



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

ARTE E MERCADO NA FICÇÃO DE DAVID FOSTER WALLACE, OU OITO MANEIRAS DE SE OLHAR PARA UM “OCTETO”



ART AND THE MARKET IN DAVID FOSTER WALLACE’S FICTION, OR EIGHT WAYS OF LOOKING AT AN “OCTET”

TAUAN FERNANDES TINTI
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DA PARAÍBA, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO O AUTOR
RECEBIDO EM 01/08/2020 • APROVADO EM 27/09/2020

Abstract

The essay at hand aims to explore some developments of the relationship between contemporary fiction and the market of cultural goods through the work of David Foster Wallace, with regard to both its process of production and some deeper thematic issues. In order to do so, the essay mobilizes the idea of the passage from formal to real subsumption of art under the capitalist mode of production as theorized by Nicholas Brown (2015; 2019) from the works of Marx, seen here from the angle of a growing concern with the effects of the text on the reader. This concern is here explored in two ways: first, through the arduous editorial process of the novel *Infinite Jest*, such as discussed by Wallace in a long, posthumously published interview, which underscores the disagreement between the writer’s and the publisher’s perspective on the difficulty level of the novel; second, through two readings of the short story “Octet”, the first being conventionally metafictional, and the second working from the hypothesis that in the story the becoming-commodity of art is given voice.

Resumo

O presente ensaio busca explorar alguns desdobramentos da relação entre ficção contemporânea e mercado de bens culturais por meio da obra do escritor norte-americano David Foster Wallace, no que diz respeito tanto ao processo de produção quanto a questões temáticas mais profundas. Para tanto, faz-se uso da ideia de uma passagem da subsunção formal para a subsunção real da arte ao modo de produção capitalista, tal como teorizado por Nicholas Brown (2015; 2019) a partir de Marx, encarada aqui do ângulo de uma preocupação crescente com o efeito do texto sobre o leitor. Tal preocupação é explorada aqui de duas maneiras: primeiro, por meio do árduo processo de editoração do romance *Infinite Jest*, tal como comentado por Wallace em uma longa entrevista de publicação póstuma, que assinala o desacordo entre as perspectivas do escritor e da editora quanto ao grau de dificuldade do romance; segundo, por meio de duas tentativas de análise do conto “Octeto”, a primeira de caráter metaficcional, e a segunda a partir da hipótese de que nele seria dada voz a uma espécie de devir-mercadoria da arte.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Contemporary Literature. Culture Industry. David Foster Wallace. Art and the Market. Formal and Real Subsumption.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea. Indústria cultural. David Foster Wallace. Arte e mercado. Subsunção formal e real.

Texto integral

1. Introdução: Wallace e seu editor

“A sensação que o livro passa é a daquelas esculturas inacabadas de Michelangelo: é possível ver uma criatura divina tentando se libertar do bloco de mármore, mas ela fica ali presa, só parcialmente escavada, sem conseguir se libertar por inteiro” (KAKUTANI, 1996, s/d)¹: assim termina a resenha de *Infinite Jest* (publicado no Brasil em 2014 como *Graça infinita*) que, segundo o biógrafo D. T. Max (2012, p. 82), deixou o escritor David Foster Wallace contrariado e trancado no quarto por alguns dias. Se parece exagero de Wallace – afinal, ser comparado a Michelangelo não é para qualquer um –, vale notar que Michiko Kakutani, até pouco tempo atrás a principal resenhista de livros do *New York Times*, havia deixado mais do que claro, ao longo da resenha, que achava o livro uma “bagunça” – uma bagunça hilariante e sensível (às vezes ao mesmo tempo), é verdade, mas principalmente “arbitrária e auto-indulgente”. Em resumo, *Infinite Jest* teria precisado de um editor de pulso minimamente firme, que não fosse guiado pela simples ideia de que *mais* texto leva a um texto *melhor*, ou de que tudo o que viesse à cabeça do escritor poderia ser incluído e serviria de oportunidade para “alardear [*show off*] suas notáveis habilidades de escrita”. Tendo como base a longuíssima entrevista feita durante a parte final do *book tour* de lançamento do romance em questão, e que foi

¹ Todas as traduções aqui presentes que não estejam indicadas nas referências são de minha autoria.

publicada por David Lipsky (2010) em formato de livro pouco depois do suicídio de Wallace, em 2008, é relativamente seguro dizer que seu melindre se deve ao fato de que a crítica atingiu seu nervo mais sensível – e, o que é pior, de maneira *equilibrada*, também reconhecendo a notável qualidade proteica de sua prosa, que parecia precisar apenas de um mínimo de autocontrole para realizar seu potencial. Nesse sentido, o juízo de Kakutani pode ser rapidamente comparado a outras resenhas *high profile*, numa espécie de escala de rejeição: Kakutani aguardava, esperançosa, o amadurecimento de Wallace; James Wood (2000), na época ainda no *The New Republic*, reconhecia também seus talentos, mas sentia falta de qualquer conteúdo verdadeiramente humano em suas ficções, cujos personagens pareciam para ele sempre artificiais e um tanto ociosos; e Dale Peck (1996), que em sua resenha para o *London Review of Books* – um *hatchet job* divertidíssimo, aliás – considera *Infinite Jest* um livro acima de tudo “descontrolado” e que, a despeito de sua prosa “cativante frase a frase”, não é sequer digno do papel em que suas 1079 páginas foram impressas (e vendidas 60 mil vezes, ainda nos primeiros meses), nas quais não se encontra um único personagem que valha a pena.

