

Um tipo americano de tristeza: O próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos

*Caetano Waldrigues
Galindo*

Resumo

Este texto busca considerar certa corrente da literatura Norte-Americana recente, para ver nela uma rejeição do onipotente princípio da ironia, tão intimamente ligado ao pós-modernismo. Como exemplo desse movimento, o texto examina mais de perto a produção de David Foster Wallace (1962-2008), tanto como ficcionista quanto como ensaísta, que parece manifestar melhor que qualquer desses pares essa tendência.

Pavavras-chave: David Foster Wallace – Pós-modernismo – Ironia

Abstract

Caetano Waldrigues Galindo This essay tries to look into a certain current of recent North-American literature, to find in it a rejection of the all-important ironic *rule*, so closely associated with post-modernism. To exemplify this movement, the essay considers more closely the production of David Foster Wallace (1962-2008), both as a fictionist and as an essayist, who seems to embody this trend better than any of his peers.

Key-Words: David Foster Wallace – Post-Modernism – Irony

David Foster Wallace, ao menos desde a publicação do imenso romance *Infinite Jest*, em 1996, vem sendo saudado como a grande nova voz do romance americano por boa parte da crítica literária daquele país e, não menos importante, por um elenco considerável de seus colegas.

Nestes mais de dez anos ele já lançou dois livros de contos (um deles –*Breves entrevistas com homens bediondos*– traduzido no Brasil e já em processo de adaptação para o cinema), dois livros de ensaios e um pequeno tratado sobre o conceito de *infinito* para uma série de vulgarização científica (ele vem de uma formação em lógica formal e matemática). A evidente expectativa em torno de um seu próximo romance tem no entanto se revestido de cores algo diversas¹ à luz de uma série de fatores que vêm apontando uma ominosa mudança de rumo em sua carreira, mudança que na verdade começa precisamente com aquela *Infinite Jest*.

Precisamente naquele livro sobre o qual ele uma vez declarou: *eu queria fazer alguma coisa triste. Eu tinha feito umas coisas engraçadas e umas coisas pesadas, intelectuais, mas eu nunca tinha feito uma coisa triste*².

Escritores envelhecem, seus temas se modificam e seu viés de leitura do mundo, nos melhores casos, por vezes se refaz completamente. Sabemos no entanto o quanto pode ser difícil para um escritor devidamente enfronhado no *sistema* editorial americano (ou brasileiro) efetivamente promover uma mudança de atitudes e posturas.

As *coisas* divertidas e intelectuais a que Wallace se referia na entrevista acima, afinal, eram seu primeiro livro de contos *Girl with curious hair* e seu primeiro romance *The broom of the system*, responsáveis, especialmente este, precisamente pela repercussão e pelo poder de fogo que lhe proporcionaram a possibilidade de sequer pensar em levar a um editor um romance de mais de mil páginas. Não se apaga assim uma trajetória, por mais que incipiente (ele tinha 34 anos de idade quando lançou seu segundo romance).

E *Infinite Jest*, por mais que seja realmente o livro *triste* que seu autor pretendia escrever, ainda pôde ser lido em alguma medida como uma sátira, como um livro engraçado, tão acostumados que estavam os leitores, e a crítica, à *persona* que haviam decidido reconhecer em seu autor.

(Reavaliações são sempre complicadas. E ao mesmo tempo em que novas correntes e tendências críticas podem rapidamente reacomodar figuras do cânone anterior em novas posições com que se sintam mais confortáveis [o que nos dá a infinidade de Shakespeares que o mundo já conheceu], escritores previamente estabelecidos podem ser renitentemente treslidos mesmo em seus esforços mais dissonantes. O último romance de Thomas Pynchon, de que ainda teremos de falar, pode muito bem ser o perfeito exemplo dessa tendência.)

1 Precisamente no momento em que revisava este texto para publicação recebi a notícia do suicídio de David Foster Wallace. Vítima de depressão crônica (agora revelada) o escritor desistiu de tentar suportar o seu tipo singular de tristeza no dia 12 de setembro de 2008. Se lembramos que o último conto de seu último (agora tristemente em sentido diferente) livro tratava do 11 de setembro de 2001, talvez não seja excessivo considerar que este tipo muito americano de tristeza tenha ajudado a fazer transbordar o copo de DFW. Que esteja em paz. Eu fico com muita saudade. Decido no entanto não alterar significativamente este texto em vista desse fato. Que a obra de Wallace se sustente e seja lida por si própria.

2 Em entrevista à revista virtual *Salon*. Todas as traduções são minhas.

David Foster Wallace era, afinal, o *enfant terrible* da sátira feroz. E ferozmente irônica.

*

Mas em um ensaio originalmente publicado em 1993, que viria a ser reeditado no livro *A supposedly fun thing I'll never do again*, de 1997, e que portanto pertence precisamente ao período da elaboração de *Infinite Jest*, o escritor já começava a apontar claramente novos rumos e novas dúvidas.

O ensaio se chama *E unibus pluram*. E trata da televisão e de sua presença na cultura norte-americana. Na cultura pós-moderna. Na cultura pós-moderna norte-americana. E vale bem a pena, especialmente por continuar inédito no Brasil, de uma leitura algo perfunctória.

