

VOZES CAÓTICAS E RUÍDOS EM *GRAÇA INFINITA*¹

CHAOTIC VOICES AND NOISES IN *INFINITE JEST*

Bruno Silva Nogueira²

RESUMO: David Foster Wallace utiliza diversas estratégias para tornar mais difícil a compreensão do enredo de seu romance, *Graça infinita*, por parte do leitor. Entre essas estratégias estão a ausência de informação, o grande número de vozes narrativas de importância e confiabilidade questionável, e o uso de contradições e ambiguidades. Este trabalho analisa o uso que o autor faz dessas estratégias, procurando desvendar sua função. As principais funções encontradas foram: ter coerência com características formal-estruturais do texto; despertar o interesse do leitor de várias maneiras diferentes; tornar a obra potencialmente infinita; incluir vozes em geral apagadas; ressaltar a relevância da escolha e a importância do papel do leitor na criação do sentido.

Palavras-chave: Literatura estadunidense. David Foster Wallace. *Graça infinita*.

ABSTRACT: David Foster Wallace uses several strategies to make the understanding of the plot of his novel, *Infinite Jest*, more difficult. Among these strategies, are the absence of information, the high number of important and unreliable narrative voices, and the use of ambiguities. This work analyses how the author uses these strategies, in an attempt to understand their function. The main functions found were: being coherent with certain formal and structural characteristics of the text; raising the readers interest in many different ways; making the novel potentially endless; including voices that are generally erased; highlighting the relevance of choice and the importance of the reader in the creation of meaning.

Keywords: American Literature. David Foster Wallace. *Infinite Jest*.

¹ Artigo recebido em 20 de setembro de 2018 e aceito em 27 de novembro de 2018. Texto orientado pelo Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (UFPR). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestrando do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.
E-mail: bsnogueira@gmail.com



INTRODUÇÃO

Na página 854 de *Graça infinita*, obra-prima de David Foster Wallace, o personagem James Incandenza fala a respeito de sua incursão no mundo do cinema, e de sua recusa em deixar que as vozes de atores, por irrelevantes que fossem numa cena, fossem removidas por processos de edição sonora. Para ele, aquilo “não era só a imitação forjada do caos auditivo: era a balbúrdia igualitária real dos grupos desfigurantados da vida real, da ágora de verdade do mundo animado, babau dos grupos em que cada membro era o protagonista central e articulado do seu próprio entretenimento” (WALLACE, 2014, p. 854)³.

As afirmações da personagem se refletem no próprio romance (de que, afinal, um dos filmes de Incandenza é homônimo): em vários casos, a voz é dada a personagens sem grande relevância para o enredo, alguns dos quais nunca aparecerão novamente ou terão um papel que seria exagero chamar de secundário.

Um trecho conhecido é aquele que dá a voz à personagem Clenette:

O Reginald ele me apareceu lá no asfalto lá do meu prédio onde eu e a Dolores Epps a gente tava pulando corda lá com duas corda e ele diz: Clenette, a Wardine vai lá na minha caminha chorar pra dizer que a mãe dela trata ela direito não, e eu vou lá com o Reginald lá no prédio que ele mora, e a Wardine tava sentada bem enfiada no quarto do Reginald e tava lá era chorando. (WALLACE, 2014, p. 41-42)

Wardine e Reginald são personagens que nunca mais serão vistos, e a própria Clenette aparecerá de maneira muito superficial, sem nenhuma ação de relevância no enredo do romance. Porém, por meio da fala de James Incandenza, mencionada acima, entendemos as razões para esse procedimento. Ele reflete a impossibilidade de perceber a riqueza da história pessoal de outros; mostra que, por mais que a história de Wardine não seja o foco aqui, ela é rica, emocionante, sugere que a nosso redor há vários casos similares, tragédias e comédias ocultas no dia a dia, as quais podem parecer insignificantes ou

³ Ainda que este trabalho tenha sido feito com base no texto original, todos os trechos de *Graça infinita* são da tradução de Caetano Galindo publicada em 2014. As traduções de outros textos foram feitas por mim.



inexistentes a quem não olha de perto, sendo cada um seu próprio **protagonista central e articulado**. Minha interpretação do trecho, certamente, é influenciada por uma leitura completa da obra, mas os sinais que levam a ela podem ser percebidos mesmo em um trecho tão reduzido.

Mas se é verdade que os vários pequenos trechos como esse, espalhados por *Graça infinita*, especialmente no início do romance, têm um interesse e riqueza ocultos, também é possível argumentar que eles tornam ainda mais complexo um romance que já é conhecido como uma obra desafiadora, a ponto de levar autores como Greg Carlisle⁴ (2007) a criar obras para auxiliar em sua leitura. Amanda Redinger afirmou, 12 anos depois do lançamento do romance, que ainda não era possível distinguir “its as from its elbow”⁵ (REDINGER, 2018).

