

UMA BRUXA NA IGREJA: A IRONIA ENQUANTO TURVADORA DO SAGRADO E DO PROFANO EM *GRAÇA INFINITA* DE DAVID FOSTER WALLACE

A WITCH IN THE CHURCH: IRONY AS A WAY TO MUDDLE THE SACRED AND THE PROFANE IN INFINITE JEST BY DAVID FOSTER WALLACE

Kleber Kurowsky¹

RESUMO: O propósito deste artigo é observar os usos da ironia no romance *Graça infinita* do autor norte-americano David Foster Wallace a partir do conceito de profanação conforme proposto pelo filósofo Giorgio Agamben. É uma pesquisa que surge a partir da demanda sempre frequente de explorar e compreender a ironia na obra ficcional de Wallace, algo que se deve à presença declarada deste tema em obras ficcionais como *Graça infinita* e obras ensaísticas como “E Unibus Pluram”. Em *Graça infinita*, especificamente, a ironia parece ser criticada, em uma leitura inicial, pela sua proximidade aos mecanismos de funcionalidade do capitalismo e, portanto, se abre para abordagens que empreguem teóricos que nos ajudem a compreender como isso se dá. Pensando em como Wallace retrata a realidade capitalista em seu romance, e como Agamben compreende e estuda essa realidade, realizaremos uma leitura de *Graça infinita* que tem o ensaio de Agamben “Elogio da profanação” (2007) como principal eixo teórico, buscando observar, principalmente nos entornos da ironia, como podemos observar a ideia de profanação no romance de Wallace.

Palavras-chave: David Foster Wallace; Giorgio Agamben; ironia; profanação.

ABSTRACT: This article’s purpose is to observe the uses of irony in the novel *Infinite Jest*, by North American author Wallace using the concept of profanation as proposed by philosopher Giorgio Agamben. It is a research that emerges from the ever present demand to explore and understand irony in David Foster Wallace’s fictional work, something that owes its existence to the presence of this theme in fictional works such as *Infinite Jest* and essayistic works such as “E Unibus Pluram”. In *Infinite Jest* specifically, irony seems to be criticized in relation to its proximity to capitalism mechanisms and, therefore, opens itself to approaches that use theories that can help us understand how it works. Thinking in how Wallace portrays the capitalist reality, we will employ a reading of *Infinite Jest* that has Agamben’s essay as its main theoretical axis, trying to observe, mainly when it comes to irony, how we can observe the idea of profanation in Wallace’s novel.

Keywords: David Foster Wallace; Giorgio Agamben; irony; profanation.

¹ Doutor em Letras - Estudos Literários - Alteridade, mobilidade e tradução - pela Universidade Federal do Paraná - UFPR.

1 Introdução

A frequência com que o tema da ironia foi estudado na obra de Wallace não pode ser subestimada (Scott, 2000; Giles, 2007; Kelly, 2010, 2017; Konstantinou, 2012, 2018; Valença, 2018; Nogueira, 2020; Rosa, 2023), mas é notável – e também profundamente representativo – que a maior parte destes estudos se concentrem no romance *Graça infinita* (muitas vezes em associação com o ensaio “E Unibus Pluram”). Não é surpreendente que seja esse o caso, afinal, o romance aborda diretamente a ironia enquanto um de seus temas, representando-o principalmente sob um prisma negativo, retratando a ironia como um empecilho comunicativo, algo que fica no caminho da plena comunicação humana ou mesmo no caminho entre a pessoa e a compreensão de seus próprios sentimentos. Mas um dos pontos mais importantes em como o romance aborda a ironia está no quão vinculada ela está à sociedade do período: Wallace, em *Graça infinita* e em “E Unibus Pluram” retrata o uso da ironia como um fenômeno social.

Seguindo pesquisas que utilizam o ensaio “E Unibus Pluram” como ponto de partida para a compreensão de *Graça infinita* (Werner da Silva, 2016; Valença, 2018; Nogueira, 2020; Rosa, 2023), é válido dizer que entre as duas obras existe algum nível de contiguidade e um dos principais reflexos disso é a maneira com que a televisão e as mídias populares condicionam os indivíduos a um certo uso da ironia. É algo que Wallace (1993), em seu ensaio, defende partindo do princípio de que a televisão, na segunda metade do século XX, teria absorvido a ironia literária que marcou a ficção norte-americana do início do século passado e a transformado em apenas mais um mecanismo de comercialização, mais um produtor de conforto. Basicamente, o argumento de Wallace é de que a ironia – ou pelo menos nossa compreensão contemporânea de ironia – surge como forma de resistência às futilidades e máscaras sociais que a sociedade estadunidense da época criava para maquiar a verdadeira realidade. A ironia americana surge como forma de resistência à predominância da ideia irrefletida do Sonho Americano: “A ironia e o cinismo eram exatamente o que a hipocrisia americana dos anos cinquenta e sessenta requeria.” (Wallace, 2021, p. 110).