É curioso notar, de passagem, que os críticos com as maiores reservas a Wallace geralmente entendem melhor o que está em jogo em sua obra do que seus fãs mais ardorosos – como o próprio Lipsky (2010, p. xv), que eleva o escritor ao papel de voz da sua geração, em meio à série de louvores que levaram o biógrafo já mencionado a escrever um pequeno texto para o *The Guardian*, por ocasião do filme que adapta a entrevista, avisando que as pessoas deveriam parar de tratá-lo como uma espécie de “santo secular” (MAX, 2015). Ao invés de São Wallace, então, fiquemos por enquanto com a imagem algo distorcida de um escritor tremendamente digressivo e um tanto auto-indulgente, e que tem dificuldades notáveis em criar personagens ditos “profundos”. Mas que, de acordo com ele próprio, definitivamente não precisa de um editor de pulso mais firme: ao contrário, seus comentários sobre o processo de edição de *Infinite Jest* são o ponto alto do livro de Lipsky, apresentando uma imagem surpreendentemente clara do imbróglio que caracteriza a relação atual entre arte e mercado, que será desdobrada nestas páginas a partir de Wallace.

Como é de se esperar no contexto, Wallace fala *muito* sobre as dificuldades de composição do romance ao longo das 300 páginas de falas transcritas. Já no final da viagem, ele menciona sua tentativa de enganar seu editor Michael Pietsch, disfarçando o volume de texto enviado por meio de uma fonte tipográfica reduzida (tamanho 9!) e com espaçamento simples entre linhas. Depois de tomar uma bronca a seu ver merecida, ele acaba levando três dias para reimprimir as 1700 páginas de sua versão “final” do livro. A resposta inicial do editor vem na forma de uma carta de 25 páginas, das quais metade servia para deixar claro que ele havia, nas palavras de Wallace, “sacado qual era a do livro”; a outra metade, contudo, dizia respeito à necessidade de cortes de todo tipo, e especialmente ao tipo de *demanda* que o livro estava fazendo a seus leitores em potencial. Algum tempo depois, eles têm uma longa conversa por telefone, na qual Pietsch comete um “erro tremendo”: dizer ao escritor que a editora “estava realmente querendo vender o livro por 30 dólares”. Com os alarmes de sua integridade artística disparados – “Ah, não. Os cortes são por motivos comerciais. Se eu fizer isso, vou estar me prostituindo”, é como ele resume o que passava pela sua cabeça –, Wallace é econômico nos cortes, e o processo se

estende ao longo de um ano. Mas Pietsch tinha, afinal, sacado a do livro, e suas sugestões foram cada vez mais sendo recebidas com *gratidão*:

Tipo, tinha umas coisas que eram difíceis, desnecessariamente difíceis. Ou que eram umas merdas cerebrais e indiferentes. E o Michael era muito entendido [*smart*], dizendo “Tudo bem, então você não corta essa cena, mas tira cinco páginas disso aqui, e fica 30% mais fácil de se ler. E assim você economiza 10% da alienação do leitor, de que você vai *precisar* trinta páginas depois, para essa parte aí”. Sabe do que estou falando? Tipo, *entendido*. Entendido. (LIPSKY, 2010, p. 247)

A alienação do leitor como elemento da economia do texto, com direito a cálculos de porcentagem (evidentemente metafóricos) – e que são recebidos com gratidão por um autor que mesmo assim não quer se submeter aos ditames do mercado. Aliás, é mais complicado do que isso. Seu romance tem um propósito definido, e é regido por leis internas bastante peculiares; o título original, *A Failed Entertainment* (algo como *Um entretenimento que deu errado*), foi abandonado, mas sua lógica foi mantida: “o livro é estruturado como um entretenimento que não funciona. (...) E a tensão do livro é tentar fazer de uma só vez que ele entretenha bastante – e seja meio que deformado, para meio que chacoalhar o leitor com relação a certas coisas que o entretenimento tem de sinistras” (LIPSKY, 2010, p. 79). Mesmo críticos mais severos, como aqueles já mencionados, dão o braço a torcer nesse sentido: *Infinite Jest* é um livro que entretém, mesmo com toda a parafernália experimental, os diferentes enredos inconclusivos, as 100 páginas de notas de rodapé com fórmulas químicas de drogas e equações sobre jogos absurdos e por aí vai. Isto é, a negociação do engajamento do leitor com o texto é desde sempre um elemento composicional, e de acordo com uma lógica que, a despeito de ser distorcida, é a do mercado – ou melhor, para sermos claros, a da indústria cultural.