Mas, por numerosos que sejam os autores que enxergam dificuldades na leitura do romance, a maioria deles parece se concentrar em explicar o que se esconde por trás da dificuldade, nunca de fato analisando de que formas essa dificuldade se manifesta e quais significados podem estar sendo transmitidos por meio dela — mesmo que num trecho como primeiro mencionado acima, o próprio autor o tenha feito, mostrando a importância dessa reflexão.

Redinger (2018) talvez seja a única que se aproxima um pouco de uma análise do tipo, defendendo em seu trabalho que a complexidade do romance e as estratégias narrativas de Wallace não são adequadas ao conteúdo que o autor procura transmitir. Como de se esperar, a autora menciona diversas estratégias narrativas usadas no romance na medida em que é necessário a seu estudo. Nesse trabalho, pretendo me aprofundar em uma estratégia narrativa específica: o uso do ruído.

É útil esclarecer que uso a palavra ruído num sentido amplo, me referindo a todas as técnicas narrativas usadas pelo escritor que dificultam a compreensão do enredo por parte do leitor. Também vale esclarecer que entendo pela palavra enredo mesmo os acontecimentos que não são descritos no livro, seja possível ou não inferi-los; tomo essa decisão porque não considerar esses acontecimentos seria não compreender o romance nem sua proposta de exigir que o leitor faça sua parte do trabalho de gerar sentido, como veremos abaixo.

Procuro atingir esse objetivo em duas etapas: definindo e exemplificando as principais estratégias de ruído usadas na narrativa, para em seguida discutir as funções e significados gerados pelo uso dessas estratégias. Conforme cada estratégia é discutida, algumas de suas funções serão analisadas, mas as funções que os diferentes tipos de ruído compartilham serão discutidas em conjunto ao final, de modo a evitar repetições.

⁴ Edição Kindle.

⁵ “(...) seu cu de sua calça”.



Quanto às maneiras específicas em que o autor usa o ruído, discutirei: a ausência de informações e a presença de informações pouco confiáveis, no segundo caso, dando especial destaque para o uso de diversos tipos de contradição.

A AUSÊNCIA DE INFORMAÇÕES

O uso mais flagrante do ruído do romance, certamente é a ausência de informações. Ainda em 1996, ano de lançamento do romance, Jacob Levich, em uma crítica cujo tom parece ser de irritação, aponta a ausência de um clímax no livro como um “um enorme caso de coito interrompido literário” (LEVICH, 2018), chegando a supor que o livro havia sido lançado sem um final graças a exigências de editores quanto a prazos de entrega. Na biografia de Wallace, D. T. Max viria a comentar:

This was a novel in which, with the possible exception of Gately's story, the plot reaches no conclusion. (...) Wallace insisted that the answers all existed, but just past the last page. The novel continued in time in the reader's mind — that is, it meant for it to have the trajectory of a “broad arc” rather than a Freytagian triangle.⁶ (MAX, 2013, p. 206, ênfase no original)

Essa afirmação, ainda que correta, chega a ser irônica se consideramos a importância que a forma do triângulo tem no interior da obra. David Hering⁷ (2010), em um trabalho sobre ciclos e formas geométricas em *Graça infinita*, chega mais perto de um comentário relevante sobre o sentido da ausência de informações no romance, partindo de uma entrevista fornecida por Wallace a Michael Silverblatt (2018a), na qual o próprio autor admite que a estrutura formal do romance foi baseada num fractal chamado *Triângulo de Sierpinski*, que pode ser visto na imagem a seguir.

⁶ “Esse era um romance em que, com a possível exceção da estória de Gately, o enredo não chega a uma conclusão. (...) Wallace insistiu que todas as respostas existiam, mas depôs a última página. O romance continua com o tempo na mente do leitor — isso é, ele é feito para ter a trajetória de um ‘arco longo’ em vez de um triângulo de Freitag.”

⁷ Edição Kindle.



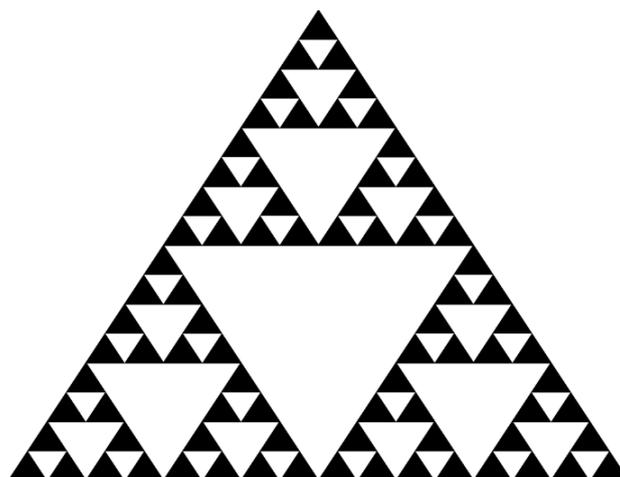


Figura 1 – Triângulo de Sierpinski (FRACTAL FORMULAS, 2018)

