a evitar que o artista veja a si mesmo; o equipamento é posicionado de maneira a protegê-lo de si. Toda a cena acaba funcionando como uma metáfora visual para as ideias de consciência e autoconsciência em "The Suffering Channel", e o final do conto acaba sendo um encerramento melancólico para a ficção de Wallace: ao se ver, só o que o artista perceberia seria uma massa amorfa de luz; não é sequer uma silhueta ou forma humana distorcida, apenas uma luz que a tudo engole, em que nada pode ser distinguido ou percebido. Conceitualmente falando, não é muito diferente do momento em que a mãe do narrador, em "Philosophy and the Mirror of Nature", vê o reflexo de seu rosto no espelho, gerando o ciclo de horror. As personagens do conto atravessam a narrativa olhando de relance para esta luz, incapazes de ver nela o seu reflexo, restando-lhes apenas um conjunto de paradoxos e axiomas que constituem as bases de seus seres, mas cuja mera existência depende de um conflito de valores constante, com cada uma delas criando suas próprias estratégias para evitar o "feedback glare".

"Abrasadora e amorfa luz" é, possivelmente, a imagem mais contundente que Wallace empregou para representar os conflitos da consciência contemporânea, pois não há como descrevê-la para além de sua intensidade. Nela podemos ver as fontes das ansiedades e das circularidades com que tantas personagens e narradores se expressavam: o tempo todo, era esta luz amorfa que a voz narrativa de "Octeto" estava fitando enquanto se desmanchava em espirais, incapaz de articular o que estava vendo; era ela que Dave Wallace via em "Good Old Neon", atravessando as frestas de Neal; era em direção a esta luz que a consciência de Hal se encaminhava enquanto se fragmentava cada vez mais.

"The Suffering Channel" utiliza a ironia como prisma pelo qual refratar esta luz, uma maneira de aproximá-la da experiência de leitura do conto, mas ele **não é** a luz. Isto é importante, tendo em vista como o livro foi lido e interpretado pela crítica: a ironia é uma ferramenta, um recurso literário importante e que Wallace parecia cada vez mais confortável – e cada vez mais hábil – em empregar de maneira a atingir efeitos estéticos específicos; neste caso, permitir que o leitor experimente as ambiguidades das consciências de suas personagens. Quando observado deste ponto de vista, torna-se menos surpreendente o fato de que Wallace encerre *Oblivion*, sua obra em que a ironia é menos empregada enquanto elemento temático,

---

na indústria é conhecido como brilho de retorno – o artista em tal caso veria, não sua própria emergente *Vitória*, mas uma abrasadora e amorfa luz." [Tradução nossa]

com um de seus contos mais irônicos. A isso se soma a consciência da futilidade de tudo que está sendo feito, de que estamos às vésperas do 11 de setembro.

À esta altura – como também pudemos observar pela análise de *O rei pálido* – Wallace havia se distanciado da noção de que a ironia era um elemento centralizador de muitos dos problemas sociais que observava, percebendo que ela era muito mais sintoma do que causa. Mesmo assim, encerrar a coletânea com "The Suffering Channel" não significa um retrocesso rumo a compreensões anteriores da ironia, mas sim a tese mais pura de que a ironia era o mecanismo mental, social e estético perfeito para as difusões da consciência. Se a ironia existe como recurso que opera para suportar a tensão simultânea e constante de múltiplos sentidos, então ela se torna representativa e quase simbólica de como a mente humana, em meio a contextos em que valores definidos e definitivos são cada vez mais difíceis de serem sustentados e conciliados, precisa se adaptar para continuar a viver. É necessário ajustarmos as câmeras para evitamos olhar em nossa própria direção e nos perdermos em luzes amorfas.

3.6.3 Espelhos quebrados: a esperança que resta nas ruínas da consciência

Desde *The Broom of the System*, a consciência, a noção do indivíduo enquanto um 'eu' que pode ser percebido por outras pessoas, informou a ficção de David Foster Wallace, e isto só ganhou mais força e espaço em sua obra. É uma postura que informa toda a estrutura de "Westward The Course of Empire Takes Its Way", que afeta quase todas as personagens de *Graça infinita* – que Mario Incandenza consegue contornar – e que está no cerne da maior parte das entrevistas de *Breves entrevistas com homens hediondos*, além de ser um dos assuntos centrais do conto que serve de abertura à coletânea, "Para sempre em cima", bem como contos tais que "A pessoa deprimida" e "Suicídio como espécie de presente".

Houve sempre algum nível de mudança na abordagem deste tema em diferentes obras, mas o que permaneceu foi a preocupação – que em certos momentos adentra o campo da obsessão – com como aquilo influenciava os comportamentos das pessoas. Além das personagens, é algo que influencia o espelhamento das narrativas, vendo a si mesmas refletidas em superfícies cada vez menos planas, distorcendo e estendendo a imagem que viam refletidas, resultando na estrutura espiralada e constantemente incerta de contos como "Westward the Course of Empire Takes Its Way" e "Octeto", nos quais os exames da metaficção acabam servindo como formas aproximadas das obsessões com a autoconsciência.

Em *Oblivion*, temos a continuidade deste interesse quase desesperado pela compreensão da consciência, mas ali há também uma transformação drástica na intensidade e