A TV, por sua vez, teria aos poucos se apropriado destas críticas e as transformado em produtos; para Wallace, é daí que surgem os comerciais autorreferenciais e metaficcionalis do período; é sobre essa plataforma que a MTV se desenvolve, apelando para um público mais jovem que só conheceu a ironia como maneira de simular intelectualidade e desapego. A partir disso, a ironia deixa de ser apenas um recurso retórico, literário e midiático e se torna quase instintivo; para Wallace (1993), as pessoas teriam sido condicionadas a responder com ironia a toda forma de desconforto, uma maneira de demonstrar desapego ao que não compreendem, de simular a blindagem de suas emoções. A ironia passa a ser uma máscara de desapego que esconde tristeza e desespero. Além disso, a presença da ironia na TV teria criado um ciclo de auto referencialidade que o autor coloca nos seguintes termos:

O que explica a falta de sentido da maioria da crítica publicada sobre a TV é que a televisão se tornou imune às acusações de que ela não tem nenhuma conexão significativa com o mundo fora de si mesma. Não é que acusações de não-conexão tenham se tornado falsas, mas sim que elas se tornaram

profundamente irrelevantes. É que qualquer conexão do tipo se tornou supérflua. A televisão costumava apontar para além de si mesma. Aqueles de nós nascidos nos, digamos, anos 60, fomos treinados pela televisão para olhar para onde ela apontava, normalmente para versões da vida real tornadas mais belas, mais doces, mais vivas, para sucumbir a um produto ou tentação. A mega-Audiência de hoje em dia é muito mais bem treinada, e a TV descartou o desnecessário. Um cachorro, se você apontar para alguma coisa, só vai olhar para o seu dedo. (Wallace, 1993, p. 160, tradução de Bruno Silva Nogueira).²

É a partir destes termos que Wallace defende a aproximação entre ironia e metaficção, dissociando-os do passado literário de que se originam e transformando-os em estruturas comunicativas circulares. É na sequência dessa linha de pensamento que podemos ler *Graça infinita*: uma obra que aborda os reflexos sociais da ironia e como essa sociedade condiciona as pessoas a serem cada vez mais irônicas, construindo um ciclo vicioso que pode levar ao próprio apagamento da consciência humana como a conhecemos.

Por esse viés, podemos encarar a ironia de *Graça infinita* como um artefato social e retórico que se origina dos mecanismos particulares do capitalismo. Toda forma de resistência ao capitalismo está sujeita a ser engolida por ele, transformada e vendida de volta; é o caso de comerciais de lâminas de barbear que afirmam estarem resistindo aos princípios da masculinidade tóxica enquanto vendem as mesmas imagens de homens de décadas atrás; de empresas de aviação que declaram estar abatendo suas pegadas de carbono sem necessariamente realizar nenhuma mudança; de filmes hollywoodianos que se afirmam feministas para vender produtos. A ironia, pela leitura de Wallace (1993), não é nada diferente.

É bastante notável, entretanto, que tenha sido a ironia especificamente que mais tenha fascinado ao autor naquele momento de sua produção ficcional³, e podemos atribuir isso ao fato de que, desde a publicação de seu primeiro romance em 1987, intitulado *The Broom of the System*, Wallace teve interesse pelas particularidades que compõem cada ato de comunicação humana. Ou, mais especificamente, pelas complexidades que são inerentes a cada um desses atos. Comunicar, transmitir seus pensamentos e sentimentos para outras pessoas, era, para Wallace, um trabalho árduo e que dependia de esforço constante; era necessário, antes de tudo, *querer realmente comunicar*. A ironia aparece como uma extensão natural desse contexto, pois foi encarada, naquele momento da produção literária do autor, como uma dessas complexidades, um dos empecilhos no caminho da plena emancipação comunicativa humana.

Tendo isso em vista – e observando o amplo leque de estudos teóricos e críticos a respeito desse assunto – nos propomos, com este artigo, a examinar a ironia, em *Graça infinita*, como um artefato capitalista, partindo do princípio de que as críticas que estão sendo levantadas contra a ironia são, também, críticas aos principais pilares do capitalismo. Mais especificamente, iremos estudar a ironia em *Graça infinita*, a partir do conceito de profanação e

² “What explains the pointlessness of most published TV criticism is that television has become immune to charges that it lacks any meaningful connection to the world outside it. It’s not that charges of nonconnection have become untrue but that they’ve become deeply irrelevant. It’s that any such connection has become otiose. Television used to point beyond itself. Those of us born in, say, the ’60s were trained by television to look where it pointed, usually at versions of “real life” made prettier, sweeter, livelier by succumbing to a product or temptation. Today’s mega-Audience is way better trained, and TV has discarded what’s not needed. A dog, if you point at something, will look only at your finger.” [Texto original]

³ Wallace, eventualmente, deixaria de lado o tema da ironia como algo central e centralizador ao seu modo específico de produzir literatura. A partir da publicação de *Oblivion* em 2004 há uma guinada clara em sua maneira de criar arte.

sacralização, conforme propostos por Giorgio Agamben (2007). Para isso, este estudo será dividido em três momentos principais: no primeiro, contextualizaremos com a ironia está sendo estudada em *Graça infinita* e quais os motivos de sua centralidade; no segundo, faremos uma breve explanação teórica, explicando como se comporta a filosofia de Agamben (2007) e qual a pertinência para este estudo; por último, realizaremos a análise da obra em si, confrontando as constatações da crítica e de Agamben contra os dados que levantarmos.

2 *Graça infinita*, “E Unibus Pluram” e a recepção crítica da ironia

Estudos da ironia são um dos mais frequentes dentro da crítica wallaceana, podendo ser originalmente traçada ao artigo de Scott (2000) a respeito do assunto, em que o teórico defende que no cerne da ficção de Wallace existe um desejo de superar a ironia, de produzir uma nova forma de comunicação literária que dela independa. A partir deste texto, outros autores (Boswell, 2020; Giles, 2007; Kelly, 2010, 2017; Konstantinou, 2018) dariam sequência a essa linha de pensamento, elevando a ironia a um patamar incontornável em qualquer estudo que busque compreender a ficção de Wallace.