Ao falar a respeito da estrutura do fractal triangular, Hering ressalta que ela contém, simultaneamente, presença e ausência:

Wallace's deliberate obfuscation of straight answers to the principle enigmas of the novel reminds the reader that they are regarding a schema characterized as much by absence as by presence, and if we look again at the Sierpinski gasket, we may note that each configuration of three triangles is also accompanied by the apparent visible absence of another triangle. A number of extremely important events within the novel are entirely absent from the text.⁸ (HERING, 2010)

A noção de lacunas no enredo do romance, além da relação formal levantada por Hering, traz à mente as discussões de Wolfgang Iser (1972). Em *The reading process*, o teórico alemão afirma que "the 'unwritten' part of a text stimulates the reader's creative participation"⁹ (ISER, 1972, p. 280, ênfase no

⁸ "Wallace ofusca deliberadamente respostas diretas para os principais enigmas do romance, lembrando ao leitor que ela está observando um esquema caracterizado tanto por presença quanto por ausência, e se olharmos novamente o triângulo de Sierpinski, poderemos notar que cada três triângulos se configuram de tal forma que são acompanhados pela aparente visível ausência de outro triângulo. Um bom número de eventos extremamente importantes no romance estão completamente ausentes do texto."

⁹ "(...) a parte 'não escrita' de um texto estimula a participação criativa do leitor".



original), definindo a leitura como um processo circular, no qual lacunas no conhecimento levam o leitor a prosseguir na leitura. Quando são preenchidas, novas lacunas se abrem, gerando mais questões e mantendo vivo o interesse na obra. O texto “may either not go far enough, or may go too far, so we may say that boredom and overstrain form the boundaries beyond which the reader will leave the field of play”¹⁰ (ISER, 1972, p. 280).

Para entender o quanto a descrição de Iser do processo da leitura, quer se concorde com ele ou não, se adéqua ao funcionamento da obra de Wallace, é útil fazer um breve (e inevitavelmente superficial) resumo de alguns pontos enredo.

Boa parte dos acontecimentos do romance giram em torno da criação, pelo personagem James Incandenza, de um filme que causa tanto prazer a seus espectadores e toma seus sentidos de tal forma que nenhum deles quer fazer outra coisa a não ser reassisti-lo repetidamente até a morte por desidratação — o prazer tanto que nem mesmo necessidades fisiológicas e/ou de sobrevivência podem movê-los. O filme é homônimo ao livro e, por isso, vou chamá-lo de Entretenimento, com a letra **E** maiúscula, como alguns personagens fazem.

Ainda assim, apesar de homônimos, livro e filme não podiam ser mais diferentes. Enquanto o filme seria o ápice do prazer passivo, o livro é exigente, complexo, com um enredo que não pode ser facilmente compreendido sem releituras atentas, e quando compreendido, o é de maneira incompleta.

Mas é justamente essa necessidade de releitura que demonstra a existência de uma similaridade insuspeita entre as duas obras: a noção de ciclo, repetição, circularidade. Se levarmos às últimas conseqüências as afirmações de Iser, segundo as quais o que torna uma leitura atraente e interessante são as lacunas em seu interior, isso não levaria à conclusão que a mais atraente das obras seria aquela cuja resposta às perguntas sempre parece estar um pouco além do que pudemos compreender, escondida em algum pequeno detalhe aparentemente insignificante numa página que nunca será encontrada? Um livro cuja procura por respostas é inacabável? Isso justificaria, inclusive, a preferência do teórico por textos modernos como o *Ulysses*.

Nesse ponto, a comparação de Wallace se torna clara: o Entretenimento e *Graça infinita* são obras que se aproximam por serem absolutamente opostas. A Medusa e a Odisseia de Santa Teresa são duas figuras míticas recorrentes no livro, ambas capazes de transformar quem as vê em pedra — uma por sua beleza extrema e outra pela inacreditável feiura. Da mesma

¹⁰ “(...) pode não ir longe o suficiente, ou pode ir longe demais, e, portanto, pode-se dizer que o tédio e a sobrecarga formam os limites além dos quais o leitor abandonará a área do jogo”.



maneira, o romance e o filme, um por atrair infinitamente e outro por desafiar infinitamente, geram efeitos em certa medida similares, por diferentes que sejam.

Por último, seria negligente não mencionar a mais comum das causas para a ausência de informações, algo nada raro na literatura: por meio dela, o romance se torna, de fato, mais atraente, cria um ambiente um tanto conspiratório e desperta a curiosidade do leitor — ainda que a alguns, como Levich, possa não agradar a sensação do coito interrompido, expressão que sugere o prazer que a leitura estava gerando até seu fim abrupto e incontornável.