na representação da consciência e da autoconsciência. A diferença mais significativa está em algo que Wallace também manifestava em obras anteriores, mas que na última coletânea de contos passa a ter um valor estruturante mais importante: a esperança na possibilidade de empatia. Um ponto que esteve constantemente presente em nossas análises dos contos foi o dos esforços para tentar compreender as experiências de vida de outras pessoas: em "Philosophy and the Mirror of Nature" somos apresentados a um narrador que, em sua incapacidade de ter empatia pelas pessoas deixa transparecer a carga emocional que isso deposita nos outros mesmo no leitor, que precisa enxergar o que existe atrás da película de solipsismo; em "The Soul Is Not a Smithy", o narrador é uma figura melancólica que busca compreender os esforços cotidianos que constituíram a vida do pai, ao mesmo tempo em que sabe que este esforço nunca poderá ter os efeitos totais que almeja; em "Good Old Neon", o autor cria um símbolo ficcional seu para construir sua maior ilustração literária dos esforços que a empatia demanda; em "The Suffering Channel" a empatia é colocada no centro de um conflito de forças sociais, mentais e emocionais que a tensionam em diferentes sentidos, mas jamais a ponto de rompê-la, fazendo com que a empatia, apesar de ser algo cada vez mais complexo, não seja trivializada. Mesmo "Oblivion", o conto que, inicialmente, mais destoa desta leitura, desempenha um papel significativo dentro dela ao se colocar como a mais elegante demonstração das sobreposições de consciência, empatia e solipsismo que a ficção de Wallace tentou, evidenciando a existência destas coisas como elementos conjuntos e não como ideias totalmente distintas entre si. O mais importante, entretanto, é o fato de que em todos os contos a luta pelo atravessamento da experiência humana nunca é definitivamente solapada por espirais de consciência; ela nunca é frívola, mesmo que o resultado final das buscas seja incerto em termos de atingir algo concreto, pois o que *Oblivion* coloca como fundamental não é aquilo que o esforço por empatia e pela fuga do solipsismo é capaz de alcançar, mas sim a busca em si; é esta busca que nos faz – e nos mantém – humanos.

Oblivion não é uma obra pessimista e marcada pela desistência, como insistem Boswell (2020, p. 130) e Hering (2018, p. 103), pois chegar a esta leitura demandaria ignorar a representação do esforço, da tentativa de alcançar empatia. Vê-la como uma obra fatalista exigiria deixar de lado aquilo que há de mais wallaceano nela. Wallace, afinal, nunca foi um autor que se propôs a grandes conclusões ou diagnósticos, mas a tentar examinar as muitas complexidades do mundo; o mesmo se aplica à empatia e à esperança em *Oblivion*. Pesquisas como as de Aguilar Vazquez (2020) e de Robbi (2023) representam uma mudança de paradigma em como este aparentemente pessimismo foi atribuído à obra e apontam novos caminhos de leitura, que encontram na esperança de aproximação a grande chave para compreendê-la.

Essencialmente, é a marca de uma mudança em como o cinismo social era retratado na obra de Wallace até então; ele persiste, mas não é mais o único caminho possível, seja ele literário ou político.

Estes esforços empáticos, em grande parte dos casos analisados, eram construídos às margens, mas acabavam se revelando como os mais importantes para aquilo que os contos tentavam comunicar. Assim, os contos de *Oblivion* acabam demonstrando o quão intrinsecamente relacionados estão os tópicos de empatia e de consciência, pois os acessos à experiência alheia sempre passam pela consciência que o indivíduo tem de si. O principal exemplo disso é, novamente, o de David Wallace em "Good Old Neon", que confronta a morte de Neal com como ele o via, e como via a si mesmo.

A ironia está no centro de como *Oblivion* retrata e reformula a consciência humana e literária, não como vetor, mas como vértice, um dos lados de uma forma que a ficção de Wallace se tornava cada vez mais hábil em delinear. Temos os usos habituais e pontuais de ironias linguísticas, elementos comuns de produções ficcionais em prosa, e sua presença nos contos não traz grandes significados para além da demonstração de que Wallace não tinha problemas em utilizá-la em suas obras. O mais relevante é a presença de ironias que são construídas como subcorrentes narrativas, algo exemplificado, principalmente, por "The Suffering Channel". Nestes casos, seu papel mais importante é o de um recurso que aproxima as ambiguidades de uma realidade fragmentada e a consciência conflituosa das personagens e, através disso, o olhar do leitor; a ironia, em *Oblivion*, comprime e comunica diferentes sentidos simultâneos, mas nunca a ponto de a ambiguidade tornar a realidade dos contos algo isento de intenção. As ambiguidades das quais as ironias de *Oblivion* partem, e que operacionalizam, não reduzem o mundo a um simples dar de ombros, uma admissão de derrota perante uma visão de mundo fragmentada e em que nada se sustenta; o mundo da ficção de Wallace, especialmente o de *Oblivion*, não é líquido, sendo muito mais fácil defender o oposto: a realidade da ficção de Wallace é a da representação de um mundo estagnado, a-utópico, em que mudanças sociais e políticas são mais performáticas do que eficazes. Mesmo em meio a relações tão conflituosas, como é o caso das personagens de "The Suffering Channel", o que está em jogo não é um julgamento das estabilidades do mundo, mas sim como as pessoas que habitam um mundo estanque ainda correm o risco de afogarem-se em si mesmas. Mas estas observações de risco não são uma promessa, um olhar fatalista sobre um mundo do qual se teria desistido, pois o risco só é sentido na medida em que há uma tentativa de se evitar aquilo que é visto como ameaça.

A maturação do discurso sobre a ironia não se dá enquanto recusa da ironia ou completa submissão a ela, mas como aprofundamento do que ela realmente significava naquele contexto, e como olhar atento ao que poderia vir a significar no futuro. Mas não deixa de ser trágico – e até mesmo irônico – que a ficção de Wallace se encerre na narração de pessoas que se organizam como podem, com os recursos aos quais conseguem ter acesso, para evitar encarar a luz amorfa e cegante da autoconsciência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – ANTIPARANOIA E O FUTURO DA IRONIA

Apesar de *Oblivion* ter sido a última obra de Wallace publicada em livro – desconsiderando, por um momento, seu romance póstumo e incompleto, *O rei pálido* – um último conto foi publicado na revista *The New Yorker* em 2009, intitulado "All That". É a narrativa breve de uma criança que brinca com um caminhão de brinquedo – uma betoneira de cimento – e, durante uma dessas brincadeiras, a mãe do menino lhe informa que o caminhão é mágico e que o misturador de cimento se move sozinho, mas que isso ocorre exclusivamente quando ele não está olhando. O conto – narrado pelo menino, agora adulto – expõe as maneiras com que a criança tenta elaborar formas de ver o misturador se movendo sozinho, de testemunhar a mágica acontecendo, e como isso acaba por definir sua relação com o mundo e com seu crescimento. O conto é, simultaneamente, sobre a experiência de infância e sobre a aquisição da consciência de ser apenas uma pequena parte do mundo.