Todavia, para evitarmos nos perder nas minúcias que constituem as transformações no discurso crítico sobre a ironia nas últimas décadas, partiremos, principalmente, dos estudos mais recentes que buscaram examinar *Graça infinita* e “E Unibus Pluram” (Nogueira, 2020; Rosa, 2023). É algo que se deve a uma questão histórica – empregar estudos que atualmente representam a ponta da lança teórica da crítica wallaceana – mas também a uma questão de recorte: é muito comum que, dentro da crítica que estuda a obra de Wallace, autores utilizem análises de *Graça infinita* e “E Unibus Pluram” como modelos generalizantes da ficção do autor (Williams, 2014; Kelly, 2010, 2017; Konstantinou, 2017), ou seja, que aquilo que eles encontram nessas obras podem ser encaradas como elementos que se enquadram a todo o resto, ignorando as mudanças estilísticas e filosóficas pelas quais o autor atravessou.

O estudo de Bruno Silva Nogueira (2020) é, nesse sentido, um dos mais representativos do novo momento que a crítica literária wallaceana vem atravessando, mas é como o autor enquadra a relação entre ironia e sinceridade o que mais nos interessa nesse momento. Nogueira (2020, p. 57) resume a ironia na obra de Wallace da seguinte forma:

A ironia se forma numa relação complexa entre a intenção e a comunidade discursiva do autor e do leitor, somada a marcadores e sinais no texto discutido. Ela é calcada em quadros de referência comuns altamente específicos, mas, ao mesmo tempo, seu uso não se restringe a nenhum deles, e pessoas pertencentes a contextos completamente diferentes podem usá-la em sentidos opostos, o que a torna transideológica – não que o mesmo uso da ironia sirva para diferentes ideologias, mas o fenômeno da ironia em si, em cada situação comunicativa específica, pode atender a objetivos vastamente diferentes.

É esta base teórica que leva o autor a concluir, ao final de seu estudo, que a literatura de Wallace

foge da ironia e da metaficção porque vê nelas as armas de seu inimigo, armas um dia literárias que teriam sido roubadas e despojadas de seu poder de crítica. Por um caminho tortuoso, ela tenta criticar o entretenimento sem deixar de entreter, e acaba sendo obrigada a usar as estratégias que gostaria de evitar – mas justifica seu uso ao fazê-lo de uma maneira diferente, na medida do necessário, e com consciência autocrítica do que faz a cada passo. (Nogueira, 2020, p. 77).

Este é um ponto fundamental dos estudos teóricos que servirão de base para nossa argumentação: Wallace, apesar de ter uma relação aversiva com a ironia, não a recusa. Ela está presente em *Graça infinita* – afinal, seria muito difícil desvincular a prosa romanesca da ironia (Lukács, 2009) – mas é em como ela é enquadrada e representada que podemos observar o principal diferencial de como o autor utilizava o recurso. Essencialmente, o argumento de Nogueira (2020) é de que Wallace elabora maneiras de resistir à ironia sem necessariamente recusá-la, mas transformando-a em uma maneira de criticar a si mesma, ou pelo menos aos usos que se convencionou fazer dela. É notável que o autor situe os argumentos de Wallace como sendo os de alguém que, ao utilizar a ironia, o faz sempre com autocrítica; o teórico não necessariamente defende o sucesso dessa empreitada, mas sim que uma empreitada existe. Este é um ponto fundamental para nossa análise de *Graça infinita*: queremos compreender aquilo que a obra se propõe a fazer, sem necessariamente levar em consideração o sucesso da proposta como condição de análise.

Nestes termos, temos a pesquisa de Kelvin Matheus da Silva Rosa (2023), que se sustenta, justamente, sobre as inerentes contradições que existem nas tentativas de resistência à ironia no contexto estadunidense dos anos 90. Assim como Nogueira (2020), Rosa (2023) vê em Wallace um autor que está se dedicando a um projeto literário que sabe ser, no fundo, algo que beira a impossibilidade. Rosa também parte da noção de que a estética literária de Wallace pode ser lida como uma zona de conflito da ficção pós-moderna norte-americana. A soma destes fatores leva o teórico a classificar a obra de Wallace como metamoderna.

Para nós, entretanto, o mais relevante é a aproximação que Rosa (2023) cria entre a ironia e as representações do silêncio em *Graça infinita*. Novamente, somos devolvidos aos interesses de Wallace em observar as complexidades da comunicação humana, mas o autor concentra seu olhar na eterna distância que existe entre o indivíduo e a linguagem e, conseqüentemente, entre diferentes pessoas. Segundo Rosa (2023), essa acaba sendo uma condição fundamental para a interpretação do romance: “O texto de Wallace ativa tanto a liberdade epistemológica quanto restrição ontológica no ato de leitura de *GI*, na necessidade de engajamento do leitor com a obra para interpretar as incompletudes do texto.” (p.74). Liberdade e incompletude são, para Rosa (2023), fatores determinantes da interpretação de *Graça infinita* e, embora o mesmo possa ser dito de toda interpretação literária, o diferencial, para o teórico, está em como Wallace instrumentaliza esta incompletude. A ironia é uma das ferramentas deste processo, algo que o autor norte-americano pode utilizar para sinalizar os abismos e silêncios que existem entre pessoas e entre diferentes componentes linguísticos. Este modo de estruturação literária é o que leva o teórico a concluir que a forma de *Graça infinita* se define por sua anularidade, um ritmo cíclico que só pode levar ao seu próprio apagamento.

Sugere-se pelos paradoxos de *GI* que qualquer processo levado ao paroxismo total chegará ao seu próprio oposto, como na fusão anular. O excesso de linguagem de Hal, por inteligente que seja, acaba no silêncio de sua entrevista

da primeira cena: o movimento aceleradíssimo de seu pensamento é indistinguível da imobilidade catatônica. O excesso de autoaceitação da OFIDE leva ao ocultamento da vergonha. O excesso de ironia se torna uma forma histérica de sinceridade. O excesso de ruído da prosa cala vários pontos importantes do enredo. (Rosa, 2023, p. 103).