Já de início ele se preocupa em explicar o que poderia haver de interessante em um estudo sobre a televisão dos Estados Unidos para uma compreensão mais efetiva da ficção de qualidade que os autores mais novos vinham produzindo.

Vai demorar um pouco [o ensaio, em sua forma publicada em livro, tem mais de 60 páginas], mas eu vou provar para você que o ponto de articulação em que a televisão e a ficção conversam e convergem é a ironia auto-consciente. A ironia, é claro, é um campo em que os ficcionistas se exercitam aplicadamente há muito tempo. (p.35)

Esse é o primeiro momento de uma trajetória que quase se pode chamar de uma *cruzada* contra a ironia. Ou, mais especificamente, contra as formas adotadas pelo discurso irônico prevalente na cultura (alta e baixa: e é para isso que serve a comparação da literatura pós Pynchon e Gaddis com a televisão pós M*A*S*H) norte-americana do final do século vinte. Essa inquirição provou, posteriormente, ter conteúdo efetivamente programático no que se refere à produção do mesmo Foster Wallace e, como parte que era de uma reavaliação crítica geral por que passava aquela cultura³, acabou por encontrar recepções inclusive entusiásticas, cujo melhor exemplo (atingindo até uma certa postura beligerante, condizente com a que veremos no final do ensaio de Wallace) seria certamente o *prefácio* que Dave Eggers apresenta a seu *Uma obra comovente de espantoso talento*, que precisamente por trafegar de forma bastante original na fronteira entre confissão autobiográfica, que é, e romance, que parece, fornece campo adequado para discussões dessa espécie.

Dave Eggers tinha 30 anos em 2000, quando publica seu livro. E portanto faz parte da mesma geração (Wallace é oito anos mais velho que ele) que, do ponto de vista de Wallace (assim como de Pynchon, por exemplo) pouco lucraria em tentar disfarçar o fato de ter sido primordialmente moldada por horas e horas de televisão. Uma situação

3 Não pretendo propor que Wallace tenha sido o fundador dessa linha de pensamento, que na verdade ele mesmo aponta já em outros ensaístas. Sintomático é o caso narrado por Linda Hutcheon (que me foi apontado pela professora Sandra M. Stroparo) em seu *Irony, Nostalgia and the postmodern*, de 1998, em que narra como, em um passeio que dava logo após entregar a seus editores um livro sobre o fim da ironia, encontra em uma livraria uma revista inglesa com a manchete "O fim da ironia?".

A esta altura o mesmo pássaro cantava em vários lugares.

agudamente descrita por um outro trecho do ensaio de Wallace.

Eu quero te convencer de que a ironia, o silêncio imperturbável do jogador de pôquer e o medo do ridículo são traços distintivos dos elementos da cultura contemporânea dos EUA (dos quais a ficção mais refinada faz parte) que tem qualquer relação significativa com a televisão, cuja mãozinha linda e estranha segura a minha geração pela garganta. (p.49)

O que incomoda Wallace, o que move toda sua diatribe contra este modo específico da ironia não é, no entanto, sua existência, mas o fato de que ela, por sua mesma existência, parece acarretar uma postura ética de uma determinada natureza. Não mais instrumento (lembre-se aquela afirmação: a literatura havia muito se exercitava nos campos da ironia), ela agora se transforma em uma imposição e, daí, em uma ferramenta que não apenas delimita leituras mas, diretamente, limita leituras e, no extremo, impossibilita contestações.

A ironia na cultura do pós-guerra começou como começa à rebelião juvenil. Era algo difícil e doloroso, e produtivo –um diagnóstico sombrio de uma doença negada por muito tempo. As premissas *por trás* da ironia do começo do pós-modernismo, por outro lado, eram ainda francamente idealistas: presumia-se que a etiologia e o diagnóstico apontavam para uma cura, que a revelação do aprisionamento levava à liberdade. Mas então agora nós vemos que a ironia, a irreverência e a rebelião se revelaram não liberadoras, mas fragilizadoras na cultura sobre a qual a vanguarda de hoje tenta escrever? (p. 67)

Nas palavras de Lewis Hyde, citado no mesmo ensaio de Wallace, a ironia tende efetivamente a se transformar no canto do prisioneiro que passou a gostar das grades da prisão. E é essa falta de saída, esse irremediável conformismo disfarçado de *ennui*, essa aceitação passiva movida por um desprezo sequer pela possibilidade do desejo da mudança, possibilidade imediatamente tinta de ares de ingenuidade datada, o que realmente vai mover o futuro projeto ficcional de Wallace.

Porque este discurso prevalente tem, além de todos os efeitos positivos (por via positiva, efetivamente provocados por ele), uma série de efeitos negativos (trata-se afinal de um modo discursivo basicamente caracterizado pela negação, inclusive pela negação direta da materialidade de sua própria enunciação). E esses efeitos, como vimos, se transformam na impossibilitação de outros discursos, em uma espécie de *argumentum ad hominem* que se dirige a todo um universo discursivo acusando-o, sumo pecado, de ingenuidade.