"All That", dando continuidade a muito do que *Oblivion* explorou, não apresenta ironia enquanto elemento temático, ou mesmo como recurso estrutural. Talvez seja, inclusive, o conto mais dolorosamente sincero de toda a ficção de Wallace. A descoberta central a que o narrador chega é de que suas tentativas de ver o caminhão se movendo sozinho nada tem a ver com o desejo de ver isso acontecendo, mas, ao contrário, de não conseguir fazer isso: "As an adult, I realize that the reason I spent so much time trying to 'catch' the drum rotating was that I wanted to verify that I could not. If I had ever been successful in outsmarting the magic, I would have been crushed. I know this now." (WALLACE, 2009, s. p.)[277] A magia, para o narrador, é que ela nunca pode ser capturada ou entendida. Este tipo de pensamento mágico leva o narrador a uma concepção muito particular de realidade: é uma concepção baseada na aceitação. Para o narrador, os elementos aparentemente mágicos não são aspectos destoantes da realidade, eles simplesmente são. O mesmo se aplica às vozes que afirma ouvir, as quais não o perturbam porque ele não parte do princípio de que elas são atípicas:

> I should emphasize that, although "make-believe" and "invisible friends" are customary parts of childhood, these voices were—or appeared to me as—entirely real and autonomous phenomena, unlike the voices of any "real" adults in my experience, and with manners of speech and accent that nothing in my childhood experience had

[277] "Como adulto, eu percebi que o motivo pelo qual eu passava tanto tempo tentando 'pegar' a caçamba rodando era que eu queria verificar que eu não conseguia. Se eu em algum momento tivesse sido bem-sucedido em ser mais esperto que a magia, eu ficaria arrasado. Eu sei disso agora." [Tradução nossa]

> exposed me to or prepared me in any way to "make up" or combine from outside sources. (WALLACE, 2009, s. p.)[278]

São vozes que, diferente do que é comum na ficção, são representadas como motivadoras, como repletas de mensagens positivas, e que o narrador descreve como andar por aí com seu massagista particular. Também são vozes que não lhe causam estranhamento, por mais diferentes que fossem de qualquer coisa que ele tivesse experimentado. O pai do narrador chama isso de "antiparanoia": no lugar de se deixar afogar pelas vozes, ele as aceita e convive com elas; sente prazer, inclusive. A soma destes fatores leva a – ou talvez seja resultante de – uma propensão da personagem ao pensamento religioso. Religião que é tratada de maneira completamente diferente de qualquer outra obra do autor: ela não é, como em *Graça infinita*, um meio para um fim, ou cotidiana como em "The Soul is not a Smithy", mas sim um caminho de aceitação do real. O que não se entende e o que destoa é aceito: a religião é o que leva o narrador, por exemplo a sentir empatia pelas histórias do pai tentando capturar a fada dos dentes na infância (ele sente pena do pai nunca ter conseguido e chora ao pensar em como ele teria se sentido) e não curiosidade ou fascínio pelo elemento paranormal.

Esta relação entre o narrador e a religião (que parece ser a cristã, mesmo que nunca seja nomeada) é o que resulta, no final do conto, ao momento que o teria tornado uma pessoa religiosa: assistindo um filme sobre a Primeira Guerra Mundial com o pai, o narrador testemunha um momento em que o protagonista teria se sacrificado ao se jogar sobre uma granada que foi arremessada contra os inimigos, salvando-os: "and I never forgot the movie […] or the impact of the lieutenant's act, which I, too […] regarded as not only 'heroic' but also beautiful in a way that was almost too intense to bear, especially as I lay across my father's knees." (WALLACE, 2009, s. p.)[279] A origem dos impulsos religiosos do narrador vem de uma mistura de sacrifício e aceitação; ela admira a beleza do ato da personagem do filme, ao mesmo tempo que aceita o fato de que não consegue compreender os motivos por trás dele. Diferente da maior parte dos narradores passados da ficção de Wallace, o narrador de "All That" simplesmente aceita o que não entende, não atravessa espirais de pensamento em que reflete sobre as várias hipóteses que as teriam levado a acontecer. É o mais próximo de um narrador

---

[278] "Eu devo enfatizar que, mesmo que 'faz-de-conta' ou 'amigos invisíveis' sejam partes costumarias da infância, estas vozes eram – ou pareciam ser – um fenômeno inteiramente real ou anônimo, diferente das vozes de qualquer adulto 'real' em minha experiência, e com modos de fala e sotaques que nada em minha experiência de infância teria me exposto ou preparado de forma alguma a 'inventar' ou combinar de fontes externas." [Tradução nossa]

[279] "e eu nunca esqueci do filme […] ou do impacto do ato do tenente, que eu, também […] vi como 'heroico' mas também bonito de uma forma quase intensa demais para suportar, especialmente conforme eu deitava sobre os joelhos do meu pai." [Tradução nossa]

imperturbado em toda sua ficção. A palavra ‘religião’, apesar de remeter à ideia de religiões tradicionais, é também empregada como forma aproximada de um novo tipo de consciência, afinal, toda religião depende de fé, ou seja, da aceitação daquilo que não se entende, daquilo que não se pode provar ou entender completamente; não é tanto um conto sobre a religião propriamente dita, portanto, mas um conto sobre alguém que aprende a aceitar a realidade como ela é, e que vê nessa realidade um rumo de vida.

A relação entre o narrador, o caminhão de brinquedo e a religião serve como um breve resumo da experiência de infância, da descoberta do mundo, mas também como prenúncio de uma nova concepção de consciência; uma concepção que dá continuidade ao que *Oblivion* e *O rei pálido* já situavam, principalmente com o aprofundamento da ideia de aceitação, mas que parece indicar caminhos diferentes daqueles que a antecederam. Caminhos sobre os quais só nos resta especular.