A anularidade a que Rosa (2023) se refere, entretanto, não se origina em uma crença catastrofista de que a obra se invalida enquanto projeto literário; não se trata da remoção das capacidades significantes e significadoras do romance, mas de fazê-las aflorar a partir de um enfoque naquilo que Wallace via como produtor de espirais mentais e semânticas. A ironia é, neste contexto, tanto sintoma quanto causa desse processo anular. Novamente, prevalece a ideia de que Wallace seria capaz de empregar o elemento que critica como forma de subversão dele mesmo.

As pesquisas de Nogueira (2020) e de Rosa (2023) nos permitem construir um panorama bastante específico da ironia, um panorama compartilhado por outros autores que os antecedem (Scott, 2000; Williams, 2014; Konstantinou, 2018) e que pode ser resumido na seguinte crença: Wallace critica a ironia, mas não defende procedimentos literários que levem a sua remoção, mas sim uma reabilitação da ironia enquanto recurso capaz de apontar às suas próprias limitações e, através disso, às limitações de uma certa forma de se fazer literatura, formas cínicas e esgotadas⁴. No fim, as frustrações de Wallace com a ironia em “E Unibus Pluram” e *Graça infinita* remetem ao desejo de buscar novas formas de produzir literatura

3 O ato de profanar como resistência ao capitalismo

No ensaio “Elogio da profanação”, Agamben (2007) examina a lógica capitalista a partir de um prisma religioso, ou seja, vendo no sistema os mesmos elementos basilares que constituem o pensamento religioso. O ensaio se propõe como uma continuação do que o filósofo Walter Benjamin (2013) defendeu no esboço de ensaio intitulado “O capitalismo como religião”, no qual sustenta que, tanto a religião quanto o capitalismo compartilham da necessidade de serem cultuadas através de relações simbólicas com o meio. Nas palavras do autor:

o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extrema que jamais tenha existido. Nada há nele senão uma relação imediata com o significado do culto; ele não conhece nenhum dogma especial nem teologia. O utilitarismo ganha, sob esse ponto de vista, sua coloração religiosa. (Benjamin, 2013, p. 14).

É desta lógica específica que Agamben (2007) parte para elaborar seu ensaio, vendo no capitalismo a manifestação de uma lógica religiosa que exige culto constante para se sustentar. Com o culto vem a necessidade de obedecer a certas regras e neste ato de obediência que o

⁴ Autores como Boswell (2020), Konstantinou e mesmo Nogueira (2020) utilizam o termo “meta-ironia” para diferenciar estes usos particulares da ironia. Entretanto, optamos por não utilizar este termo por julgar que a ideia de meta-ironia não é substancialmente diferente da ideia de ironia por si só e também por avaliar que não existem estudos suficientes para sustentar este conceito de maneira segura.

filósofo projeta a diferenciação que centraliza o argumento central do ensaio: a dicotomia do sagrado e do profano. Agamben (2007, p. 65), partindo da designação que juristas romanos davam a atos profanadores, define que:

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. [...] Sacrilego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso era denominada propriamente “sagradas”) ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas “religiosas”). E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.

Sacralizar, portanto, significa afastar o objeto do uso cotidiano, enquanto profanar é seu oposto, é aquilo que devolve o objeto a mãos humanas. Mais do que isso, entretanto, todo ato profanador também “significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular.” (Agamben, 2007, p. 66). O objeto profanado é ambíguo, habita um espaço confuso que não pertence totalmente aos deuses, mas também não totalmente à humanidade; mesmo assim, ele representa a possibilidade de retorno ao uso comum e cotidiano, é um gesto na direção do plano terrestre.

É no centro desta dicotomia que Agamben (2007) examina o capitalismo. Para o filósofo, o que o capitalismo faz é confundir a separação que existe entre as duas esferas, criando um único espaço em que nada pode pertencer a um ou a outro, sempre preso em um limbo existencial. Nas palavras do autor:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (Agamben, 2007, p. 71).

De certa forma, é como se o capitalismo tivesse a capacidade de se apropriar dos mecanismos profanadores e utilizá-los para blindar a realidade com espetáculo e consumo. Isto, todavia, não anula a profanação enquanto atitude: é possível, segundo Agamben (2007), profanar o capitalismo, confundir e reapropriar aquilo que foi engolido por ele, pois “A sua operação [...] é mais astuta e complexa e não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado.” (Agamben 2007, p. 74) e “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.” (Agamben, 2004, p. 75). Para o filósofo, portanto, o ato profanador continua tendo absoluto valor, mas a maneira com que se dá essa profanação precisam ser diferentes daquilo que foram no passado, pois precisam ser capazes de levar em consideração a capacidade que o capitalismo tem de absorver a própria profanação. O que persiste, entretanto, é a natureza da profanação como turvadora de barreiras e criadora de novas concepções de realidade, algo capaz de dar novos usos – mesmo que ambíguos – aquilo que constitui o mundo.

É isto que leva Agamben (2007, p. 79) a chegar à conclusão de que “A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” E é dentro deste exame geracional que buscaremos compreender *Graça infinita*.

4 As ambições profanadoras de *Graça infinita*

Graça infinita é um romance definido por seu fôlego e escopo. Contando com mais de 1000 páginas e centenas de notas de rodapé, a obra transita por um amplo leque de formas, estruturas e vozes narrativas. Em termos diegéticos, a narrativa de *Graça infinita* gira em torno dois lugares principais: a Academia de Tênis Enfield, onde o leitor passa a maior parte do tempo nos entornos da família Incandenza, constituída pelo patriarca fundador da Academia, que também é um cineasta vanguardista e cujo suicídio – que antecede o início do enredo – define muito do que acontece no romance; um filho prodígio – tanto nas quadras quanto nos estudos – e que aos poucos se afunda dentro da própria consciência; um filho portador de necessidades especiais que não consegue entender a necessidade que as pessoas têm de esconder seus sentimentos atrás de ironia; e um filho que abandona a carreira de tenista e se torna, quase que por acaso, um jogador profissional de futebol americano, enquanto tenta lidar com seu vício em sexo e com suas tendências mais misóginas. O segundo lugar é a Casa de Recuperação Ennet, povoada por diferentes personagens lidando com vícios em diferentes substâncias, mas concentrada principalmente em Don Gately, ex viciado em narcóticos que agora trabalha para a casa, servindo, essencialmente, como zelador.