INFORMAÇÕES POUCO CONFIÁVEIS E CONTRADIÇÕES

A nota 307 de *Graça infinita* diz, a respeito do relacionamento entre os personagens Orin Incandenza e Joelle van Dyne:

Joelle van Dyne e Orin Incandenza lembram, cada um dos dois, terem sido eles os originalmente abordados. Não está claro qual das duas lembranças é precisa, se é que alguma delas é, embora valha a pena notar que essa é uma entre as apenas duas vezes no total em que Orin se percebeu como o abordado (...). (WALLACE, 2014, p.1113)

Até que o leitor chegue a essa nota, ele já conhece esses personagens. Sabe que Orin é mulherengo; sabe que Joelle é uma mulher tão incrivelmente bela que sua presença causa desconforto aos homens, e que nenhum nunca havia sequer se aproximado e conversado com ela, tão intimidados ficavam por sua beleza; sabe que, segundo Orin, ele mesmo não conseguia se aproximar dela.

O leitor pode concluir que quem diz a verdade, no caso, é Orin; pode pensar que a narração, que descreve o acontecimento do ponto de vista dele, é tendenciosa; pode ser convencido pelo narrador da nota, que, ao falar que essa é uma das apenas duas vezes na vida em que Orin se percebeu como o abordado, parece sutilmente sugerir que Joelle está certa; pode até mesmo questionar esse narrador e decidir que acha o contrário mais provável. Não apenas a passividade do leitor é rompida e curiosidades são criadas: relações entre personagens e suas personalidades são aprofundadas e discutidas. Mesmo as palavras do narrador são colocadas como opinião, como se ele também tentasse descobrir a verdade na contradição do texto.



Não só isso, mas a maneira como Wallace cria essas contradições nos faz pensar sobre os personagens como seres completos, complexos, nos faz tentar entender suas ações e descobrir, através das informações disponíveis, o que eles farão ou teriam feito nessa situação específica.

Isso não acontece de forma gratuita; entender essas pessoas e seus relacionamentos pode ser essencial para que sejamos capazes de descobrir o significado do que nunca é dito. Precisamos entender a trajetória das personagens do romance para inferir razoavelmente o que aconteceu em determinados trechos nunca contados, e Wallace nos procura fazer refletir sobre elas, conhecê-las como se fossem parte de nossas vidas, para que sejamos capazes de elaborar essas interpretações.

Uma contradição interessante, mas de natureza distinta (é inerente aos personagens e não a informações mais gerais sobre o enredo) diz respeito à personalidade de Marathe, um terrorista Canadense, e Steeply, um membro da ESA¹¹. Marathe, que defende sacrificar a própria vida e liberdade pelo bem maior, por uma sociedade mais igualitária, é um agente quádruplo¹² para o governo americano, dependendo deles para pagar as contas hospitalares da mulher que ama; Steeply, que defende a liberdade acima de tudo, e acredita que as decisões de pessoas livres resultarão no bem de todos, sacrifica sua vida pessoal, faz cirurgias estéticas extensas e se divorcia da mulher que ama para atender a seu trabalho como agente do governo americano. Ambos os personagens agem em contradição flagrante de suas crenças mais profundas, crenças que eles mesmos defendem em uma conversa que se fragmenta ao longo de uma grande extensão do romance.

A conversa entre esses dois personagens também toca com frequência em um tema caro ao romance: a relação entre escolha e liberdade. Enquanto Marathe afirma que falta aos americanos "a possibilidade de a pessoa escolher livremente? Como escolher qualquer coisa além das egoístas escolhas de uma criança se não há um pai pleno-de-amor para guiar, instruir, ensinar a pessoa a escolher?" (WALLACE, 2014, p. 330), ao que Steeply responde que o sistema de vida americano não parte do princípio que os cidadãos "sejam crianças, a ponto de paternalisticamente pensar e escolher por eles" (p. 330), acrescentando pouco depois que sua visão se baseia na "liberdade do indivíduo de perseguir seus desejos individuais" (p. 434). A discussão entre os dois não encontra um ponto final, não

¹¹ O ESA (Escritório de Serviços Aleatórios) é um órgão governamental do romance nascido da junção de todas as grandes agências de segurança nacionais dos EUA, e seu nome em inglês, *Office of Non-Specified Services* (tradução literal: **Escritório de Serviços Não-Especificados**) demonstra ligeiramente melhor a crítica à falta de transparência desses órgãos, reforçando a ideia de ausência de informações.

¹² Basicamente, ele é um terrorista que passa informações ao governo americano, mas diz aos terroristas que está apenas fingindo ser um espião. Daí a expressão: ele finge que finge ser um espião, enquanto de fato é um: é duas vezes um agente duplo.



nos dá uma resposta, mas ressalta, independente de qualquer coisa, a importância de pensarmos a respeito do tema e escolhermos uma maneira através da qual enxergar o mundo, uma posição com a qual concordar. O autor nos coloca, literalmente, no meio de uma discussão, e ao invés de nos dizer a posição dele, expõe argumentos dos dois lados à nossa frente e pede que escolhamos.