A existência de “All That” é o argumento mais eficaz contra as leituras que viam *Oblivion* como uma obra que encerra as esperanças de Wallace no futuro da arte e da aproximação humana. É neste conto, muito mais do que em *O rei pálido*, que podemos observar o surgimento de uma nova etapa literária, em que as reformulações de estéticas anteriores ganham fôlego a partir de novas relações com a consciência. É um conto de potencial latente, de portas abertas e jamais atravessadas, nem mesmo por artistas abertamente influenciados por Wallace, como é o caso de Zadie Smith. É o ponto final de uma obra que nunca foi encerrada, apenas interrompida, e que sinaliza algo de definitivo e fundamental para a análise que propomos com esta tese: a ironia é deixada de lado enquanto elemento centralizador das muitas angústias e preocupações de Wallace, as quais se dispersam através da consciência narradora de formas muito mais fragmentadas e amplas. Com isso, “All That” nos permite finalizar o arco de análise que este estudo observou desde *The Broom of the System*, mas que agora, olhando retrospectivamente, se torna muito mais delineado, embora não exatamente concluso: a ironia – ou aquilo que Wallace um dia chamou de ironia – foi o elemento retórico e linguístico ao qual o autor atribuiu muitas de suas aflições sociais e existenciais, mas que, no decorrer de sua carreira, percebeu que não era exatamente a causadora, mas sim apenas mais um dos aspectos que orbitavam estas aflições. Além disso, temos em 2007 a publicação de “Good People”, um pequeno excerto de *O rei pálido* que foi publicado antecipadamente, e que, junto com “All That”, nos permite observar a formação de um padrão que apontava os novos rumos de sua ficção. Passa a haver uma guinada cada vez maior na direção de algo que sempre esteve relacionado à ironia: a autoconsciência.

The Broom of the System, uma obra definida por suas influências filosóficas e pelo desejo de compreender o espaço que elas ocupavam dentro da prática artística, é perpassado por diferentes usos da ironia, que no entanto se encontram principalmente destacados nas relações das personagens com o mundo e no diálogo muito específico entre obra e leitor. Tanto Lenore quanto LaVache utilizam a ironia para se proteger e para esconder certas partes de si, mas este instinto de proteção irônica se origina da consciência que as personagens têm de seus corpos e de seus passados; a ironia, enquanto estratégia de defesa, não surge do fato de as personagens estarem sendo atacadas de alguma maneira, mas de terem consciência de suas fragilidades. Ou seja, é a possibilidade de ataque e antecipação de como são vistas que as faz erguerem paredes de ironia. Os horrores da autoconsciência são também explorados nas histórias contadas por Rick, como é o caso do homem que sofre de vaidade de segunda mão, em que podemos observar a semente conceitual daquilo que um dia resultaria em "Good Old Neon". É neste diálogo entre ironia e autoconsciência que podemos observar os princípios de uma interação muito específica entre obra e leitor – por extensão, entre autor e leitor – que Wallace cultivaria e aprofundaria em obras futuras, uma interação calcada no desejo de atravessar a membrana ficcional e estabelecer uma conexão direta e sincera. É algo que, em *The Broom of the System*, tem suas origens na metaficção, nas formas com a obra utiliza as narrativas de Rick para fazer comentários indiretos sobre a natureza da produção ficcional do período e, por extensão, sobre si mesma.

É no ato de ver e ser visto que temos aquilo que impulsiona personagens e narradores em direção à ironia, unindo essas vozes em um nível quase que instintivo: as crises da autoconsciência fazem emergir a necessidade de ironia. A proximidade conceitual e estrutural entre ironia e autoconsciência nos permite constatar a dependência que estes temas tinham para Wallace no início de sua carreira, e já antecipam a bandeira que eventualmente seria levantada pela crítica, de um certo antagonismo entre Wallace e a ironia contemporânea. Mas, mesmo em sua gênese, o tratamento da ironia é maleável e incerto: a instrumentalização de sentidos justapostos não está ali apenas como sinalizadora de sofrimentos mentais e emocionais, mas também como recurso empregado para produzir humor, para refratar a voz autoral e permitir que o leitor perceba a posição que a obra está assumindo perante certas questões estéticas e literária. Mas a principal distinção entre o tratamento da ironia em *The Broom of the System* e as obras subsequentes está na ausência da ironia enquanto algo abertamente tematizado. A ironia, enquanto algo que o autor via como socialmente importante, não é trazida à superfície do texto.

É em *Girl With Curious Hair* que temos o momento de emersão da ironia enquanto tema dos contos. O conto "My Appearance" é o estopim disso, sendo o primeiro momento da ficção de Wallace em que temos diferentes personagens discutindo os fundamentos da ironia e seu reflexo na cultura. O uso da palavra 'ironia' é bastante significativo neste contexto, sendo aquilo que sinaliza o fato de que não estamos mais falando apenas de um elemento estrutural. Se em *The Broom of the System* temos a gênese ficcional das representações da ironia enquanto algo que o autor via como importante, em *Girl With Curious Hair* é que a ironia é evidenciada, de maneira inequívoca, enquanto fator importante. Ela é mencionada enquanto algo intrinsecamente relacionado à cultura televisiva e midiática do período, um modismo baseado na proposta de ridicularizar todo tipo de modismo. E a autoconsciência continua a ser a pedra de toque daquilo que está sendo defendido; o embate entre Letterman e a narradora é baseado no esforço constante de antecipar o que o outro dirá e como agirá, ao mesmo tempo em que eles tentam demonstrar ser totalmente intocados pelas opiniões dos outros. "Westward the Course of Empire Takes Its Way", por sua vez, representa outra inflexão importante da ficção do autor, em que os exames da metaficção deixam de ser um elemento narrativo – como em seu primeiro romance – e tornam-se a razão de ser do conto. A metaficção, na fase inicial da obra do autor, tem uma relação importante e significativa com a ironia, sendo tratada a partir de muitos dos mesmos parâmetros; a metaficção, assim como a ironia, é representada enquanto possível turvador da realidade, algo que arrisca afastar o indivíduo da realidade ou, nesse caso, da realidade ficcional. E, assim como a ironia, a metaficção não é recusada, mas vista como recurso repleto de potencial; como defende Ryerson (2011, p. 2), Wallace é definido pela angústia resultante de utilizar muitos dos mesmos recursos que ataca, e isto é especialmente verdadeiro no que diz respeito à primeira etapa de sua obra.