Mas há uma diferença qualitativa importante entre emular a negociação do engajamento do leitor como elemento composicional e negociá-la efetivamente com o auxílio de um especialista: o preço planejado do livro é sem dúvida um de seus elementos – torná-lo mais caro faria com que fosse menos *popular*, e alteraria toda a campanha de marketing –, e a série de cortes propostas por Pietsch tem como base a consideração de leitores *reais*. Não chegamos ainda, ao que parece, na incorporação de testes com grupos representativos de leitores (ou o chamado *focus-testing*) como parte do processo de produção de romances experimentais, como é o caso já há muito tempo com as formas audiovisuais de grande circulação, mas o editor cumpre numa situação como essa uma função análoga, ainda que seguindo um modelo mais rudimentar: a despeito de qualquer pureza de intenções, sua função é também, necessariamente, a de tornar o livro o mais vendável possível. De modo esquemático: no primeiro caso, ela diz respeito à experiência projetada de um leitor individual, e se liga ao efeito distorcivo de alienação, entre os quais precisa haver um certo ritmo, já que a distorção está intimamente ligada ao entretenimento, segundo a intenção de Wallace; no segundo, ela diz respeito à intenção *da editora* de

aumentar ao máximo a circulação do romance, o que significa que o risco de alienação do leitor para ela diz respeito em última instância à parte final de sua campanha de marketing, entre resenhas em jornais ou revistas e o boca a boca dos leitores. Dito de outra forma, para Wallace é o engajamento que precisa ser negociado – ou o nível de entretenimento do livro –, em função da lógica interna do romance, que precisa manter o leitor aberto para o tratamento de questões mais complexas, ligadas tanto à natureza última do entretenimento (levar à morte por letargia e ao esvaziamento absoluto da vida interior, no contexto do romance) quanto às dificuldades de superar uma versão extrema do solipsismo (que irá envolver, centenas de páginas adiante no romance, até a necessidade de fé em algum deus); já para a editora, é a alienação do leitor que precisa ser minimizada, e em função da circulação do livro como mercadoria, o que impõe limitações de tamanho e dificuldade. O *Infinite Jest* de David Foster Wallace quer dizer coisas específicas, ou ao menos sugerir certas relações entre certas questões, também e especialmente por meio de sua forma (seu uso “é normativamente inscrito no próprio objeto”, segundo o argumento recente de Nicholas Brown [2015, p. 16]); o *Infinite Jest* da Little, Brown and Company só quer ser vendido, e o que vão achar do livro só é relevante na medida em que pode fazer com que o livro seja comprado mais ou menos vezes.

É claro, as duas motivações inevitavelmente se encontram e se sobrepõem, mas apenas parcialmente: o caso de *Infinite Jest* é peculiar pelo fato de a lógica da indústria cultural ser tanto um de seus temas quanto elemento estruturador, mas é de modo algum único. Ao contrário, nele – e na anedota sobre seu processo de edição – apenas se encontram mais explícitos alguns desdobramentos do que Brown considerou, principalmente a partir de Marx, como sendo a passagem da subsunção formal para a subsunção real da arte ao capital. De maneira bastante esquemática, a subsunção formal de um determinado ramo da produção seria definida pelo fato de a produção excedente precisar ser escoada no mercado: os produtos não são ainda feitos apenas para serem vendidos, e permanece possível a inscrição da normatividade do uso nos próprios objetos. Já na passagem para a subsunção real, o próprio modo de produção é racionalizado de acordo com o imperativo da circulação: as coisas já não são feitas seguindo sua lógica própria, mas seu próprio processo produtivo é também reorganizado tendo em vista o mercado; a adequação à demanda passa a definir não só aquilo que é produzido, mas também *como* se dá toda a produção, e os modos de consumo são, dessa perspectiva, irrelevantes. Nicholas Brown (2019, p. 18-21) situa o modernismo como o último reduto da subsunção apenas formal da arte, ligada ao que ele chama, a partir de Bourdieu, de campos de produção restrita, com artistas em contato mútuo que produzem obras pensando na avaliação de seus pares, e não na do público consumidor em geral. Contudo, a dissolução desses campos, ligada tanto à consolidação da indústria cultural quanto à própria dinâmica interna da arte, com a formalização crescente de um sentido disponível apenas e cada vez mais para especialistas, assinala junto com sua subsunção real o ocaso do modernismo, e o advento da estética pós-moderna em sentido amplo, que contempla a dissolução tanto da separação entre arte e mercado quanto da hierarquia entre alta e baixa cultura (que acaba, de certo ângulo, sendo substituída por uma divisão – não exatamente horizontal, é claro – em nichos

cada vez mais especializados, como fica claro para qualquer um que tente escolher um filme para ver no Netflix na companhia de alguém).

Formalização crescente do sentido: dada a dinâmica de campos como o de produção restrita, com artistas produzindo quase que uns para os outros, o denominador comum aos membros do campo seria justamente relativo ao domínio da técnica. Os sentidos contidos nas obras teriam passado com isso a dizer respeito cada vez mais às próprias formas, alienando progressivamente os leigos. Ou, como coloca mais uma vez Wallace, agora simplificando bastante as coisas:

a ficção de vanguarda *já seguiu* o caminho da poesia. E ficou voltada para si mesma e se esqueceu do leitor. (...) [N]a maior parte dos casos, acho que a poesia americana teve o que mereceu. E, bom, ela vai acordar de novo quando os poetas começarem a falar com quem tem que pagar o aluguel todo mês, e transar com a mesma pessoa por trinta anos. (LIPSKY, 2010, p.91)