E não se iluda: a ironia nos tiraniza. O motivo de nossa ironia cultural tão difundida ser simultaneamente tão poderosa e tão insatisfatória é que um ironista é *inimputável*. Toda a ironia norte-americana se baseia em um implícito “eu não quero dizer exatamente o que eu disse”. Então o que é que a ironia como norma cultural efetivamente *quer* dizer? Que é impossível dizer efetivamente? Que talvez seja ruim ser impossível, mas acorde e se ligue, está na hora? O mais provável, eu acho, é que a ironia de hoje acabe dizendo: “ai, que coisa mais *simplória* você

querer saber o que eu realmente queria dizer.” Qualquer pessoa dotada da verve herética necessária para perguntar a um ironista o que ele efetivamente defende acaba parecendo histérica ou puritana. E aqui está a opressividade da ironia institucionalizada, o rebelde excessivamente bem-sucedido: a capacidade de proibir a *pergunta* sem dar atenção a seu *tema* é, quando exercitada, uma tirania. É a nova Junta, empregando a mesma ferramenta que desmascarou seu inimigo para se proteger. (pp. 67-8)

E essa postura efetivamente limita as possibilidades da ficção. E, segundo Wallace, efetivamente limita o universo de efeitos da ficção.

Em um mundo em que qualquer ensaísta que se preze trata de escrever entre aspas uma palavra como “sinceridade”, ou um conteúdo “emocional”, dado o cinismo elegantemente dominante, não é apenas um investimento pessoal por parte do autor (outra noção “datada”) que corre o risco de ir por água abaixo. Mas, acredita ele, também boa parte das possibilidades do pacto celebrado entre autor e leitor. Boa parte dos possíveis propósitos da linguagem literária, curiosamente relegada (essa parte) à literatura de segunda qualidade, especialmente a literatura de segunda qualidade que domina os roteiros de cinema e, novamente, de televisão.

E com isso se abre mão talvez de algo excessivamente importante, pois

O fato é que o re-emprego da postura pós-moderna *cool* pela televisão efetivamente se desenvolveu como uma inspirada solução para manter-o-João-simultaneamente-alienado-do-e-parte-do-problema-da-multidão-de-um-milhão-de-olhos. A solução acarretou uma mudança gradual da hipersinceridade para um tipo de irreverência de menino mau no Grande Rostog que a TV nos exhibe. Isso, por sua vez, refletiu uma mudança mais ampla na percepções dos EUA de como se espera que a arte opere, uma transição de uma posição em que a arte era uma manifestação criativa de valores efetivos para uma outra, em que ela é uma rejeição criativa de valores falsos. E essa mudança mais ampla, por sua vez, ecoou tanto o desenvolvimento da estética pós-moderna quanto certas mudanças sérias e profundas em como os americanos escolhem conceber conceitos como autoridade, sinceridade e passionalidade com relação a nossa disposição em sermos satisfeitos. Não apenas a sinceridade e a passionalidade estão “fora de moda”, no que se refere à TV, mas a própria idéia de prazer foi minada. (p.59)

E o que David Foster Wallace parece ter vontade de “reabilitar” é precisamente uma literatura *triste, emocional, sincera* em sua relação ficcional com o leitor. Evitando os cutucões do cotovelo do ironista e as artimanhas dos narradores indignos de confiança, especialmente dedicados a tentar passar a perna nesse leitor. Um leitor que tem como principal finalidade se juntar ao sorriso acre do autor que de tudo descrê e que apenas reafirma esse fato.

Ou não.

Ou nem isso.

Ele não disse nada.

*

Em chave teórica, as afirmações de Wallace podem parecer exageradas. Pode-se ficar com a impressão de que ele esteja dando importância demasiada a moinhos de vento. Pois, afinal, a censura ativa nunca figurou no mesmo ideário irônico contra o qual ele se posiciona. Sua postura, pelo contrário, seria apenas a de dar de ombros, sorrir e dizer que se pode dizer o que se queira, com o desdém que ele mesmo tanto se esforça por diagnosticar.

O problema é que dentro dos meandros dos sistemas de produção cultural as discussões não se dão necessariamente em termos teóricos plenos e limpos. A bem da verdade, elas efetivamente não se dão. É apenas o contraste entre discursos que pode ser lido, extra-muros, como tal.

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 serão sempre veladas. E é no ambiente do travado embate travado entre as manifestações da ficção contemporânea que se deve colocar a postura de Wallace.

E o fato é que sua produção, desde aquele fim dos anos 90, parece realmente vir se tornando mais e mais *estranha*. Mais alheia àquele *establishment* de que ele, ao mesmo tempo, se torna peça cada vez mais fundamental.