Mas o momento em que a ironia, enquanto matéria prima literária, social e filosófica, atinge seu instante de maior singularidade é *Graça infinita*. Respostas emocionais repletas de ironia continuam a aparecer, a definir a relação das personagens com suas próprias inseguranças, e as sugestões metaficcionais atravessam o diálogo entre o texto e o leitor, mas o diferencial está no tratamento singelo que a obra fornece às pessoas que estão sofrendo com a autoconsciência, com o isolamento causado pela ironia. Mais do que em qualquer obra anterior, *Graça infinita* demonstra a solidão que está implicada no impulso irônico, toda a dor e o sofrimento que ela tenta esconder. Além disso, o romance se destaca – e é uma das razões pelas quais atraiu tanto a atenção da crítica – por elencar a ironia como a grande catalisadora de boa parte da agonia mental das personagens e, em algum nível, da própria obra; a posição que a ironia recebe em *Graça infinita* é muito privilegiada, tendo muito mais destaque do que em

qualquer obra anterior e posterior. O romance representa o momento em que ironia e autoconsciência estavam unidas de maneira extremamente próxima, transformando uma na continuidade da outra. E mesmo assim, nesta obra que daria origem a tantos estudos que transformariam a ironia na grande inimiga de Wallace, ela apresenta variedade e complexidade suficientes para demonstrar que não era apenas uma questão de a ironia ser boa ou ruim, mas sim de quais eram as relações possíveis em mundo saturado pela dificuldade de comunicação e de aproximação. Por isso, apesar de *Graça infinita* ser, indubitavelmente, o momento de sua produção ficcional que mais se aproxima de uma posição antagônica à ironia, ela é também a obra em que estão as raízes do futuro desprendimento que Wallace teria em relação a ela; muito do que ele chamou de 'ironia' se encontrava em uma constelação de sentidos que apontava para as rasuras na comunicação humana, em que já se podia observar que suas preocupações eram muito mais próximas de uma necessidade de comunicar sinceramente, de compreender as distâncias – linguísticas e emocionais – que se formavam entre as pessoas, e qual era o papel da arte e do entretenimento em meio a esse caldeirão de ambiguidades mentais e emocionais.

Breves entrevistas com homens hediondos representa a continuidade de uma das facetas de *Graça infinita*, uma obra experimental que mais se aproxima de um exame detido e prolongado dos efeitos da ironia em estruturas literárias. Os resultados, entretanto, são questionáveis: as entrevistas exigem que o leitor seja capaz de interpretar as ironias que as envolvem, mas conseguir interpretar uma ironia não anula o risco que elas oferecem ao dar voz a homens que expressam seus piores pensamentos. A ironia é afiada, como defende Hutcheon (1994, p. 35), e *Breves entrevistas com homens hediondos* parece se cortar no gume de sua própria ironia. É o mais perto que a ironia chega de se tornar um ruído comunicacional que ameaça engolir a própria obra. Mas mesmo neste contexto, a ironia não é mais mencionada enquanto tema, com pouquíssimas exceções: ela ainda está ali, mas agora começa a se desprender da consciência com que as personagens veem a si mesmas, e é com este desprendimento que temos a mudança no tratamento da ironia na parte final de sua carreira: a autoconsciência das protagonistas de "A pessoa deprimida" e "Suicídio como espécie de presente" não se define por um uso constante da ironia, mas sim pelo desejo de comunicar o sofrimento que esta autoconsciência traz e a enorme dificuldade em conseguir atingir qualquer coisa que se aproxime de uma comunicação genuína. É esta mesma postura que define "Octeto": a causadora das espirais metaficcionais da ironia não é a metaficção em si, ou alguma ironia que esteja associada a ela, mas sim a autoconsciência da voz narrativa, seu desejo de a todo momento antecipar aquilo que o leitor pode estar pensando enquanto também antecipa a antecipação. A segunda coletânea de contos do autor, ao anunciar o desprendimento entre ironia

e autoconsciência como elementos fundamentais, também é aquela que mais chega perto de se afundar em sua própria consciência. É na autoconsciência que temos a chave da leitura do conto e de *Breves entrevistas com homens hediondos* como um todo, que com isso anuncia os próximos passos de sua ficção. Já na passagem de *Graça infinita* à obra seguinte, portanto, temos uma mudança de postura importante, que representa o olhar de um autor cada vez mais capaz de discernir aquilo que o perturbava.

Oblivion e *O rei pálido*, em conjunto, representam um dos momentos mais importantes e frustrantes da literatura de língua inglesa contemporânea. São obras que, se por um lado representam o fim da ficção de Wallace, por outro representam o início de possibilidades artísticas ainda intocadas. Em ambas as obras temos exemplos de um afastamento entre autoconsciência, metaficção e ironia, não porque elas não se influenciassem entre si, mas porque não são mais retratadas como as causadoras umas das outras. Entretanto, é em *Oblivion* que temos o maior gesto de distanciamento de Wallace em relação àquilo que ele um dia defendeu sobre a ironia: poucas são as personagens da obra que utilizam a ironia, e ainda menos presentes são aquelas que empregam a ironia como mecanismo de defesa; assim como Hering (2018, p. 97) defende que é em *Oblivion* que temos as personagens mais sóbrias de toda a obra de Wallace, é também neste livro que temos as personagens mais a-irônicas de toda sua ficção.

A principal marca disso, além do fato de que a ironia não volta a aparecer enquanto tema, está no fato de que a estrutura dos contos acompanha os novos movimentos da consciência, com ordenações textuais que aproximam o leitor das idas e vindas da consciência das personagens e que nos permitem observar uma nova postura em relação ao ato de criar arte. "Oblivion" e "Good Old Neon" são os mais detidos exames dos trânsitos da consciência em toda sua produção ficcional; são também contos que, ao utilizar a metaficção, a exposição de seus mecanismos narrativos e literários, não se apoiam na ironia, mas no desejo de comunicar, da maneira mais aberta possível, os pormenores da consciência. A autoconsciência, através dos contos de *Oblivion*, não é apenas um gerador de espirais e impossibilidades comunicativas, mas algo passível de ser comunicado e explorado; talvez não a autoconsciência em si, mas certamente a experiência de ser alguém preso a ela. A autoconsciência de David Wallace, em "Good Old Neon" não resulta em uma personagem incapaz de ir além de sua experiência particular, mas no maior gesto de concentração na tentativa de alcançar o mundo vivenciado por outra pessoa. "The Suffering Channel", ao encerrar a obra de Wallace publicada em livro, demonstra uma das tendências fundamentais da obra do autor, que é o desejo de observar e demonstrar as complexidades do mundo: neste caso, as complexidades da consciência em um mundo em que todo gesto pressiona a autoconsciência humana em diferentes sentidos. A ironia

é determinante para a arquitetura do texto, para sua compreensão e estudo, mas não está ali para ser apontada como grande causadora de conflitos mentais e emocionais, e sim como recurso que aproxima o leitor dessas mesmas ambiguidades que as personagens atravessam. A ironia viabiliza a representação e a compreensão da autoconsciência, mas não é causadora delas.