Se acontecer com toda a ficção séria o mesmo que com sua versão mais vanguardista, ou com a poesia como um todo – tornar-se um hobby restrito a especialistas –, ele acrescenta em seguida, não vai ser culpa do público leitor ou da TV, mas da incompetência dos escritores. Qualquer filistinismo latente nessas afirmações, vale notar, é em parte contrabalançado pela defesa da capacidade única da forma experimental de “capturar e falar do modo como sentimos o mundo nas nossas terminações nervosas, de um jeito que as coisas realistas convencionais não dão conta” (LIPSKY, 2010, p. 36). Dificuldade, involução autorreferencial e um público de especialistas: esse emaranhado de problemas soa, talvez surpreendentemente, como Clement Greenberg² com os sinais trocados. A alternativa do escritor, contudo, não é a simples rendição a algum tipo de gosto médio, mas é, ao contrário, marcada por uma guinada algo inesperada dentro da própria ideia de formalização do sentido. Mesmo que deixássemos de lado todo o conflito de interesses qualitativamente distintos entre Wallace e seu editor, a própria situação histórica da ficção – se acreditarmos, com o Lukács (2003, p. 96) da *Teoria do romance*, numa “coincidência constitutiva” entre suas categorias estruturais e a situação do mundo – é atravessada pela interpenetração entre arte e forma-mercadoria: o *sentido* de *Infinite Jest* – e, eu gostaria de sugerir, da obra de Wallace como um todo, e talvez não só dela – depende integralmente da produção de um *efeito* no leitor; dito de outro modo, uma arte que se pretenda séria (que se pretenda *arte*, diriam alguns) passa a lidar com a reação do público *como um problema formal*, que é em última instância uma consequência de – e uma reação a – sua transformação em *forma-mercadoria*. Na *Teoria estética*, Adorno (2011, p. 135) é tipicamente categórico: com os impasses enfrentados pela ideia modernista de autonomia estética, resta à arte “absorver seu inimigo mortífero”, o princípio de equivalência universal que está na base do modo de produção capitalista, como

² P.ex. GREENBERG, Clement. “Towards a Newer Laocoon” (1940). In: **Collected Essays, vol. I**. Chicago: Chicago University Press, 1986.

forma de corrobô-lo como que por dentro, dando expressão ao “nexo de abstração total por meio de sua concretude”; em “Cultura e administração”, ele já havia dado a pista de que a racionalização extremada dos procedimentos formais artísticos era também uma espécie de porta dos fundos por onde entra um impulso administrador em tudo alheio à cultura quando esta é entendida como aquilo que ultrapassa a mera sobrevivência (ADORNO, 2010, p. 122-123). No caso de *Infinite Jest*, a coisa toda, como já dito, gira em torno do entretenimento *enxertado* com um sentido que lhe é fundamentalmente alheio (como *qualquer* sentido seria) e que por isso entra em parafuso. Mas o problema da reação do leitor pode também assumir outras formas, talvez mais interessantes. Passemos então a uma delas, atacada de alguns ângulos – que, seguindo o caminho do próprio Wallace, também não chegarão a oito.

2. “Você é, infelizmente...”

“Você é, infelizmente, um escritor de ficção” (WALLACE, 2007, p. 145; doravante citado como “Octet”): é essa a primeira frase do quinto e último *pop quiz* de “Octeto”, um curioso experimento narrativo que integra o livro de contos *Brief Interviews with Hideous Men*. Quinto e último – mesmo que, por conta do título, talvez esperássemos um número mais próximo de oito. E, na verdade, o *pop quiz* em questão surge sob o número 9, sendo os anteriores 4, 6, 7 e 6(a); este, por sinal, é uma espécie de segunda versão de 6, cuja história foi descarrilhando até ser abandonada pela metade. À exceção desta, vítima de um excesso de ambiguidade que a tornara inutilizável, as partes seguem a mesma fórmula: uma situação narrativa de contornos mais do que vagos – p.ex., “X” e “Y” são amigos, uma situação indefinida de tensão acontece entre ambos, etc. – é interrompida por uma questão não menos ambígua dirigida ao leitor: “Qual deles sobreviveu[?]”, “Ela foi uma boa mãe[?]” (“Octet”, p. 131; p. 135). Na parte final, o leitor deve se colocar no lugar de um escritor de ficção, então – infelizmente. Afinal, não de qualquer um: o ficcionista em questão está tentando escrever “um ciclo de peças beletristas muito curtas” que não funcionam como contos filosóficos ou vinhetas ou microcontos ou nada do tipo, ainda que também não seja fácil dizer *como* funcionam de fato. De outro lado, o que o ciclo declaradamente *não quer ser*: uma tentativa de lucrar com uma autorreferencialidade muito na moda à época, o que poderia parecer

tosco e aborrecido e preguiçoso, e também corre o risco de comprometer a estranha *urgência* sobre o que quer que você sente que quer que as peças interroguem em quem quer que as esteja lendo. Essa é uma urgência que você, o escritor de ficção, sente com muita... bom, urgência, e quer que o leitor sinta também – o que quer dizer que de jeito algum você quer que o leitor saia pensando que o ciclo é só um exercício formal espertinho de estrutura interrogativa e PMP, ou Procedimento Metatextual Padrão. (“Octet”, p. 146-147)