Diversos personagens do romance (cujos principais ambientes são uma academia de tênis e uma clínica para recuperação de usuários de drogas) falam da questão da escolha: para eles, quando você joga tênis, seu oponente são suas próprias falhas, e você precisa decidir considerá-las como tal, em vez de culpar seu oponente por sua derrota; quando tenta fugir do domínio das drogas, não pode jamais se ver como vítima, mas como único responsável por seu destino, pelas escolhas que fez. Não que qualquer uma dessas coisas seja necessariamente verdade, que qualquer tenista possa superar todos os outros desde que supere a si mesmo constantemente, ou que o viciado seja absolutamente o único culpado por sua situação; não é preciso que nada disso seja verdade. O que o livro afirma é que cabe a essas pessoas escolher uma forma de pensar, e que escolher pensar dessas maneiras específicas ajuda um tenista a se superar, e um drogadito a escapar do vício.

Em outro de seus trabalhos, chamado *This is water*, Wallace faz afirmações similares de maneira mais explícita. Ele sugere maneiras de pensar em nosso dia a dia, e afirma, em seguida, que em situações rotineiras frustrantes, "if I don't make a conscious decision about how to think and what to pay attention to, I'm going to be pissed and miserable every time"¹³ (WALLACE, 2018b). Assim como em *This is water*, vários personagens do romance afirmam que é necessário escolher como enxergar situações da própria vida, decidir como pensar a respeito delas, pois essas escolhas definem nossa maneira de lidar com o mundo, alterando até mesmo como percebemos diferentes situações e permitimos que elas nos afetem.

Nem sempre conseguimos agir de acordo com essas escolhas (como Marathe e Steeply, como os usuários de drogas que sofrem recaídas, como os jogadores de tênis que culpam sempre aos outros), mas a mera escolha de como se pensar é relevante. O jogador de tênis que diz que perdeu graças à velocidade do oponente pode estar certo, mas pensar assim não leva a nada: é importante que ele atribua às próprias falhas o ônus da derrota, que lute não para superar seu oponente, mas para suprir todas as falhas que se viu cometer nas partidas anteriores; que não veja o oponente como rápido, mas a si mesmo como lento.

¹³ "(...) se eu não tomar uma decisão consciente a respeito de como pensar e no que prestar atenção, vou ficar putado e me sentir miserável o tempo todo".



Ao mostrar as contradições e conflitos em seus personagens, Wallace chama a atenção para a maneira como eles lidam com suas vidas, como escolhem enxergá-las — e para muitos deles, como para os usuários de drogas em recuperação na Casa Ennet, acreditar no poder da escolha é fundamental. Não só isso, mas essas contradições permitem que nós, leitores, escolhamos no que acreditar no que diz respeito ao enredo da obra. Elas, somadas às falas e ações dos personagens, nos forçam a enxergar mais claramente nossa responsabilidade na definição dos sentidos presentes no texto, além de nos mostrar o quanto tomar tais decisões ativamente pode ser difícil.

Também é importante ressaltar uma das implicações da importância dessas escolhas: sua influência em nossas vidas é tanta que elas não podem ser feitas sem responsabilidade; é difícil nos localizar no mar de informações e fazer boas escolhas sobre como perceber e interpretar o mundo, e o romance também mostra isso com sua estrutura caótica, e com a importância que atribui ao poder da escolha: ela pode ser a diferença entre conseguir ou não abandonar as drogas — e não apenas no sentido de escolher abandoná-las, mas no sentido de que escolher como pensar a respeito da própria situação pode dar força a alguém numa situação desesperadora.

Mas não é só isso o que pode ser percebido a partir das relações entre os personagens. Volto ao primeiro exemplo usado nesse trecho do trabalho, sobre a relação entre Joelle e Orin Incandenza, para ressaltar que o trecho indica que os próprios personagens não sabem claramente o que aconteceu — ainda que pensem saber: “Não está claro qual das *lembranças* é precisa, se é que alguma delas é” (WALLACE, 2014, p. 1113, ênfase acrescentada).

Não estamos diante de um caso em que dois personagens afirmam coisas contraditórias, e sim de uma situação em que os dois têm **lembranças** contraditórias a respeito do mesmo acontecimento. A própria memória dos personagens não é confiável.