Afinal, como ele mesmo apontava em mais um trecho do mesmo ensaio:

É plenamente possível que meus plangentes resmungos contra a impossibilidade de se rebelar contra uma aura que promove e vicia toda e qualquer rebelião diga mais sobre meu pertencimento a essa aura, minha própria falta de visão, do que sobre qualquer possibilidade de exaustão dos recursos da ficção americana. Os próximos "rebeldes" verdadeiros deste país podem muito bem surgir como um grupo esquisito de *anti*-rebeldes, *voyeurs* natos que de alguma maneira ousam se afastar de um ponto de observação irônico, que tem a audácia realmente infantil de endossar e manifestar princípios de um só sentido. Que tratam de velhos e simples problemas humanos e emoções nada chiques da vida dos EUA com reverência e convicção. Que se afastam da autoconsciência e do tédio elegante. Esses *anti*-rebeldes estariam datados, é claro, antes mesmo de começarem. Mortos no papel. Sinceros demais. Claramente reprimidos. Retrógrados, exóticos, *naïf*, anacrônicos. Talvez seja isto que eles queiram. Talvez seja por isso que eles venham a ser os próximos rebeldes de verdade. Rebeldes de verdade, até onde eu posso ver, correm o risco de não contar com uma aprovação. Os antigos insurgentes pós-modernos corriam o risco do pasmo e do chio: choque, nojo, ultraje, censura, acusações de socialismo, anarquismo, niilismo. Os riscos de hoje são diferentes. Os novos rebeldes podem ser artistas dispostos a correr o risco do bocejo, do rolar dos olhos, do sorriso *cool*, dos cutucões nas costelas, da paródia dos ironistas, do "ai, que *simplório*". Correr o risco de ser acusados de sentimentalidade, de melodrama. De excessiva credulidade. De corações-de-manteiga. De uma disposição em serem enganados por um mundo de gente à espreita e alerta que teme o olhar e o ridículo mais que uma prisão sem lei. Gente que sabe. (pp. 81-2)

Com a publicação de *Breves entrevistas com homens bediondos*, em 1999, essa nova postura demonstrava claramente ter se instalado, mas ainda convivía com experiências tipicamente pós-modernas com a forma da narrativa e da narratividade. Na verdade, é bom que se diga que mesmo nos momentos em que se pode detectar uma reação ao estereótipo *pós-moderno* não se pode deixar, ao menos ainda não, de encontrar um interesse pela estrutura narrativa, pelas possibilidades da narratividade, que o mantém distante daquela mesma literatura de segunda qualidade que parecia antes ser o único repositório das possibilidades que ele pretende manifestar.

E, como veremos, talvez esteja neste embate a chave que ele parece buscar.

O livro se abre com um conto de apenas dois parágrafos, que vale a pena de ser citado, precisamente porque, por sua brevidade e pela nudez que impõe à situação que descreve, representa muito bem esse meio de caminho entre o pós-moderno mais típico e a “nova denticão” desse pós-modernismo norte-americano⁴, meio caminho entre o discurso irônico e a sinceridade comovida.

Uma história radicalmente condensada da vida pós-industrial

Quando eles foram apresentados, ele fez um comentário espiritualoso, na esperança de que ela gostasse dele. Ela riu extremamente alto, esperando que ele gostasse dela. Então cada um deles foi sozinho de carro para casa, olhando reto para a frente, com exatamente a mesma contorsão em seus rostos.

O sujeito que apresentou os dois não gostava muito de nenhum deles, apesar de agir como se gostasse, ansioso que estava por preservar boas relações o tempo todo. Nunca se sabia, afinal de contas, não é mesmo não é mesmo não é mesmo.

Mas ainda oscila entre retratos mais condizentes com o ideário manifestado nos textos teóricos e outros textos ainda mais presos (conquanto nunca completamente presos) à cartilha pós-moderna. O próprio fato de se tratar de um livro de contos rigidamente organizado e disposto em estrita simetria, todo ele costurado pelas *breves entrevistas* que o título menciona, pôde ser visto como manifestação dessa preocupação com a *superfície* da narrativa que caracteriza a produção mais tipicamente pós moderna (com propositada omissão do hífen).

Os leitores e os críticos não poderiam argumentar a mesma coisa, no entanto, diante do próximo lançamento de Wallace que, desde seu título, parece ainda mais dedicado a negar a *esperteza* e a *verve* da ficção mais típica da alta literatura americana. Se *Breves entrevistas* ainda podia representar uma transição, será difícil dizer-se a mesma coisa de *Oblivion* (2004).

Na verdade, o primeiro conto deste livro, *Mister Squisby*, pode realmente ser tomado como um termômetro do projeto wallaceano até aquele momento por se tratar de uma anatomia declarada precisamente do que possa haver de mais caracteristicamente cínico dentro da sociedade de consumo. Esta mesma sociedade de consumo, represen-

⁴ Na feliz definição de Joca Reiners Terron em seu posfácio a *Dedo negro com unba* de Daniel Pellizzari.

tada aqui pelo departamento de marketing de uma empresa que pretende lançar um novo doce hipercalórico, neste momento sujeito a testes com grupos controlados de pesquisa, enquanto o moderador de um desses grupos sonhe acordado sobre a possibilidade de injetar pequenas quantidades de toxinas letais nas embalagens dos bolos e um misterioso homem mascarado sobe, apoiado em ventosas, pelas paredes envidraçadas do edifício, aparentemente se preparando para alguma espécie de atentado.