Um escritor de ficção pede ao leitor que se coloque no lugar de um escritor de ficção que quer que seu leitor sinta uma certa urgência com muita urgência – colocada nesses termos, fica difícil levar a situação a sério. Mas mesmo assim, concedamos ao menos por enquanto a Wallace que o texto não se restringe ao procedimento padrão, violentamente atacado nas páginas seguintes na mesma medida em que segue sendo também exercitado – que ele é, como quer Marshall Boswell (2003, p. 207), “uma crítica metaficcional da metaficção”. Sendo esse o caso, seu modo inicial de armar o dilema é reveladoramente artificial. Pois, se a autorreferencialidade típica da ficção pós-modernista entra no caminho e pode mesmo contaminar aquilo que supostamente está em questão no experimento de Wallace, por que então ele não procedeu como sugerido no influente (e notável) ensaio de A.O. Scott (2000), e, ao topar com o beco sem saída da autoconsciência pós-moderna, simplesmente não deu meia volta e seguiu em outra direção? O próprio Scott passa em seguida a sua versão da resposta, vendo na atitude de Wallace diante do problema que cavou para si um movimento similar ao da lança wagneriana, que inflige uma ferida capaz de ser curada apenas por ela mesma: a ficção do escritor como um todo é, segundo o crítico, animada por um espírito de atraso ou extemporaneidade com relação àqueles que chama, não sem ironia, de os “velhos mestres pós-modernos”, como William Gaddis, Thomas Pynchon ou especialmente John Barth; na expressão feliz do crítico, trata-se da angústia pseudoparricida teorizada por Harold Bloom, mas levada às raias de um “pânico da influência”. Preso dentro da sala – i.e. da situação atual da ficção – com o elefante da autoconsciência metaficcional, que permaneceria ignorado ou mesmo disfarçado pela adesão irrefletida às convenções de um “realismo formal” à Ian Watt (1990), Wallace acredita poder domá-lo e usar sua força considerável em proveito próprio.

Ao trecho mais longo que citei segue-se uma ainda mais longa nota de rodapé, confusamente exaltada e sintaticamente convulsiva, por meio da qual o escritor (ou o *pop quiz*) qualifica e justifica seus procedimentos. Um de seus intuitos com o experimento é justamente o de “quebrar a quarta parede textual e meio que abordar (ou ‘interrogar’) diretamente o leitor” (“Octet”, p. 147f), o que faz com que *dependa* dos mesmos procedimentos que, mal utilizados, poderiam colocar tudo a perder. E não deixa de ser essa a acusação fundamental dirigida a seus precursores incontornáveis: a entrada em cena de uma figura autoral em ficções como as de Kundera viria gritar aos quatro ventos a artificialidade da própria ficção, como se isso já não fosse tacitamente reconhecido de antemão por qualquer leitor de ficção que se preze. Para Wallace, então, a suposta honestidade não passaria de um gesto manipulativo cujo intuito é o de anunciar ostensivamente, na verdade, a própria generosidade de escritores finalmente dispostos a tratar o seu público leitor como adultos capazes de lidar com a revelação de que nada daquilo que se passa em suas narrativas aconteceu efetivamente sem que por isso atirem o livro pela janela. Por meio do *pop quiz* 9, por outro lado, o escritor declara sua intenção de *realmente* colocar as cartas na mesa, o que é por sua vez reconhecido no próprio experimento como a possibilidade de que tal gesto não passe de mais uma camada de ironia pós-moderna, rumo àquilo que Iain Williams (2015, p. 300) chama de “níveis de autoconsciência que beiram a paralisia” – algo que fica evidente na conclusão resignada da nota: “Pode ser que nada dessa coisa de honestidade-narrativa-de-verdade-X-honestidade-narrativa-de-araque possa ser abordada de frente”.

O experimento narrativo até então dado como falho passa daí em diante a ser maniacamente dissecado: *pop quizzes* abandonados são expostos, junto com os motivos pelos quais não funcionavam, bem como os tortuosos caminhos mentais envolvidos no xadrez mental com leitores imaginários e nas consequências de se expor engrenagens de um texto como se fossem as entranhas de um autor – ou talvez o contrário. No processo, também o que há de subjacente à tal urgência que motivara “Octeto” vai sendo aos poucos exposto – a sensação de fundo de uma certa “uniformidade inter-humana estranha urgente ambiente sem nome” (“Octet”, p. 157) –, ainda que permaneça difícil de ser determinada com clareza. A postura declarada é a de ser “100% honesto”, o que antes de mais nada implica em admitir o aspecto relacional como componente dessa sensação de fundo, de modo a gerar uma espécie de curto-circuito: a parte final da última peça não deixa de funcionar como a pergunta que fecha os demais *pop quizzes* ao pedir à leitora que decida se o escritor de ficção deve ou não “abordar a leitora diretamente e perguntar na cara dela se está sentindo qualquer coisa parecida com o que você sente” (“Octet”, p. 154). Ou seja, se a leitora se deixou afetar pela performance de honestidade visceral – ou “visceral” – que o *pop quiz 9* apresenta, terá inevitavelmente decidido que sim, o escritor deveria compartilhar com ela o que sente, posto que ela de fato sentiu algo – e que, levando em conta a *uniformidade* interhumana que caracteriza a sensação, passa a ser retroativamente também aquilo que o escritor havia sentido. Caso não se tenha deixado afetar pela performance, a resposta negativa à pergunta retroage sobre a performance de honestidade do texto de modo a torná-la apenas o tão temido Procedimento Metatextual Padrão (mesmo que em uma versão mais cheia de arabescos autoconscientes), mas que ainda assim permanece circunscrito à lógica de funcionamento do *pop quiz* – já que dizer “não” é uma das duas respostas previstas no modelo. Isto é, supondo que o experimento tenha de fato funcionado – o que quase por definição não pode ser garantido, já que é difícil discernir, nesse caso, o fracasso artístico da simples negativa, o que não deixa de funcionar como uma proteção contra a falseabilidade da estrutura retórico-narrativa de “Octeto”. Se a honestidade ou sinceridade radical é a estratégia declarada da parte final do experimento, isso não implica necessariamente na capacidade de transmissão daquilo que supostamente havia sido sentido pelo escritor. Ao contrário, a própria estrutura do experimento, mesmo que bem-sucedido, impede uma transmissão efetiva e se restringe à produção de um efeito que funciona *como* uma transmissão sem de fato poder sê-lo, e isso por mais que permaneça ancorada na honestidade performativa, que pressupõe um sentimento urgente preexistente a ser exposto e transmitido ou compartilhado. Em suma, a única bússola possível para medir a sensação difusa que provoca a urgência declarada é, afinal, o efeito provocado *na leitora*, que outorga honestidade – ou *autoridade* – ao ficcionista na medida exata em que é afetada pelo escrito.