Esta análise delineia um movimento bastante claro de descoberta e eventual superação da ironia enquanto elemento fundamental para o projeto literário maior do autor. A ironia, enquanto tema a ser abordado e discutido, começa a se anunciar em *The Broom of the System*, assume alguma centralidade em *Girl With Curious Hair* e torna-se fundamental e incontornável em *Graça infinita*. Em *Breves entrevistas com homens hediondos*, entretanto, já se anuncia algum desprendimento, a ironia começa a ser encarada como algo que afeta a consciência, mas não das mesma forma. Isto é confirmado pelos caminhos adotados por *Oblivion*, em que a ironia não é mencionada enquanto elemento temático, mas tem os usos mais amadurecidos de toda sua ficção; ironia e empatia convivem, não se anulam, mesmo que seja um convívio repleto de tensão. *O rei pálido*, por sua vez, demonstra um desenvolvimento lateral em relação ao que *Oblivion* possibilitou, agora com uma tentativa ainda mais declarada de buscar alternativas ao "feedback glare" que tanto torturou o autor; é um desenvolvimento inacabado, infelizmente, talvez até inevitavelmente inacabado, pois jamais saberemos o quanto de *O rei pálido* seria sustentável enquanto projeto literário, o quanto do romance teria sobrevivido aos exames e reavaliações de seu autor.

Estas constatações são bastante condizentes com os dados que levantamos em nosso primeiro capítulo: Wallace começa a levantar a bandeira da ironia em 1993, com a publicação de "E Unibus Pluram", e a menciona enquanto elemento importante, de uma forma ou outra, em várias de suas entrevistas e ensaios que realizaria durante os anos 90. Seu último ensaio de bastante impacto que tratava da ironia foi o texto sobre McCain, publicado em 2000, depois dele as menções se tornam escassas e, quando ocorrem, observa-se uma tentativa consciente de evitar as mesmas abordagens do passado. O caso mais representativo disso é a entrevista concedida a Steve Paulson, em 2004, na qual Wallace menciona a vergonha que agora sentia de muito do que tinha dito sobre ironia.

O mesmo período, quando observado em sua ficção, nos permite constatar que isso também acontecia na produção literária: é entre *Girl With Curious Hair* e *Graça infinita* que se encontram as principais reflexões do autor sobre a ironia no campo literário, ou seja, entre 1987 e 1996, com alguma extensão disso ainda sendo aplicável a *Breves entrevistas com homens hediondos*, em 1999. É no decorrer de uma década que a ironia recebe algum tipo de destaque dentro de sua ficção, a mesma década em que ele tratou do assunto em entrevistas e ensaios.

No século XXI, entretanto, há uma mudança drástica em como isso ocorre: *Oblivion*, *O rei pálido* e "All That" não indicam preocupações com a ironia enquanto elemento isolado, ilustrando a distância que o autor tentava estabelecer entre ele e as discussões da ironia do passado. Questões antes intrinsecamente relacionadas à ironia, como consciência, solipsismo e empatia, continuam a aparecer, mas agora desvencilhadas dela.

Com isso confirmamos a hipótese que motivou esta pesquisa: existe um desajuste entre como a crítica literária abordou a ironia na obra de Wallace e como o próprio Wallace buscou representar estas questões. *Graça infinita* e "E Unibus Pluram" foram obras de imenso impacto e, consequentemente, interpretações e estudos a respeito delas tiveram muita tração dentro da crítica, tornando-se o modelo pelo qual o restante da obra de Wallace foi lida. O problema com essa abordagem é que estes dois textos representam apenas uma parte de sua produção; uma parte extremamente relevante, mas uma parte mesmo assim. Isto é ainda mais relevante quando falamos da obra de um autor que, em cada uma de suas obras, buscou examinar aquilo que havia feito antes; em cada continuidade da ficção de Wallace há uma ruptura importante, e parte da crítica falhou em levar em consideração as rupturas que estariam sendo estabelecidas em relação à ironia. Conceitos como o da Nova Sinceridade, por exemplo, só fazem sentido se escolhermos ignorar a maior parte da obra de Wallace, principalmente o que veio depois de *Graça infinita*; pensarmos na relação Wallace-ironia apenas em termos antagônicos requer recusar o amadurecimento de sua ficção. Devemos, portanto, seguir o exemplo do autor: não podemos abandonar a ironia, mas chegou o momento de revermos o que ela significa, se ela de fato tem a centralidade que um dia acreditamos que teve, pois é só dessa forma que realmente poderemos amadurecer.

O mapeamento realizado aqui, entretanto, não tem o propósito de encerrar as discussões sobre ironia, mas de melhor situar as maneiras com que esta discussão pode ocorrer. Uma de nossas críticas, no início de nossa pesquisa, foi a da falta de critérios teóricos que fundamentassem o conceito de ironia em estudos prévios, algo que o uniformizasse de maneira a permitir um estudo mais detido, e é isto que tentamos produzir. Um mapa, afinal, existe para orientar quem atravessa o espaço cartografado, não como substituto dele.

O tema da ironia na ficção de Wallace ainda é repleto de potencial. Um dos temas que ainda julgamos ser bastante fértil é o da meta-ironia; apesar de ser um conceito que aparece com relativa frequência em estudos da obra do autor, faltam conceitualizações que empreguem critérios teóricos mais rigorosos, de maneira a diferenciar o conceito de meta-ironia da ironia comum (a ideia de uma ironia que critica ironia não parece dar conta disso). Da mesma forma,

estudos que observem mais de perto as relações estilísticas entre autoconsciência e ironia podem trazer contribuições decisivas às leituras críticas da obra de Wallace.

De qualquer forma, estamos vivendo um momento decisivo no desenvolvimento da crítica wallaceana, em que estudos recentes, como os de Rosa (2023), Robbi (2023) e Aguilar Vazquez (2020) nos demonstram novos e produtivos caminhos. Caminhos unidos pela necessidade de rever e reavaliar a obra de Wallace, bem como reavaliar leituras anteriores. Os estudos a respeito da obra de um autor tão preocupado com a autoconsciência literária não podem avançar sem estudos detidos da consciência crítica que a observa.