E, como Wallace continua tendo em mente suas diretrizes, e continua atento a simetrias, o livro se fecha com outro longo conto (praticamente uma novela) sobre, entre outras coisas, um homem que consegue defecar esculturas perfeitas (será arte?) e um órgão de imprensa dedicado a divulgar com exclusividade essa história, tudo isso às vésperas do 11 de setembro, que se abaterá sobre os escritórios em que trabalham os jornalistas.

O caos.

Para mim, estes últimos anos da era pós-moderna foram um pouco parecidos com a sensação que você tem quando está no colegial e os seus pais vão viajar, e você dá uma festa. Você convida todos os seus amigos e dá essa festa louca, nojenta e fabulosa. Durante um certo tempo é sensacional, livre e liberante, a autoridade paterna distante e derrubada, um festim dionisíaco do tipo o-gato-saiu-vamos-brincar. Mas então o tempo passa e a festa fica cada vez mais barulhenta e as drogas acabam, e ninguém tem mais dinheiro para comprar mais drogas, e coisas se quebram e são derramadas, e tem uma queimadura de cigarro no sofá e você é o anfitrião e é a sua casa também, e você pouco a pouco começa a desejar que os seus pais voltassem e restaurassem um pouco da merda da ordem na sua casa. Não é uma analogia perfeita, mas a sensação que a minha geração de escritores e intelectuais ou sei lá o que me causa é que são três da manhã e o sofá está cheio de buracos e alguém vomitou no suporte de guarda-chuvas e nós estamos esperando que o festim acabe. A obra parricida dos fundadores do pós-modernismo foi genial, mas parricídio gera orfãos e não há festim que compense o fato de que os escritores da minha idade foram órfãos literários durante seus anos de formação. Nós estamos meio que esperando que uns pais voltassem. E é claro que nos sentimos desconfortáveis com o fato de que desejamos que eles voltem... ou seja, qual é o nosso problema? Será que nós somos totalmente boiolas? Será que existe alguma coisa na idéia de autoridade e de limites de que a gente realmente precisa? E, a sensação mais desconfortável de todas, na medida em que começamos gradualmente a perceber que na verdade os pais não vão voltar mais... o que vale dizer que “nós” vamos ter que ser os pais⁵.

*

5 Em entrevista publicado no site da *Dalkey Archive Press*, depois de originalmente veiculada na “Review of contemporary fiction” do verão de 1993.

Já naquele momento, a sensação parecia, para ele, ser precisamente esta.

Há uma pilha de restos do grande festim inconseqüente promovido pelos desdobramentos do pós-modernismo e ela tem de ser devidamente carregada e reciclada. Essa situação que se vê bastante bem sistematizada em um outro texto recente, de Charles Foran, no periódico *online* "The Walrus". Um texto de que roubo inclusive o título deste ensaio.

E, em mais uma clara demonstração (como se necessárias elas fossem) de que não falamos aqui de um fenômeno-de-um-homem-só, o texto de Foran trata de quatro escritores simultaneamente⁶ para discutir isso que ele percebe como uma nova *cor* na literatura americana produzida por escritores simultaneamente jovens o bastante para gerar o novo para representar a novidade e estabelecidos o suficiente para fornecer mais peso a estas posturas.

A tristeza americana poderia, claro esteja, estar articulada de inúmeras maneiras a sentimentos da derrocada iminente do *Imperium*, à culpa do dominador, ao anti-americanismo cada vez mais instaurado mesmo em certas camadas da sociedade americana. Mas aqui o que procuro é apenas, como me parece ter sido o caso inclusive da própria teorização de Wallace, localizar literariamente esta reação, esta tomada de posição.

Franzen, e seu grande sucesso *The corrections*, pode inclusive ilustrar melhor que Wallace a definitiva atitude de correr o risco da rejeição cínica. Ele sim abandona quase que por completo a cartilha de *espertezas* daquilo que o crítico James Wood consagrou como o "realismo histérico" pós-pynchoniano⁷ para se dedicar a uma desconstrução plena e unicamente baseada nos modelos do mais clássico realismo americano (a escola de Saul Bellow, por exemplo) dos modelos familiares e sociais da América de fins dos anos noventa.

Tornou-se mesmo famoso o desenrolar desse caso, quando a apresentadora Oprah Winfrey decidiu incluir o livro de Franzen em suas recomendações pessoais e, diante da informação de que ele teria de aceitar a inclusão de um selo especial na capa das futuras edições do romance, Franzen declinou de tal "honra". E poucas vezes ficou tão clara a tensão existente nessa geração que talvez não pretenda renegar o público através de modelos herméticos e excludentes (apesar de o próprio Wallace ser tudo menos um escritor *acessível*), mas que ainda não se sente plenamente à vontade diante do *mainstream* cultural.

Para dar prosseguimento à metáfora de Wallace, é como se Franzen estivesse indo muito bem em sua tarefa de ocupar o lugar dos pais, até o momento em que, do outro lado da cerquinha branca de madeira, o vizinho o cumprimenta por suas boas atitudes, e ele se sente inclinado a estender o dedo médio.

Mas isso é hoje ontem.