Mais uma vez, o texto de Wallace gira inteiro – ao menos nessa leitura, reconhecidamente tendenciosa – em torno do efeito sobre o leitor. Mas, nesse caso, o problema é ao menos mais interessante do que aquilo que estava em jogo em *Infinite Jest*: aqui, a intenção autoral – ou a normatividade no “uso” do objeto, que é só outro jeito de chamar o *sentido* – fica diretamente inscrita já na superfície do texto – mas, o que é crucial, como problema, ou *como efeito de um efeito* (no leitor). O dilema é, nesse nível, de fato insolúvel: as declarações de sinceridade podem ser

empilhadas à vontade, mas a cada uma delas seguirá sempre a possibilidade de que não passem de outra camada de ironia pós-moderna, que só poderiam ser desfeitas pelo salto de fé da leitora. Se ele diz respeito, declaradamente, a um solipsismo sem saída possível que não a entrega desesperada a um outro cuja reação (e mesmo existência) é sempre incerta de antemão, na chave que estamos perseguindo aqui, a coisa muda de figura: *trata-se de um objeto que pede de seu possuidor um tipo de consumo capaz de redimi-lo de seu caráter de mercadoria*. Uma forma tremendamente involuída, difícil e autoconsciente, que é voltada não necessariamente para um público de especialistas, mas que consiste, no limite, em uma pregação para os já convertidos: as coordenadas parecem ajustadas com as da arte de vanguarda, mas se encontram aqui voltadas para questões que dizem respeito não a ela (ou, ao menos, não a ela como era *antes*), mas a sua contaminação pela lógica da mercadoria. Sua recusa em aceitar aquilo a que se vê fadada a ser só pode ser aceita artificialmente: por mais que a leitora hipotética se encante e emocione com São Wallace oferecendo uma face e depois a outra, qualquer intenção imputável ao texto acaba sendo inevitável e necessariamente *projetiva*. Mas, convenhamos, já tínhamos sido avisados de que talvez não fosse esse o caminho, a verdade e a vida.

3. O eu de papel de “Octeto”

O segredo de Jack Gladney, narrador e protagonista do *White Noise* de Don DeLillo (1984): ainda que tenha praticamente fundado os *Hitler Studies* e sido assim alçado a um já consolidado *star system* acadêmico, segue ao longo de anos incapaz de dominar sequer os rudimentos da língua alemã. Sob a ameaça iminente de um congresso internacional sobre Hitler onde poderia ter exposta sua curiosa incompetência, Gladney começa a se encontrar secretamente com um professor de alemão já nos primeiros capítulos do romance. Seu método peculiar para ensinar o aluno a articular os fonemas da misteriosa língua envolvia uma postura e caretas grotescas que seriam na sequência imitadas por Gladney, “mesmo que só para agradar o professor”. O *deadpan* hiperbólico do narrador registra que se via nesses momentos

retorcendo minha boca, fechando completamente os olhos, consciente de uma articulação exagerada e tão torturada que devia soar como uma torção súbita da lei natural, uma pedra ou árvore se esforçando para falar. (DELILLO, 1984, p. 54)

Jack Gladney, que, afinal, não falava alemão, também não poderia ter lido a *Teoria Estética*, que foi vertida para o inglês só em 1984, o mesmo ano em que o livro que o contém foi publicado. Sendo assim, ficou certamente alheio às ressonâncias entre sua monstruosa analogia e a reflexão de Adorno sobre a relação entre natureza e arte por meio do conceito do belo natural. Pois a torção súbita da lei natural

realizada na símile de Gladney/DeLillo alcança precisamente aquilo que o filósofo veta à natureza: é apenas as obras de arte que são capazes de abrir os próprios olhos, algo que a natureza só em vão poderia tentar (ADORNO, 2011, p. 66 e segs.). E a analogia em questão deixa de ser só uma brincadeira no caso de “Octeto” – também pela via do contraste. Pois não se trata nem da natureza e nem da abertura de olhos, no caso do conto, mas do esforço para falar de um curioso tipo de objeto: assim como a natureza não tem com o que devolver o olhar humano – a não ser que seja tornada paisagem, deixando assim de ser imediatamente natureza –, a mercadoria não tem uma boca com que dizer a única linguagem que conhece, que é a do valor – ou melhor, não tinha, até recentemente.