Ao redor destas duas localidades se constrói uma narrativa ao mesmo tempo apoteótica e intimista, de um mundo em que os Estados Unidos e o Canadá se uniram e formaram um único país, com terroristas do Quebec tentando conseguir um filme que dizem ter tamanho potencial de entretenimento que pode ser usado como arma de guerra; em que hamsters selvagens gigantes dominam o deserto de lixo tóxico que cobre parte do continente norte-americano; em que o programa de rádio de uma mulher lendo a lista telefônica é capaz de emocionar e assombrar seus espectadores; em que parte da história do país é narrada no formato de uma peça de teatro de fantoches.

Nesse sentido, dentre a pluralidade temática e estrutural do romance, é difícil estabelecer a centralidade de uma única situação ou personagem, sendo um romance mais facilmente compreendido como um transitar pela consciência coletiva dos Estados Unidos dos anos 90, uma macro-história que busca dar conta de como a sociedade – e a arte – do período lidava com as influências da mídia, as consequências do vício e os limites da consciência humana. Entretanto, para os propósitos de nossa pesquisa, partiremos da seguinte tripartição temática que atravessa o romance: entretenimento, vício e solipsismo.

O motivo de partirmos deste eixo vem do fato de que ele está profundamente entrelaçado com como a obra emprega e representa a ironia. No decorrer de suas páginas, quando a ironia é mencionada ela é trazida como um dificultador de sentidos, algo que existe para ficar no caminho entre o indivíduo e a comunicação, ou mesmo entre o indivíduo e sua compreensão de seus próprios sentimentos. Por este viés, nossa ênfase nesta tripartição vem do fato de que, para Wallace, a ironia – pelo menos naquele momento – podia ser encarada como um subproduto midiático, algo que a população havia herdado de como a TV havia incorporado este recurso; da mesma forma, *Graça infinita* enfatiza a importância da comunicação e da conexão interpessoal como fatores determinantes para a compreensão do indivíduo como parte de um coletivo, de algo que vai além dele. Então, nesse sentido, a ironia

acaba operando como um bloqueador comunicativo, algo que acaba por isolar o indivíduo, prendendo-o a si, fazendo emergir o solipsismo. Da mesma forma – especialmente na Casa de Recuperação Ennet – vício e ironia aparecem de formas associadas; não como um vício *em* ironia, mas a ironia como sintoma de resistência a expor esse vício, ou a expor as fragilidades que se revelam com o gesto de tentar se livrar dele. É o que podemos observar em uma passagem recorrente em estudos acerca da ironia na obra do autor (Kelly, 2010; Werner da Silva, 2016; Konstantinou, 2018), que se passa durante uma reunião de Alcoolicos Anônimos:

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).

É dentro desta tripartição, portanto, que temos as principais manifestações da ironia enquanto conceito. Todavia – e esta é a chave para análise que propomos aqui –, apesar de a ironia ser enunciada de uma determinada forma – como obstáculo ou bloqueador da comunicação humana –, seus reflexos no desenvolvimento da narrativa e na estrutura do romance não são assim tão evidentes, e é neste ponto que podemos começar a observar a convergência entre os usos da ironia em *Graça infinita* e o conceito de profanação conforme defendido por Agamben (2007).

O principal reflexo disso se dá no fato de que, apesar de a voz narrativa declarar os malefícios da ironia, ela continua sendo um recurso amplamente utilizado no decorrer do romance. *Graça infinita* é, afinal, uma obra de amplo caráter humorístico, mas este humor está, normalmente, atrelado à compreensão do caráter velado com que parte da intertextualidade da obra se manifesta. É algo que pode ser observado principalmente nas interações que a obra estabelece com o leitor; um dos exemplos mais representativos disso vem na maneira com que a obra representa a passagem do tempo. Em *Graça infinita* os anos não têm números, mas sim o nome de produtos, algo que se deve ao chamado “Tempo Subsidiado”, em que a ONAN teria vendido os direitos dos anos a marcas comerciais. A obra, entretanto, não chama a atenção a este fato, sendo algo que se estabelece apenas entre o leitor e o texto, manifestando-se nos momentos em que ocorrem as muitas quebras temporais, como é o caso de: “1º DE ABRIL – ANO DO EMPLASTRO MEDICINAL TUCKS” (Wallace, 2014, p. 32) e “7 DE NOVEMBRO – ANO DA FRALDA GERIÁTRICA DEPEND” (Wallace, 2014, p. 315). Dessa forma, o romance faz um apontamento direto aos avanços do capitalismo, à mercantilização de tudo, em que até mesmo os nomes dos anos estão à venda, mas este apontamento não é feito na direção das personagens da obra, mas sim na direção do leitor. A ironia, afinal, depende do compartilhamento de certas experiências e conhecimentos (Hutcheon, 1994), e é este tipo de mobilização semântica que *Graça infinita* emprega para criar o efeito irônico e, através dele, formar vias de comunicação direta entre obra e leitor e, até mesmo, entre autor e leitor

Mas se a ironia continua a estar presente no romance, qual a natureza das constatações realizadas a respeito dela em vários momentos da obra? São, de fato, críticas, ou algo diferente?