2006, por sua vez, viu o lançamento, mais que aguardado, do novo romance do homem que, mais que qualquer outro, representa as possibilidades desse pós-mo-

6 Além de Wallace, ele considera Jonathan Franzen, amigo pessoal e como que contraparte estilística de DFW, Jonathan Lethem e Rick Moody.

7 Uma categoria especialmente forjada para tratar de *White teeth*, da inglesa Zadie Smith, mas que incluiu os primeiros romances de Wallace.

dermismo histórico. Depois de dez anos de silêncio, Thomas Pynchon lança seu mais extenso romance até hoje, o bellissimo *Against the day*.

Belíssimo, sim, e, por mais que certa crítica tenha encontrado dificuldade em reconhecer este fato, tristíssimo. Um livro tremendamente doloroso. Ainda mais *humano* que seu antecessor, o celebrado *Mason & Dixon*, celebrado momento em que Pynchon pareceu ter começado a abrir mão de certos cacoetes em nome do desenvolvimento dos personagens. Em nome do que de certa forma pode ser visto como um resgate ao mundo de *V*, seu primeiro romance.

Se aqui a multiplicação de personagens impede o aprofundamento que se podia encontrar no muito mais *centrado* romance anterior (espécie de *road-book* do século XVIII, como tal estruturado em torno da dupla central de personagens viajantes, o astrônomo e o topógrafo que traçam a famosa linha que hoje leva seus nomes), pouca coisa fica no caminho da constatação de que o Thomas Pynchon de quase setenta anos de idade em muito difere do autor da década de 70, e da percepção de que em mais de um quesito ele se tornou mais cinzento com a idade.

Mas se Franzen opta pela forma tradicional da narrativa realista americana e Pynchon consegue, neste livro mais do que em qualquer outro (com talvez a curiosa exceção de *Vineland*, o romance mais renegado por seus fãs), uma fusão de sua caótica desorganização com aquele mesmo *pátbos* identificado por Foran, ainda no entanto determinada muito mais (ou de forma muito mais nítida) por aquela do que por este, todo o caminho esboçado pela reflexão ensaística e pelo desenvolvimento de sua obra ficcional desde a segunda metade dos anos 90 parece apontar para David Foster Wallace como o principal responsável pela possibilidade de finalmente a literatura americana lidar com a ressaca de marijuana e com sua própria autoconsciência formada precisamente no ambiente da contracultura, que a leva a ter dificuldade em conciliar os papéis.

E em fevereiro de 2007 (pouco mais de dois meses depois do lançamento da obra de Pynchon), Wallace publicou na prestigiada revista "The New Yorker" seu primeiro conto desde o lançamento de *Oblivion*.

O conto, *Good people*, pode muito bem representar (conquanto tenhamos de reconhecer o risco de sequer se ousar prever desenvolvimentos futuros da obra de um escritor ainda tão novo e já tão dado a se "reformatar"⁸) o ponto atual e o ponto mais alto da empresa pós-pós-moderna de Wallace *et alii*. Desde seu tema (a descrição de um longo diálogo-monólogo mudo entre um casal de namorados, devotos religiosos, logo antes de ela se dirigir a uma clínica de abortos) o conto já se afasta do caos jocoso embriagado de informação que, no primeiro Thomas Pynchon, conseguia enformar mesmo a produção de textos menos extensos. Mais do que isso, o tratamento dado a personagens e forma narrativa evita consideravelmente as usuais marcas de virtuosismo e engenhosidade, aqui devidamente reinstaladas em suas posições hierárquicas pré-joyceanas.

Nisso, a bem da verdade, pode-se dizer que *Good people* tem inclusive um predecessor no já considerável cânon wallaceano. *Breves encarnações de crianças queimadas*, o menor conto de *Oblivion* dava conta dessa mesma confusa situação que, do ponto de vista da estrutura da narrativa, parece corporificar e definir essa manifestação do tipo de tristeza americana a que Foran se definia: como tratar de temas essencial

8 Deixo assim essa frase, como documento do que se esperava, afinal.:

e incontornavelmente *humanos* (sem a necessidade de italicizar o adjetivo) de uma forma que consiga ser simultaneamente nova e excitante para uma geração acostumada à exploração e ao refinamento formais e, por outro lado, transparente e *antiquada* o suficiente para não obscurecer o conteúdo, para não se pôr em seu caminho.

Uma literatura que, em suas próprias palavras⁹

realiza a função vital e em desaparecimento de nos fazer lembrar as ilimitadas possibilidades de alcance e compreensão que tem a ficção, de suas capacidades de fazer cabeças pulsarem como corações e de santificar os casamentos do cerebralismo com a emoção, da abstração com a vida vivenciada, da busca transcendente pela verdade com a lida cotidiana, casamento que em nossa feliz época de reclusão técnica e de entretenimento de mercado parecem cada vez mais consumáveis apenas na imaginação.

Talvez esteja aqui, mais do que na literatura mais convencionalmente conservadora de Franzen ou no compromisso da nova literatura de Pynchon o caminho para a expressão e a criação desse novo sentimento e dessa nova literatura, cuja novidade reside, principal e paradoxalmente, em sua reavaliação da importância da novidade.

Talvez seja essa conciliação que ele procure encontrar. Essa miscelânea de sério e sério. De conteúdo humano e literatura de alto nível.