Voltemos à frase inicial do *pop quiz* 9: “*Você é, infelizmente, um escritor de ficção*” (“Octet”, p. 145, ênfase minha). A difícil situação que será caracterizada em seguida é de modo muito óbvio a do próprio escritor do conto – é, sem dúvida, assim que ele parece querer ser lido. Mas não precisa ser assim, especialmente se levarmos em conta nossa liberdade como consumidores de fazer bem o que quisermos com aquilo que passamos a possuir. O que, eu espero, nesse caso não implica propriamente distorcer o texto, mas prestar outro tipo de atenção a sua configuração, tomando-a de modo ligeiramente mais *literal*. Pois, se a lógica da relação entre efeito no leitor e intenção autoral é de fato simplesmente projetiva – se não há em “Octeto” uma voz que seja decididamente, acima de qualquer dúvida, a do escritor sincero –, então a questão de quem afinal diz “*Você é, infelizmente, um escritor de ficção*” fica no mínimo confusa, já que *não precisa ser Wallace a declará-lo*. Ou melhor, ela fica, na verdade, irritantemente óbvia: *é o texto quem diz, o “eu de papel” do Barthes (2012, p. 72) de “Da obra ao texto”, bem ao espírito da carta roubada de Poe, deixada em evidência justamente para passar despercebida*. O que não significa dizer que Wallace esteja simplesmente mentindo ou tentando enganar seus leitores; ao contrário, não se trata da *sua* intenção, mas do funcionamento inexorável do mecanismo por ele posto em movimento: *é o conto* que engana por meio da verdade, não ao declarar que escritor e leitor estão no mesmo barco (do qual não há saída), mas ao fingir que *sua* voz é a do escritor. A diferença é crucial: visto desse ângulo, “Octeto” deixa de tratar da possibilidade de comunhão no sofrimento humano – ou melhor, o faz apenas indiretamente – e passa a funcionar como uma espécie de dedo em riste apontado contra nós; se o experimento é, nesse sentido, falho, mais falhos ainda seriam aqueles a quem o próprio experimento se dirige.

O conto, afinal, não se restringe apenas a sua parte final – e uma leitura como a que esbocei um pouco antes não consegue sequer lidar com seus problemas mais básicos, ficando distraída com um truque de prestidigitação metaficcional que aponta no fim das contas para o beco sem saída de sempre. Antes de mais nada, sequer levamos em conta o *resto dos pop quizzes*, que serviam, de acordo com a voz infernal que nos bota na situação difícil de ter de resolvê-la, para tornar minimamente palpável a tal uniformidade inter-humana super-adjetivada; e, sem levá-los em conta, também não conseguimos dar conta de modo minimamente adequado do sentido dessa uniformidade, que permanece enigmática tanto no conto quanto na leitura de agora há pouco. Não há espaço aqui para resumir os enredos de cada um dos *pop quizzes*, mas apenas apontar para o que eles têm em comum: um mendigo altruísta compartilha seu agasalho com outro, estando ambos às portas da

morte em uma noite fria na rua; X se ressentido de um ato indefinido de Y e o maltrata continuamente, sem qualquer reação digna de Y, que simples e inexplicavelmente aguenta os maus tratos; uma mãe abre mão da guarda do filho, que fica desse modo com o futuro garantido, mas sem contato com a mãe (e ela, claro, sem a guarda do filho); X acompanha de muito perto a longuíssima morte do sogro que o odeia, vítima de uma doença incurável, e permanece incapaz de sentir compaixão, mas sem criar qualquer caso com a esposa e os filhos que adoram o avô, e sem entender sua própria conduta. Todas as perguntas giram em torno de exigir do leitor tentativas de explicação, com matizes e graus de refinamento variados, de atitudes que o próprio conto não consegue entender: *por que diabos essas pessoas não estão só pensando em si próprias o tempo todo?*

A dúvida não é exatamente *moral*: os atos em questão não são necessariamente altruístas ou bons em sentido estrito (ao contrário, X é continuamente caracterizado como uma figura um tanto desprezível, por exemplo). O ponto todo dessa segunda leitura é que, além de sofrivelmente esquemáticas, as pequenas histórias são também absolutamente incompreensíveis do ponto de vista de um sistema que só é capaz de enxergar o auto-interesse como única conduta possível. E é precisamente esse modelo do auto-interesse que está em questão na parte 9, a mais obviamente voltada para o outro: já em seus momentos finais, “Octeto” – ou, digamos, a voz da mercadoria, que só vê diante de si interesses em disputa/negociação³ – diz que o escancaramento do jogo com a leitora quebra as mais básicas regras de convivência, com o autor se intrometendo na experiência de leitura

como se você tivesse acabado de comprar um jantar chique de algum restaurante para levar para casa e tivesse acabado de sentar para tentar apreciá-lo quando o telefone toca e é o chef (...) ligando e te enchendo o saco no meio da sua tentativa de jantar para perguntar como está o jantar e se você está gostando ou se o prato ‘funciona’ como um jantar. (“Octet”, p. 157)