Partindo daquilo que propõem Nogueira (2020) e Rosa (2023), podemos interpretar as dualidades da ironia em *Graça infinita* – a recorrência de seu uso vs. como ela é retratada enquanto conceito – como sintomáticas da forma conflituosa com que Wallace via as relações entre arte e público, ou entre mídia e público de maneira mais geral. É o resultado do caminho tortuoso (Nogueira, 2019) que o autor tentava transitar nesse período, mas apesar de isso nos apontar no caminho de uma possível anularidade (Rosa, 2023), é como gesto profanador que podemos encontrar as respostas mais eficientes sobre como Wallace emprega isto em *Graça infinita*: ironia e capitalismo estão, afinal, profundamente entrelaçados.

Retomando a tripartição estabelecida previamente, podemos observar a influência direta dos mecanismos capitalistas em como eles influenciam o desenvolvimento da obra. A onipresença do entretenimento na vida das personagens vem de uma tentativa de estas suprirem lacunas em suas vidas não através do preenchimento dessas lacunas, mas do afastamento delas enquanto possibilidade. Ela é presente na vida das pessoas ao ponto de fazer parte do currículo escolar dos alunos da Academia Enfield:

Sem contar também a exigência de seis semestres de Entretenimento porque alunos que tenham esperança de se preparar para carreiras como esportistas profissionais por intensão também estão treinando para o ramo do entretenimento, ainda que de uma maneira medonha e especial, era o que dizia Incandenza. (Wallace, 2014, p. 195).

Entretenimento permite a elas não pensar naquilo que lhes falta – emocionalmente ou mentalmente, principalmente –, mas, ao mesmo tempo, não é algo que a obra atribui exclusiva responsabilidade ao público; *Graça infinita* não individualiza a necessidade por entretenimento, suas origens não estão unicamente na solidão pessoal, mas também na maneira com que o contexto ao redor das personagens as impulsiona na direção do entretenimento. A realidade habitada pelas personagens é saturada de entretenimento, da necessidade de buscar algo que as permita escapar da realidade, mesmo que momentaneamente. É algo que compartilha parcialmente do mesmo espaço narrativo que o tema do vício, que o romance retrata como ainda outra forma que as personagens têm de se desconectar da realidade. A sobreposição dos dois temas pode ainda ser observada pela presença do filme “*Graça infinita*” na narrativa do romance, o entretenimento supremo, algo tão divertido de assistir que as pessoas que assistem acabam morrendo, incapazes de se levantar do sofá para fazer qualquer outra coisa além de assistir. É divertido ao ponto de estar sendo buscada para ser utilizada como arma de guerra.

A narrativa de *Graça infinita* é atravessada por uma solidão que parece estar impregnada na própria tessitura da sociedade que está sendo representada, que é a sociedade estadunidense dos anos 90 (apesar da narrativa se passar algumas décadas no futuro). Parece haver um permanente distanciamento entre as pessoas, algo que se pode observar na maneira com que Hal se afunda cada vez mais dentro de si mesmo no decorrer do romance, em como os membros do AA da Casa Ennet têm dificuldade em comunicar suas experiências ou na busca constante de Orin por sexo, ou, mais especificamente, pela aprovação das mulheres com quem se relaciona, por ser considerado um grande amante. O final do romance – ou, mais especificamente, o ponto final a que chega o enredo – é bastante representativo desta linha temática: Hal atinge um ponto de singularidade da consciência humana, tornando-se incapaz de se comunicar, voltando-se completamente para dentro de si mesmo, o que resulta em um constante estado de fluxo de consciência da qual a personagem já não consegue mais escapar.

O movimento e o rastro do jato parecem incisionísticos, como se uma carne branca por trás do azul fosse sendo exposta e se abrisse na esteira da lâmina. Uma vez eu via palavra FACA escrita a dedo no espelho embaçado de um banheiro não público. Virei um infantófilo. Eu me vejo forçado a revirar os olhos fechados para cima ou para o lado para evitar que a caverna vermelha irrompa em chamas por causa do sol. O trânsito que passa pela rua é constante e parece que estar dizendo “Shh, shh, shh.” O sol, se os teus olhos piscantes topam com ele nem que seja de leve, dá aquelas luzinhas azuis e vermelhas boiando no ar que um flash te dá. “Por que *não*? Por que *não*? Por que *não*, então, se o melhor argumento que o senhor consegue arranjar é por que *não*?” A voz do C.T., recuando injuriada. (Wallace, 2014, p. 21, grifos do autor).

Gately, por sua vez, termina o romance preso a uma cama de hospital, incapaz de falar, enquanto ouve os médicos ao seu redor cogitarem lhe dar Demerol (que o faria ter uma recaída em sua dependência química), prendendo-o a uma situação em que está sentindo dor pelo seu ferimento, mas também desespero pela possibilidade de ser devolvido ao vício. A situação o mergulha cada vez mais fundo dentro de si mesmo, interferindo em como a realidade é representada, confundindo o mundo como realidade objetiva ao mundo conforme observado por Gately e influenciado pela dor e o medo do vício:

E se o paquistanês continuar a oferecer Demerol mais uma vez Gately não vai resistir. E quem vai ser o filho da puta que vai ser capaz de culpá-lo, afinal. Por que é que ele teria que resistir? Ele tinha sofrido um legítimo trauma sinovial dextrógiço Nível-Sei-Lá-O-Quê. Um tiro de uma Máquina 44 profissionalmente modificada. Ele está pós-trauma com uma dor terrível, e todo mundo ouviu o cara dizer: ia ficar pior, a dor. E o cara aqui era um profissional de trauma de jaleco branco dando garantias de uso devido caralho. [...] Um Demerolzinho rápido por receita médica – provavelmente no máximo uns dois, três dias de Demerol no soro, de repente até um dia com aqueles controles manuais de soro pra ele ficar segurando e administrando a dose do Demerol só Conforme a Necessidade. De repente era a Doença dizendo para ele ficar com medo que um uso medicamente necessário fosse detonar tudo de novo, colocá-lo de volta na jaula. (Wallace, 2014, p. 907).