Pode ser triste.

Mas pode ser um futuro.

Pode bem ser a cor do próximo romance de David Foster Wallace¹⁰.

E de muitos outros...?

*

Apresento aqui, como ilustração e óbvio comentário mais eficaz, uma tradução do citado *Encarnações de crianças queimadas*.

Boa leitura.

Boa sorte. (Você já vai ver por quê).

Encarnações de crianças queimadas¹¹

O papai estava do lado de fora da casa instalando uma porta para o inquilino quando ouviu os gritos da criança e a voz da mamãe vindo aguda entre eles. Ele sabia se mexer bem rápido e a varanda dos fundos dava para a cozinha e antes da porta de tela bater atrás dele o papai tinha abarcado a cena toda, a panela virada nas lajotas do chão na frente do fogão e o jato azul do queimador e no chão a poça de água fumegando ainda enquanto os seus muitos braços se estendiam, o bebê com a fralda frouxa,

9 Em uma resenha de *Wittgenstein's Mistress*, de David Markson

10 Na febre da caça aos inéditos que em breve se há de seguir ao pasmo provocado pelo suicídio do autor talvez entrevejamos a direção que poderia tomar essa resposta...

11 Esta tradução foi revisada durante aulas de análise da prosa literária no Bacharelado em Estudos da Tradução da UFPR. Devo contribuições de toda natureza aos alunos Caio Pereira, Evelyn de Barros, Fernanda de Mello, Flávio Stein, Gabriel Rachwal, Girassol Sant'Ana, Kelly Leite, Livy Leal, Simone Petry e Sirlene Neubauer.

rígido, de pé com vapor saindo do cabelo e o peito e os ombros rubros e os olhos revirados e a boca bem aberta e parecendo de alguma maneira separada dos sons que saíam, a mamãe com um joelho no chão com o pano de prato tocando inutilmente o bebê e acrescentando aos gritos dele os seus próprios, histérica a ponto de estar quase congelada. O joelho dela e as solinhas macias dos pés descalços estavam ainda na poça fumegante, e a primeira ação do papai foi pegar a criança por baixo dos braços e levá-la dali e levá-la para a pia, de onde arremessou os pratos já batendo na torneira para deixar a água fria do poço correr sobre os pés do menino enquanto com as mãos em concha ele juntava e jogava ou arremessava mais água fria sobre a cabeça e os ombros e o peito, querendo primeiro ver o vapor parar de sair dele, a mamãe por cima do seu ombro invocando Deus até que ele a mandou buscar toalhas e gaze se é que eles tinham, o papai movendo-se rapidamente e muito bem e a sua mente de homem vazia de tudo que não fosse objetivo, ainda inconsciente de como se movia suavemente ou de que tinha parado de ouvir os gritos agudos porque ouvi-los o deixaria congelado e tornaria impossível o que tinha de ser feito para ajudar o seu próprio filho, cujos gritos eram regulares como a respiração e seguiam tão longos que já tinham se tornado uma coisa na cozinha, algo mais que ele tinha de contornar agilmente. A porta do lado do inquilino pendia torta apenas da dobradiça superior e se movia levemente com o vento, e um pássaro no carvalho do outro lado da rua parecia observar a porta com a cabeça posta de lado enquanto os gritos vinham ainda do lado de dentro. As piores queimaduras pareciam ser o braço e o ombro direitos, o vermelho do peito e da barriga estava desbotando em cor-de-rosa sob a água fria e as solas macias dos pés não tinham bolhas que o papai pudesse ver, mas o bebê ainda cerrava as mãozinhas e gritava a não ser talvez agora apenas por reflexo, por medo, o papai viria a saber mais tarde que tinha pensado que poderia ser isso, com o rostinho distendido e veias exíguas saltando nas têmporas e o papai continuava dizendo que ele estava aqui ele estava aqui, a adrenalina baixando e uma fúria contra a mamãe por permitir que essa coisa acontecesse apenas começando a se formar em fiapos no mais fundo da sua mente e ainda a horas de se ver expressa. Quando a mamãe voltou ele não tinha certeza se devia enrolar a criança em uma toalha ou não mas ele molhou a toalha e enrolou, bem apertada como um couro, e ergueu o seu bebê da pia e o pôs no canto da mesa da cozinha para acalmá-lo enquanto a mamãe tentava verificar a sola dos pés com uma mão oscilando na área da boca e pronunciando palavras sem rumo enquanto o papai se curvou e ficou cara a cara com a criança na borda axadrezada da mesa repetindo o fato de que ele estava aqui e tentando acalmar os gritos do bebê mas ainda a criança gritava sem fôlego, um som alto puro e brilhante que seria capaz de fazer parar o seu coração e os seus lábios pequenininhos e as gengivas tingidas agora com o azul claro de uma chama baixa o papai pensou, gritando como se quase ainda sofrendo sob a panela virada. Um minuto, dois assim que pareceram muito mais longos, com a mamãe ao lado do papai falando como um bebê diante do rosto da criança e a cotovia no ramo com a cabeça de lado e a dobradiça ficando com um risco branco por causa do peso da porta inclinada até que o primeiro fiapo de vapor foi visto preguiçoso saindo da borda da toalha enrolada e os olhos dos pais se encontraram e se alargaram... a fralda, que quando