Para James Wood, Wallace consegue evocar a linguagem que o personagem usaria e se imiscuir nela de tal forma que temos a impressão de que “o autor e o personagem estão integralmente fundidos” (WOOD, 2017, p. 41-42), e isso é feito com frequência em *Graça infinita*: a voz narrativa em terceira pessoa adota os trejeitos linguísticos do personagem, seu vocabulário, sua maneira de se expressar, seus preconceitos, a tal ponto que, se não houver alguma indicação clara de quem está narrando (como uma menção a fatos que o personagem não sabe ou o uso literal do pronome ou de verbos na primeira pessoa), não conseguimos ter certeza. Se associamos isso ao fato de que nem mesmo a memória dos personagens é confiável, o que pode ser concluído a respeito das vozes narrativas do romance? Caímos repentinamente numa situação em que nem mesmo um narrador não-personagem em terceira pessoa merece confiança.



E essa dificuldade se amplia ainda mais em certos trechos do romance. O mesmo Orin dos trechos mencionados acima tem uma conversa telefônica com seu irmão, Hal, em que várias informações essenciais para a compreensão do enredo do romance são feitas. Em certo ponto, o narrador afirma que Hal “estimava que mais de 60% do que ele dizia a Orin ao telefone (...) era mentira. Ele não tinha ideia de porque gostava de mentir para Orin ao telefone assim tanto” (WALLACE, 2014, p. 141). Ou seja: ainda que as lembranças do personagem possam ser confiáveis (Hal é um prodígio de memória que tem dicionários inteiros memorizados), suas afirmações não são.

Um exemplo muito mais flagrante diz respeito ao Entretenimento. Nogueira e Tabak (2014), em um trabalho sobre o uso da metaficção em *Graça infinita*, discutiram qual seria o conteúdo desse filme, do qual apenas relances são mostrados; busca que, se rendeu frutos para a análise sendo feita, estava fadada ao fracasso: se Wallace tivesse deixado pistas suficientes para que soubéssemos exatamente como era o filme, ele perderia todo seu poder como símbolo. Tudo o que descobrimos a seu respeito é contado por: (a) um esquizofrênico que consegue descrever apenas os primeiros segundos do filme; (b) uma mulher que nunca viu o filme, mas se lembra mais ou menos de como sua amiga, uma das atrizes, o descreveu; e (c) Joelle, a própria atriz em questão, que também nunca viu o filme e só sabe dizer um pouco das cenas das quais participou. Nenhuma dessas pessoas é confiável, e a própria configuração desse grupo, a maneira como as informações são conseguidas dessas pessoas em interrogatórios e buscas de agências do governo, tudo isso colabora para criar um clima de tensão e mistério, que nos leva a imaginar, mas nunca a saber, qual o conteúdo do filme.

O Entretenimento também funciona como símbolo dos limites e das possibilidades da linguagem humana. Em uma entrevista, Wallace afirma que uma das razões pelas quais se escreve literatura é que certas coisas, ainda, estão além daquilo que conseguimos expressar com a clareza de uma frase simples (WALLACE, 2003). A dedicação que se exige do leitor aqui não se refere simplesmente à descoberta de pontos do enredo. Esse mistério também pede ao leitor que considere questões que, em teoria, a linguagem não seria capaz de expressar com clareza, mas que se manifestam no interior da linguagem literária. Isso é exemplificado nessa mesma impossibilidade de se confiar nos personagens e narradores do romance: Wallace não quer apenas que o leitor tente inferir de suas informações o enredo do romance; quer também que eles pensem no quanto esses personagens são pouco confiáveis, e se perguntem que afirmação é feita através desse mesmo fato.

Uma maneira possível de se interpretar a inconfiabilidade dos personagens é entendê-la como exemplar da tirania do narrador. Wallace demonstra, através das lacunas, contradições e narradores nada confiáveis, através



até mesmo do oferecimento de informações absolutamente irrelevantes¹⁴, que há alguém responsável por decidir o que o leitor irá ver ou não, e quando ele irá ver ou não cada coisa. O uso intenso desse procedimento desnuda a posição tirânica que o autor assume em relação ao leitor quanto às informações que lhe oferece, enquanto mostra a impossibilidade de saber como o leitor interpretará aquelas informações.

Mais uma vez, nos voltamos à questão da escolha. A posição de Wallace quanto à escrita é a de que: "The project that's worth trying is to do stuff that has some of the richness and challenge and emotional and intellectual difficulty of avant-garde literary stuff, stuff that makes the reader confront things rather than ignore them, but to do that in such a way that it's also pleasurable to read"¹⁵ (WALLACE, 2012, p. 10). Wallace se pergunta como sua fala será ouvida pelo leitor, se ele será compreendido, se os trechos divertidos no romance são suficientes para fazer com que o leitor se disponha a passar pelas dificuldades, se aquilo que ele tenta comunicar será de fato compreendido, dada a maneira como as informações são dispostas dentro da obra. Uma alegoria dessa dificuldade pode ser vista no primeiro capítulo do romance.