É neste contexto a-comunicativo que a ironia é trazida enquanto conceito, ou seja, é dentro destas situações que as vozes narrativas empregam a palavra “Ironia”. O exemplo mais evidente disso é como ela é mencionada durante as reuniões de AA, trazida enquanto um tipo de verniz que cobre qualquer possibilidade de realmente comunicar pensamentos ou sentimentos. Entretanto, isto inevitavelmente se choca contra o fato de que a ironia continua a ser empregada, principalmente enquanto membrana cultural que o leitor precisa atravessar para poder interagir com o texto. Partindo da diferenciação entre sagrado e profano estabelecida por Agamben (2007), a ironia parece sacralizar o espaço comunicativo, afastando-o da possibilidade de uma interação genuína com as pessoas, elevando o próprio ato enunciativo a um patamar inicialmente inalcançável, cerceando toda forma de conexão inter-humana com os valores isolacionistas que o capitalismo daquele momento via como importantes. Entretanto, como defende Agamben (2007), sagrado e profano não são opostos completamente paralelos,

havendo algum nível de intersecção, o qual se torna ainda mais turvo dentro do culto ao capitalismo.

O paralelo entre os usos da ironia enquanto recurso literário e retórico e a ironia enquanto conceito utilizado por Wallace para indicar as dificuldades da comunicação humana demonstra a dificuldade de profanar os elementos básicos de um sistema capaz de não só resistir a todo esforço profanador, como se apropriar deles. Nesse sentido, *Graça infinita*, em suas demonstrações das interiorizações da consciência, dos riscos do solipsismo, é também um gesto de autoconsciência capitalista. Ao posicionar os riscos da ironia, Wallace não está propondo um método de superação absoluta da ironia enquanto recurso literário; a ironia, afinal, é um constituinte intrínseco do discurso romanesco (Lukács, 2009). Ele está, na verdade, posicionando as muitas maneiras com que a ironia se enraizou na coletividade norte-americana dos anos 90 e, através disso, demonstrando como a sacralização de certa forma de discurso acaba por tipificar os enraizamentos do capitalismo e da publicidade nas mais variadas esferas da sociedade humana contemporânea. Está, principalmente, demonstrando como essas inerentes contradições do sistema capitalista se perpetuam através de diferentes estruturas e estilos literários.

Nesse sentido, a personagem de Mario Incandenza, frequentemente lida como uma figura incapaz de entender a ironia (Boswell, 2020; ROSA, 2023), torna-se uma entidade socialmente liminar, alguém que está consciente do espaço fronteiriço que habita, mas que não necessariamente age sobre ela. A consciência que tem de suas próprias atitudes não é, por este viés, uma consciência de suas limitações cognitivas ou linguísticas (que é como outras personagens, ou mesmo leitores, o veem), mas sim a consciência de que o impulso das pessoas ao seu redor, ao se protegerem com ironia, é também um impulso sacralizante, apesar de não empregar esta palavra. Mario não individualiza a propensão à ironia como uma propensão particular do indivíduo, mas uma consequência social, algo que faz parte do ambiente em que vive.

Pensado por este viés, o programa de Madame Psicose talvez seja o evento mais profanador de todo o romance. Trata-se de um programa de rádio de uma mulher que mantém o rosto sempre coberto por um véu, afirmando ser fisicamente deformada. O programa não segue nenhum tipo de estrutura definida, sendo algo diferente a cada encontro: uma vez ela lê uma lista telefônica inteira, enquanto em outra faz uma análise das estratégias de defesa de um time de futebol americano.

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 intrinsecamente 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).

Os monólogos são realizados com uma voz monocórdia, que parece abstrair qualquer forma de emoção: “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.” (Wallace, 2014, p. 196) e ela “evita aberturas prolixas e tapa-buracos contextuais. A sua hora é compacta e sem tolices.” (Wallace, 2014, p. 191). Os programas de Madame Psicose, pelos

padrões de *Graça infinita* e do capitalismo tardio, são profundamente antitéticos aos padrões do que se esperava – e ainda se espera – do entretenimento popular. As falas da personagem escapam a qualquer tentativa de interpretação que as busque atribuir um sentido definido e uniforme. Elas colocam os ouvintes em um espaço no qual não podem empregar as mesmas ferramentas interpretativas que normalmente utilizam para compreender mídia; precisam, dessa maneira, criar novas formas de apreender sentido daquilo que ouvem. É esta ambiguidade semântica que leva Mario a ver tanta beleza naquilo que ela diz: “A voz dela parece reconditamente familiar para Mario como certos cheiros de infância vão te parecer familiares e bizarramente tristes.” (Wallace, 2014, p. 197). Podemos pensar o restante da audiência de Madame Psicose como extensões da perspectiva de Mario: há algo ali que não conseguem definir, mas que os atraem e, de certa forma, hipnotiza.