REFERÊNCIAS

ADAMI, Paulo Sérgio; SOARES, Estela Aparecida Fernandes; SOUZA, Luciane de Fátima Rodrigues. GeoGebra e o triângulo de Sierpinski: uma intervenção pedagógica para o Ensino Médio. **Revista Eletrônica de Educação e Ciência**. v. 7, n. 1, 2017, Avaré, pp. 44 – 61.

AGUILAR VAZQUEZ, Antonio. **"Are You Suffering?"**: Reading David Foster Wallace's democratic literature through the vocabularies of Richard Rorty. 2020. 164 f. Tese (Doutorado em Filosofia), School of Critical Studies, College of Arts, University of Glasgow.

ARISTÓTELES. **Retórica a Alexandre**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

BARTH, John. **Lost in the Funhouse**. London: Anchor, 2014.

BARTH, John. The Literature of Exhaustion. **The Atlantic**, Boston, 1967, s. p.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: A estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: O romance como gênero literário. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BURGESS, Anthony. The apocalypse and after. **Times Literary Supplement**. London, 1983.

BURN, Stephen. **Infinite Jest**: a reader's guide. New York: The Continuum International Publishing Group, 2003.

BOSWELL, Marshall. **Understanding David Foster Wallace**. Columbia: University of South Carolina Press, 2020.

CABRAL, Luciano. **The fourfold serial killer in Bret Easton Ellis' *American Psycho***. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em letras), Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

CLANCE, Pauline Rose; IMES, Suzanne Ament. The Impostor Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention. **Psychotherapy**: Theory, Research and Practice. v. 15, n. 3, 1978, Atlanta, pp. 241 – 247.

CLARE, Ralph. An Exquisite Corpus: Assembling a Wallace without Organs. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 1 – 18.

CLINES, Francis. President Gives His Address on a Split-Screen Night. **The New York Times**, New York, 5 de fevereiro de 1997. Disponível em: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/politics/sketch-union.html. Acesso em: 22 de abril de 2023

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014

DELILLO, Don. **Ruído branco**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DUSI, João Lucas. Nos bastidores de *Graça infinita*. **Cândido**, n. 145, Curitiba, 2013. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ESPECIAL-Nos-bastidores-de-Graca-Infinita. Acesso: 10 de outubro de 2023.

FREDRIKSSON, Sophia. **"Abandon All Hope"**: An analysis of *American Psycho*. 2012. 27 f. Monografia (Bacharel em literatura), English Department, School of Languages and Media Studies, Högskolan Väst.

FREER, Joanna. **Thomas Pynchon and American Counterculture**. New York: Cambridge University Press, 2014.

GAIR, Christopher. **The American Counterculture**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Um tipo americano de tristeza: O próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos. **Revista outra Travessia**, v. 5, n. 2008, Florianópolis, pp. 125 – 138.

GALINDO, Caetano Waldrigues. A voz de David Foster Wallace em seu *Octeto*: ou como ser sincero pode ter de passar por artifícios. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 2011, Curitiba, s. p.

GILES, Paul. Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace. **Twentieth-Century Literature**, v. 3, n. 53, Durham, 2007, pp. 327 – 344.

GOERLANDT, Iannis. "Put the Book Down and Slowly Walk Away": Irony and David Foster Wallace's Infinite Jest. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**. v. 47, v. 3, London, 2006, pp. 309 – 328.

GOMES, Claudio Alexandre Figueira. **"Sentido" e "Impressão" em Wittgenstein**. 2011. 85 f. Dissertação (Mestrado em filosofia). Goiânia, Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Goiás.

HARTIG, Hannah; DOHERTY, Carroll. **Two Decades Later, the Enduring Legacy of 9/11**. Pew Research Center. Washington, 2021. Disponível em: https://www.pewresearch.org/politics/2021/09/02/two-decades-later-the-enduring-legacy-of-9-11/. Acesso em: 22 de maio de 2023.

HAYES-BRADY, Clare. **The Unspeakable Failures of David Foster Wallace**. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

HAYES-BRADY, Clare. "Palely Loitering": On Not Finishing (in) *The Pale King*. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 82 – 96.

HERING, David. **David Foster Wallace**: Fiction and Form. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

HOBEREK, David. Wallace and American Literature. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 33 – 48.

HOLLAND, Mary K. *Infinite Jest*. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 128 – 141.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Irony's Edge**: The Theory and Politics of Irony. London: Routledge, 1994.

JACKSON, Edward; NICHOLSON-ROBERTS, Joel. White Guys: Questioning *Infinite Jest's* New Sincerity. **Orbit: A Journal of American Literature**. v. 5, n. 2, York, 2017, pp. 1 – 28.

JOYCE, James. **O retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin-Companhia, 2016.

JOYCE, James. **Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners**. New York: Barnes & Noble Books, 2004.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução de Álvaro Luis Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.

KELLY, Adam. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: HERING, David (org.) **Consider David Foster Wallace**: Critical Essays. Los Angeles: Slideshow Media Group, 2010, pp. 131 – 146.

KELLY, Adam. David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts. **Orbit: A Journal of American Literature.** v. 5, n. 2, York, 2017, pp. 1 – 32.

KELLY, Adam. *Brief Interviews with Hideous Men*. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 82 – 96.

KONSTANTINOU, Lee. No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief. In: COHEN, Samuel; KONSTANTINOU, Lee. **The Legacy of David Foster Wallace**. Iowa: University of Iowa Press, 2012, pp. 83 – 112.

KONSTANTINOU, Lee. Wallace's "Bad" Influence. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 49 – 66.

LUTTER, Matthew. *The Broom of the System* and *Girl with Curious Hair*. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 67 – 81.

MAX, Daniel T. **Every Love Story Is a Ghost Story**: A Life of David Foster Wallace. New York: Penguin Group, 2012.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MUECKE, Douglas Collin. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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. 2020. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Curitiba, Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

NOGUEIRA, Bruno; TABAK, Fani Miranda. Desconstruindo a metaficção: *Infinite Jest* de David Foster Wallace. **Revista Línguas & Letras**. v. 15, n. 29, Cascavel, 2014, pp. 1 – 17.