eles abriram a toalha e reclinaram o seu menininho no pano axadrezado e soltaram os adesivos amolecidos e tentaram remover, resistiu um pouco com novos gritos agudos e estava quente, a fralda do seu bebê queimou as mãos dos dois e eles viram onde a água de verdade tinha caído e empoçado e ficado queimando o seu menininho o tempo todo enquanto ele gritava pedindo que eles ajudassem e eles não tinham, não tinham pensando nisso e quando eles a tiraram e viram o estado do que estava lá a mamãe disse o primeiro nome do Deus deles e agarrou a mesa para não perder o pé enquanto o papai se virou e esmurrou o ar da cozinha e amaldiçoou tanto a si próprio quanto ao mundo pelo que não seria a última vez enquanto o seu filho podia agora estar dormindo não fosse pelo ritmo da sua respiração e os minúsculos movimentos bruscos das mãos no ar que encimava o lugar onde estava deitado, mãos do tamanho do polegar de um adulto que tinham agarrado o polegar do papai no berço enquanto ele observava a boca do papai se mexer cantando, com a cabeça de lado e parecendo olhar através dele, bem longe, alguma coisa que os seus olhos faziam o papai sentir que o deixava solitário de uma maneira estranha. Se você nunca chorou e deseja, tenha um filho. Rasgue o peito e não sei que mais seja, uma criança é a música estalada que o papai ouve de novo como se a mulher do rádio estivesse quase ali com ele olhando para baixo vendo o que eles fizeram, apesar de que horas depois o que o papai vai ser mais incapaz de perdoar é o quanto ele queria um cigarro bem naquele momento enquanto eles colocavam na criança como podiam uma fralda de gaze e duas toalhas de mão cruzadas e papai o erguia como um recém nascido com o crânio na palma de uma das mãos e corria com ele para a caminhonete modificada e deixava borracha especial por todo o caminho até o centro da cidade e o pronto-socorro da clínica com a porta do inquilino aberta pendurada daquele jeito o dia inteiro até que a dobradiça cedeu mas aí já era tarde demais, quando não parava e eles não conseguiam fazer parar a criança tinha aprendido a sair e observar todo o resto se desdobrar de um ponto lá no alto, e o que quer que se tenha perdido nunca a partir dali teria importância, e o corpo da criança se expandiu e caminhou pela terra e recebeu sua paga e viveu sua vida desocupado, coisa entre as coisas, a alma que era dele agora uma certa quantidade de vapor nos céus, caindo como a chuva e depois subindo, o sol para cima e para baixo como um ioiô.

Referências bibliográficas

- EGGERS, Dave. *A bearbreaking work of staggering genius*. Boston:Prentice-Hall, 2000.
- FORAN, Charles. "An American type of sadness". in *The Walrus*. <http://www.walrusmagazine.com/articles/2007.03-books-an-american-type-of-sadness/> (acesso em 22 de maio de 2007).
- HUTCHEON, Linda. "Irony, nostalgia and the postmodern". <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>> (acesso em 22 de maio de 2007)
- PYNCHON, Thomas. *Against the day*. Nova Iorque: Penguin, 2006.
- _____. *Mason & Dixon*. Nova Iorque: Henry Holt & co., 1997.

- _____. V. Filadélfia e Nova Iorque: J. B. Lippincott co., 1963.
- _____. *Vineland*. Boston: Little, Brown & co, 1990.
- TERRON, Joca Reiners. "Posfácio" a PELLIZZARI, Daniel. *Dedo negro com unba*. São Paulo: DBA, 2005.
- WALLACE, David Foster. *The Broom of the system*. Nova Iorque: Penguin, 1987.
- _____. *Infinite jest*. Boston: Little, Brown & co., 1996.
- _____. *Girl with curious hair*. Nova Iorque: W. W. Norton & co., 1989.
- _____. *Brief interviews with hideous men*. Boston: Little, Brown & co., 1999.
- _____. *Breves entrevistas com homens bediondos*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- _____. *Oblivion*. Boston: Little, Brown & co., 2005.
- _____. "Good people". in *The New Yorker*, 5 de fevereiro de 2007.
- _____. *A supposedly fun thing I'll never do again: essays and arguments*. Boston: Little, Brown & co., 1997.
- _____. *Everything and more: a compact history of infinity*. Nova Iorque, W. W. Norton & co., 2003.
- _____. "The empty plenum: David Markson's *Wittgenstein's Mistress*". in *The review of contemporary fiction*, vol 10, iss 2, verão de 1990.
- _____. entrevista a Laura Miller. in *Salon* < <http://www.salon.com/09/features/wallace1.html> > (acesso em 22 de maio de 2007).
- _____. entrevista a Larry McCaffery. in *Center for Book Culture*. < http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_wallace.html > (acesso em 22 de maio de 2007).
- WOODS, James. "The smallness of the 'big' novel: human all too inhuman". in *The irresponsible self: on laughter and the novel*. Londres: Picador, 2005.