Madame Psicose profana o espaço sonoro e, por extensão, a maneira com que a audiência interage com o que ela diz. Não é uma subversão absoluta dos princípios capitalistas de produção de conteúdo, pois não pretende se remover do sistema, mas acaba servindo como um ponto articulador de uma nova maneira de se olhar para arte; Madame Psicose, através da prática de desvios, chama a atenção para aquilo que há de insuficiente na sociedade de então. Temos a ilustração disso na postura de Mario, bem como na do engenheiro que a ouve: ela preenche uma lacuna que os próprios ouvintes não percebem estar ali. É um apontamento na direção de uma nova forma de se fazer arte e de se produzir cultura, uma forma tortuosa o suficiente para ser diferente – e exigente – mas também familiar, não necessariamente anticapitalista ou mesmo anticapitalista, mas certamente profanadora das engrenagens que fazem o capitalismo girar. A ironia é um elemento articulador deste conflito; nela, o romance faz convergir as pressões do capitalismo e a necessidade de resistir a ela. Se a ironia, enquanto elemento retórico e linguístico, se define pela justaposição de sentidos perpendiculares (Muecke, 2008), então *Graça infinita* demonstra a consciência de que estes múltiplos sentidos podem abrigar as confluências do capitalismo na sociedade norte-americana dos anos 90. É nesta confluência que temos a profanação do discurso literário. A ironia, nas contradições que seu uso abarca, nos permite observar as crises de um sistema que subsiste de contradição, assim como os esforços para dar a ele um novo sentido.

5 A leitura de *Graça infinita* enquanto exercício de profanação

A maneira com que Mario interage com o programa de Madame Psicose pode ser lido como análogo dos processos de leitura que estão envolvidos durante a leitura de *Graça infinita*. O romance é o produto de um conflito emergente da arte norte-americana do período, um conflito que pode ser resumido através da dualidade “entretenimento vs. arte”. Para Wallace, a literatura tinha o propósito de causar desconforto e de, diferente da TV, fazer com que o leitor fosse forçado a interagir com formas pouco familiares, a ter que experimentar o novo e o diferente. Entretanto, como o próprio autor coloca em entrevista concedida a Laura Miller, ele não defendia que a literatura devia fingir não ser entretenimento; para Wallace, isto é parte constitutiva dela. Nesse sentido, *Graça infinita* surge do desejo de produzir uma obra de arte capaz de desafiar o leitor, mas sem forçá-lo ao ponto em que desistisse de ler. Nas palavras do autor, *Graça infinita*

É um livro estranho. Ele não caminha como os livros normais. Tem uma porrada de personagens. Eu acho que o livro pelo menos tenta, do fundo do

coração, ser divertido e fascinante o suficiente a cada página para não parecer que estou te marretando a cabeça, sabe, “Ei, olha aqui esse treco difícil pacas e inteligente demais. Vá se foder. Tenta ler isso aqui se puder”. Eu conheço livros que são assim, e eles me deixam puto. (Wallace, 2021, p. 136).

Este é um conflito que Wallace não foi capaz de sanar – mesmo em suas obras futuras, como é o caso do romance póstumo *O rei pálido* –, e talvez seja justamente isso que torne *Graça infinita* uma obra tão profanadora: é o monumento de um esforço, a luta por uma nova forma de se fazer literatura, mesmo que o próprio autor não estivesse certo do que estava implicado nessa nova forma. É o testemunho de um incômodo que, apesar de social e comunicativo, está enraizado em insatisfação econômica, que observava a mídia, a publicidade e o capitalismo engolirem toda tentativa de resistir a ele. E mesmo assim, é um romance sobre a esperança de buscar algo que, talvez não necessariamente além do sistema capitalismo, mas certamente às margens dele, que é onde ainda habita a chance de alcançar alguma sinceridade e, através dela, a chance de contato e de afetos renovados.

Os posicionamentos da ironia em *Graça infinita*, portanto, apontam a conclusões semelhantes às que chegou Agamben (2007) no final de seu ensaio: a necessidade de profanar o improfanável. Mas, diferente do filósofo, Wallace não parecia disposto a deixar esta tarefa para gerações futuras, tentando lidar com todas as complexidades inerentes a ela. Se o autor foi bem-sucedido ou não, entretanto, é a tarefa da nova geração de críticos que buscam compreender sua obra.

Referências

- Agamben, G. Elogio da profanação. In: Agamben, G. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- Benjamin, W. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider. Introdução e notas de Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.
- Boswell, M. *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina Press, 2020.
- Giles, P. Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace. *Twentieth-Century Literature*, v. 3, n. 53, Durham, 2007, p. 327 – 344.
- Hutcheon, L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- Kelly, A. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: Hering, D. (org.) *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Los Angeles: Slideshow Media Group, 2010.
- Kelly, A. 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, p. 1 – 32.
- Konstantinou, L. No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief. In: Cohen, S.; Konstantinou, L. *The Legacy of David Foster Wallace*. Iowa: University of Iowa Press, 2012.
- Konstantinou, L. Wallace's “Bad” Influence. In: Clare, R. (org.). *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*. New York: Cambridge University Press, 2018.

- Lukács, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- Muecke, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Nogueira, B. S. *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. Dissertação (Mestrado em Letras). Curitiba, Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.
- Rosa, K M. da S. *Silêncio além: Graça infinita, solipsismo e transcendência*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras). São João del-Rei, Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei.
- Scott, A. O. The Panic of Influence. *The New York Review of Books*. February of 2000 Issue, New York.
- Valença, A. A. de A. *Ironia e tradução em Infinite Jest*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras). Recife, Programa de Pós-graduação em Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco.
- Wallace, D. F. E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, v. 13, n. 02, New York, 1993, pp. 151 - 194.
- Wallace, D. F. *Oblivion*. New York: Little, Brown and Company, 2005.
- Wallace, D. F. *O rei pálido*. Trad. Caetano W. Galindo, Introd. Michael Pietsch. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Wallace, D. F. *Graça infinita*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Wallace, D. F. *Um antídoto contra a solidão*. Trad. Sara Grünhagen e Caetano W. Galindo. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.
- Werner da Silva, A. C. *Graça infinita e a carnavalização distópica*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Curitiba, Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.
- Williams, I. (New) Sincerity in David Foster Wallace’s “Octet”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. v. 56, n. 3, London, 2015, pp. 299 - 314.

Recebido em: 27/02/2024

Aceito em: 15/04/2024