OLIVEIRA, Karina da Silva. **Linguagem e Representação da Realidade à luz das Investigações Filosóficas de Ludwig Wittgenstein**. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado em História da Filosofia). Marília, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIEKARSKI, Krzystof. Zen Budhist Philosophy Lurking in the Works of David Foster Wallace. In: MCGOWAN, Michael; BRICK, Martin. (org.) **David Foster Wallace and Religion**: Essays on Faith and Fiction. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

PINTO, Paulo Roberto Margutti. **Iniciação ao silêncio**: Análise do *Tractatus* de Wittgenstein. São Paulo: Editora Loyola, 1998.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro [et al] (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007, pp. 173 – 274.

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

PYNCHON, Thomas. **O arco-íris da gravidade**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROBBI, João Vitor Schmidt. **O eu entre um e outro**: uma leitura do conto "Oblivion", de David Foster Wallace, a partir de sua tradução. 2023. 68 f. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Curitiba, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. Tradução de Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução de Nuno Ferreira da Fonseca. Lisboa: Editora Presença, 2007.

ROSA, Kelvin Matheus da Silva. **Silêncio além**: *Graça infinita*, solipsismo e transcendência. 2023. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). São João del-Rei, Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei.

RYERSON, James. Introduction: A Head That Throbbed Heartlike: The Philosophical Mind of David Foster Wallace. In: CAHN, Steven; ECKERT, Maureen. (org.) **Fate, Time and Language**: An Essay on Free Will. New York: Columbia University Press, 2011, pg. 1 – 36.

SCOTT, Antohy Oliver. The Panic of Influence. **The New York Review of Books**. February of 2000 Issue, New York.

SHANKS, Barry. **Dissonant Identities**: The Rock' n' Roll Scene in Austin, Texas**.** Hanover: University Press of New England, 1994.

SHER, Gila. Wallace, Free Choice and Fatalism. In: CAHN, Steven M.; ECKERT, Maureen. **Freedom and the Self**: Essays on the Philosophy of David Foster Wallace. New York: Columbia University Press, 2015.

SLOANE, Peter. The Divided Selves of David Foster Wallace. **Tropos**, v. 1, n. 1, pp. 67 – 73.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardoso, Pedro Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

TABBI, Joseph. David (Foster) Wallace and the (World) System. In: CLARE, Ralph (org.). **The Cambridge Companion to David Foster Wallace**. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 235 – 248.

TAYLOR, Richard. Fatalism. The Philosophical Mind of David Foster Wallace. In: CAHN, Steven; ECKERT, Maureen. (org.) **Fate, Time and Language**: An Essay on Free Will. New York: Columbia University Press, 2011, pg. 41 - 52.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013.

THOMPSON, Lucas. **Global Wallace**: David Foster Wallace and World Literature. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2017.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade & Autenticidade**: A vida em sociedade e a afirmação do eu. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

VALENÇA, André Arraes de Alencar. **Ironia e tradução em *Infinite Jest***. 2018. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Recife, Programa de Pós-graduação em Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco.

WALLACE, David Foster. **The Broom of the System**. London: Penguin Books, 2010.

WALLACE, David Foster. **Girl With Curious Hair**. New York: Norton, 1989.

WALLACE, David Foster. **Graça infinita**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

WALLACE, David Foster. **Breves entrevistas com homens hediondos**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WALLACE, David Foster. **Brief Interviews with Hideous Men**. New York: Little, Brown and Company, 1999.

WALLACE, David Foster. **Oblivion**. New York: Little, Brown and Company, 2005.

WALLACE, David Foster. **O rei pálido**. Tradução de Caetano W. Galindo, Introdução de Michael Pietsch. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

WALLACE, David Foster. **The Pale King**. London: Penguin Books, 2012.

WALLACE, David Foster. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WALLACE, David Foster. **Um antídoto contra a solidão**. Tradução de Sara Grünhagen e Caetano W. Galindo. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.

WALLACE, David Foster. **Both Flesh and Not**. New York: Little, Brown and Company, 2012.

WALLACE, David Foster. **Consider the Lobster and Other Essays**. New York: Little, Brown and Company, 2006.

WALLACE, David Foster. Richard Taylor's "Fatalism" and the Semantics of Physical Modality. In: CAHN, Steven; ECKERT, Maureen. (org.) **Fate, Time and Language**: An Essay on Free Will. New York: Columbia University Press, 2011, pg. 141 – 218.

WALLACE, David Foster. The Weasel, Twelve Monkeys and the Shrub: Seven Days in the Life of the Late, Great John McCain. **Rolling Stone**. April of 2000 Issue, New York. Disponível em: https://www.rollingstone.com/politics/politics-features/david-foster-wallace-on-john-mccain-the-weasel-twelve-monkeys-and-the-shrub-194272/

WALLACE, David Foster. Just Asking. **The Atlantic**. November of 2007 Issue, Washington. Disponível em: https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/11/just-asking/306288/

WALLACE, David Foster. E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction. **Review of Contemporary Fiction,** v. 13, n. 02, New York, 1993, pp. 151 – 194.

WALLACE, David Foster. All That. **The New Yorker**, December of 2009 Issue, New York, s. p. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2009/12/14/all-that Acesso em: 18 de outubro de 2023.

WALLACE, David Foster. Good People. **The New Yorker**, January of 2007 Issue, New York, s. p. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2007/02/05/good-people. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

WALLACE, David Foster. Entrevista concedida a Michael Silverblatt, Transmissão de Rádio, **Bookworm**, KCRW's, Santa Monica, 11 de abril de 1996. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Oy65OBX98tY Acesso: 4 de março de 2023.

WALLACE, David Foster. Entrevista concedida a canal de televisão. ZDF, 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iGLzWdT7vGc&t=8s

WERNER DA SILVA, Ana Carolina. ***Graça infinita* e a carnavalização distópica**. 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Curitiba, Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução e apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. 9 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luis Henrique Lopes dos Santos; introdução de Bertrand Russel. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

WOODEND, Kyle. Irony, Narcissism, and Affect in David Foster Wallace's *Infinite Jest*. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**. v. 60, n. 4, London, 2019, pp. 462 – 474.