Nesse capítulo, que é cronologicamente o último do enredo, Hal Incandenza está sendo entrevistado para entrar em uma universidade. Narrando em primeira pessoa, Hal diz coisas como: "Acredito que minha aparência seja neutra" (WALLACE, 2014, p. 7); "Eu componho o que pretendo que seja visto como um sorriso" (p.9); e "Eu diria tudo o que vocês querem saber e mais um pouco, se os sons que eu emitisse pudessem ser os que vocês iam ouvir" (p.14). Pouco depois disso ele faz afirmações sobre Kierkegaard e Camus e Hegel, sobre Hobbes, Rousseau e os criadores da holografia (o que é uma informação potencialmente importante disfarçada aqui); menciona seu conhecimento e sua leitura — e é, logo depois, atacado por seus ouvintes, que o olham com horror. Eles não ouviram suas palavras, mas o balbuciar de um animal. Seu sorriso lhes pareceu uma careta e sua fala ruídos selvagens. Seus examinadores pedem por socorro, o imobilizam no chão e chamam uma ambulância (p. 7-22).

Esse acontecimento, em um capítulo chave, aquele em que há mais informações acumuladas discretamente de modo a passarem despercebidas, reflete a preocupação do autor de que, ao fim, talvez ele simplesmente não seja compreendido. Talvez o romance vá ser simplesmente abandonado como o balbuciar de um louco. Mas Wallace, como tantos de seus personagens, fez uma

¹⁴ A primeira nota do romance, por exemplo, não faz nada além de indicar que "cloridrato de metanfetamina" é conhecido como "cristal" (WALLACE, 2014, p. 28).

¹⁵ "O projeto que vale a pena tentar é fazer alguma coisa que tenha um pouco da riqueza e do desafio emocional e da dificuldade intelectual das coisas da literatura avant-garde, que fazem o leitor confrontar as coisas em vez de ignorá-las, mas fazer isso de um jeito que também seja prazeroso de ler".



escolha. Se ele acredita, como mencionado acima, que o desafio ao leitor faz parte de qualquer projeto literário válido, não existe opção. Como Ts'ui Pên, ele pretendia criar um romance que fosse ao mesmo tempo um labirinto. Os herdeiros do personagem de Borges, procurando duas obras diversas, procuraram o labirinto pelas terras e não o encontraram, e o livro lhes pareceu apenas um amontoado de "manuscritos caóticos" (BORGES, 2007, p. 80-93). Com sorte, Wallace conseguiria guiar leitores com sucesso pelos caminhos de seu próprio labirinto, e mostrar que valia a pena percorrer seus sendeiros.

CONCLUSÃO

Segundo David Foster Wallace, *Graça infinita* foi escrito entre 1993 e 1996, ano de sua publicação. Ainda em 1993, no texto *E unibus pluram: a televisão e a ficção nos E.U.A.*, ele cita falas do teórico George Gilder, segundo quem, conforme as tecnologias do transistor e da transmissão de informações avançassem, seria possível "fazer visitas turísticas do conforto da sala de estar através de telas de alta resolução, visitar países do terceiro mundo sem se preocupar com o preço de passagens ou valores cambiais (...) tudo num poderoso display de alta resolução" (WALLACE, 1998, p. 73). Para ele, isso decretaria o fim da televisão, e permitiria, finalmente, que o espectador decidisse o que ver e quando ver, deixando de ser um mero receptor passivo de informações.

Wallace recebe essa ideia com ceticismo. Para ele, "the more connections, the more chaos, and the harder it is to cull any meaning from the seas of signal"¹⁶ (WALLACE, 1998, p.73). Mais grave ainda, ele diz que:

(...) aumentar o número de opções com tecnologia melhor vai melhorar exatamente nada enquanto não permitirmos que... **guias** sobre *por que e como* escolher entre experiências, fantasias, crenças, e predileções sejam considerados com seriedade na cultura americana. (WALLACE, 1998, p. 75-76, ênfase no original)

Em outras palavras, de nada adianta oferecer um milhão de escolhas a pessoas que nunca aprenderam a escolher adequadamente, cuja

¹⁶ "(...) quanto mais conexões, mais caos, e mais difícil é minerar algum sentido nesse mar de sinais".



sensibilidade foi formada em uma cultura que apoia o indulgir às próprias vontades, se esquecer do resto. Os terroristas do romance, afinal de contas, não pretendem forçar ninguém a assistir ao Entretenimento — querem apenas disponibilizá-lo, deixando claro do que se trata, confiantes de que qualquer estadunidense moderno vai escolher largar tudo e ceder ao prazer absoluto até a morte.

É quase desnecessário apontar o quanto o uso do ruído no romance se envolve constantemente com essa discussão. Temos, ao longo de nossa leitura de *Graça infinita*, uma dificuldade de encontrar sentido num mar de informações que é análoga à nossa dificuldade de encontrar informações verdadeiras e relevantes em tempos de fake news; a necessidade de escolher em quais informações acreditar e em que personagens confiar demonstra essa dificuldade, enquanto, ao mesmo tempo, nos leva a questionar o que foi lido anteriormente, as motivações e personalidades de quem nos fornece a informação.

A ausência de informações, além de ser um dos principais elementos que torna o romance complexo, é algo claramente intencional. Wallace exige apenas que o leitor faça sua parte do trabalho linguístico; o autor nos pede o oposto do entretenimento passivo: o esforço — que não deixa de entreter — ativo de descobrir a informação que não é dada, identificar o que é ou não verdade, o sentido em direção ao qual esse mar de informações nos leva. De certa forma, *Graça infinita* nos treina para diminuir nossa passividade em relação a todos os tipos de mídia, como um professor que nos lembra a todo tempo da importância da interpretação.

Quando consideramos essas questões, a existência de uma associação entre a leitura do romance e a leitura do mundo parece inescapável, e lembra Agamben, que discutindo a mesma associação, sugere que prestemos “atenção aos momentos de não leitura e opacidade, quando o livro do mundo [nos] cai das mãos, porque a impossibilidade de ler [nos] diz respeito tanto quanto a leitura, e talvez seja tão instrutiva quanto esta ou mais” (AGAMBEN, 2018, p. 106).

Wallace admite que a leitura do mundo é difícil, e o livro que esse mundo o leva a criar é um testemunho desse fato. Ele acreditava que uma das razões para a existência da escrita era que “most of the stuff that we think we’re writing about in books is very difficult to talk about straight up, you know, question and answer”¹⁷ (WALLACE, 2003), e tentava criar uma literatura capaz de discutir e refletir sobre certas questões difíceis de colocar em palavras diretas.

Da mesma maneira, não é fácil expressar com comentários simples o que as estratégias literárias usadas podem ou não significar, de modo que este trabalho não pretendeu e certamente não é exaustivo. O próprio tema

¹⁷ “(...) a maioria das coisas que pensamos que escrevemos a respeito em livros é muito difícil de discutir diretamente, sabe, pergunta e resposta”.



discutido é por sua natureza complexo, e o trabalho se torna um discutir ausências e ruídos — mas isso não impede que as funções que enxergamos na dificuldade do romance estejam de fato sendo exercidas, se relacionando com fatores formais, com nossa imersão na leitura ou a falta dela, questões de tirania autoral, aprofundamento dos personagens, e acima de tudo, com a necessidade, sempre presente para Wallace, de fazer exigências ao leitor — nesse caso nos fazendo refletir sobre o encontrar sentidos no romance como sinédoque do encontrar sentidos no caos da vida real.

E mesmo quanto àquilo que não pode ser compreendido ou alcançado, podemos acreditar, com Agamben, que refletir sobre a leitura que não pode ser feita é algo instrutivo — e talvez possamos até incluir *Graça infinita* no grupo de livros que o filósofo italiano considera realmente bons, esses que apenas esperam sua “hora de legibilidade”, que “exigem ser lidos, ainda que não tenham sido lidos e nunca serão” (AGAMBEN, 2018, p. 107-108).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Sobre a dificuldade de ler em O fogo e o relato*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BORGES, J. L. *O jardim dos sendeiros que se bifurcam em Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARLISLE, G. *Elegant complexity: A study of David Foster Wallace’s Infinite Jest*. Los Angeles; Austin: Sideshow Media Group, 2007.

HERING, D. Infinite Jest: Triangles, cycles, choices & chases. In: _____. *Consider David Foster Wallace: Critical essays*. Los Angeles; Austin: Sideshow Media Group, 2010. Edição Kindle.

ISER, W. The reading process: A phenomenological approach. *New literary history*, v. 3, n. 2, Baltimore, 1972, p. 279-299.

LEVICH, J. *A cruel joke*. Disponível em: <http://www.badgerinternet.com/~bobkat/levich.html>. Acesso em: 1 set. 2018.

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

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

REDINGER, A. *Diagnosing David Foster Wallace*. Disponível em: <https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=srhonorprog>. Acesso em: 1 set. 2018.



SIDWELL, R. *Sierpinski triangle*. Disponível em: <https://fractalformulas.wordpress.com/2017/12/18/sierpinski-triangle/>. Acesso em: 1 set. 2018.

WALLACE, D. F. *The last interview and other conversations*. Nova York: Melville House Publishing, 2012.

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

_____. *Entrevista concedida por David Foster Wallace para Michael Silverblatt*. Disponível em: <https://www.kcrw.com/news-culture/shows/bookworm/david-foster-wallace-infinite-jest>. Acesso em: 1 set. 2018a.

_____. *Graça infinita*. 1. ed. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *This is water*. Disponível em: <https://fs.blog/2012/04/david-foster-wallace-this-is-water/>. Acesso em: 1 set. 2018b.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Sesi, 2017.