E essa caótica nota de rodapé pode servir de chave secreta para todo o conto: não há nada de altruísmo aí, na verdade – só a velha insegurança de sempre, que equivale gosto (no caso, fruição culinária) a eficácia simbólica. A abertura total do suposto escritor diz respeito em última instância à necessidade de ser gostado – o que jogaria uma luz não muito favorável sobre Wallace, se de fato se tratasse de Wallace aí. A hipótese aqui, se não servir para mais nada, vem ao menos para livrá-lo dessa responsabilidade. Por outro lado, no registro de voz da forma-mercadoria, tudo se encontra em seu devido lugar: é, digamos, um controle de qualidade, outro nome para a preocupação com o *efeito*, que corresponde, nessa chave, *integralmente*

³ Sobre a incapacidade de uma sociedade pautada pela ideia da disputa de interesses sequer conceber algo que ultrapasse o conflito em questão, como seria o caso com a ideia de bem comum, aqui indiretamente em questão, cf. Hullot-Kentor, Robert; Durão, Fabio A.. “Fabio Akcelrud Durão entrevista Robert Hullot-Kentor – II”. In: Durão, F. A. (org.). **Entrevistas com Robert Hullot-Kentor**. Trad. de Tauan Tinti. São Paulo: Nankin Editorial, 2012, esp. p.51-57.

à intenção por trás da produção do objeto a ser consumido. Dito de outro jeito, é ao aproximar-se decisivamente da mercadoria – de sua *forma*, por meio de *sua* forma – que a arte (se é que o termo tem ainda algum cabimento) ganha aqui algo a dizer: no caso, que a uniformidade inter-humana que ela é simplesmente incapaz de compreender consiste naquilo que ultrapassa o interesse; numa inflexão vagamente adorniana, o sentido do conto seria então o da tensão entre o devir-mercadoria da arte (peço desculpas por essa aberração conceitual)⁴ e seu componente mimético, talvez irreduzível. Mas a incompreensão pode não passar de um dos passos em direção ao descarte, é claro; o movimento inexorável da subsunção real não deixa lá muito espaço para aquilo que não possa ser decomposto em processos parciais submetidos à racionalidade instrumental. Para enfim concluir, há na ficção de Wallace pistas nesse sentido: supondo, mais uma vez, a coincidência constitutiva entre categorias estruturais da ficção e situação do mundo de que falava Lukács, suas dificuldades em conceber personagens que não sejam um amontoado de clichês cuja profundidade se confunde, o mais das vezes, com pouco mais do que um desespero solipsista, ou então de imaginar situações – como as de “Octeto” – cuja complexidade ultrapasse a lição de moral mais banal, podem indicar que aquilo que não cabe nos termos do interesse caminha a passos largos (e talvez despercebidos) em direção à lata de lixo da história.

Referências

ADORNO, Theodor W.. “Culture and Administration”. Trad. de Wes Blomster. In: **The Culture Industry**. Londres e Nova York: Routledge, 2010, p.107-131.

_____. **Aesthetic Theory**. Trad. de Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: **O rumor da língua**. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p.65-80.

BOSWELL, Marshall. **Understanding David Foster Wallace**. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2003.

BROWN, Nicholas. “A obra de arte na era de sua subsunção real ao capital”. Trad. de Matheus de Britto. In: DURÃO, F. A. et al (orgs.). **Marxismo, cultura e educação**. São Paulo: Nankin editorial, 2015, p. 11-31.

_____. **Autonomy: The social ontology of art under capitalism**. Durham e Londres: Duke University Press, 2019.

⁴ O oxímoro em questão é feito aqui com a intenção de ecoar aquele outro, mais famoso, cunhado por Adorno e Horkheimer – e que já perdeu qualquer sinal de estranheza, conforme argumentado em Hullot-Kentor, Robert. “Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe”. Trad. de Fabio A. Durão. In: DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (orgs.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 17-27.

DELILLO, Don. **White Noise**. Nova York: Penguin Books, 1984.

GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laokoon" (1940). In: **Collected Essays, vol. I**. Chicago: Chicago University Press, 1986.

HULLOT-KENTOR, Robert. "Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe". Trad. de Fabio A. Durão. In: DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (orgs.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 17-27.

HULLOT-KENTOR, Robert; DURÃO, Fabio A.. "Fabio Akcelrud Durão entrevista Robert Hullot-Kentor – III". In: Durão, F. A. (org.). **Entrevistas com Robert Hullot-Kentor**. Trad. de Tauan Tinti. São Paulo: Nankin Editorial, 2012, p.44-57.

KAKUTANI, Michiko. "Books of The Times: A Country Dying of Laughter. In 1,079 pages". **The New York Times**, 13 fev. 1996. Disponível em <https://www.nytimes.com/1996/02/13/books/books-of-the-times-a-country-dying-of-laughter-in-1079-pages.html>.

LIPSKY, David. **Although of Course You End Up Becoming Yourself – A Road Trip with David Foster Wallace**. New York: Broadway Books, 2010.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Livraria duas cidades, 2003.

MAX, D. T. **Every Love Story is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace**. Nova York: Viking Press, 2012.

_____. "Why David Foster Wallace should not be worshipped as a secular saint". **The Guardian**, 9 out. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/09/david-foster-wallace-worshipped-secular-saint>

PECK, Dale. "Well, Duh". **London Review of Books**, v.18, n.14, 18 jul. 1996. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/v18/n14/dale-peck/well-duh>

SCOTT, A. O.. "The Panic of Influence". **The New York Review of Books**, 10 fev. 2000. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/2000/02/10/the-panic-of-influence/>

WALLACE, David Foster. "Octet". In: **Brief Interviews with Hideous Men**. Nova York; Boston; Londres: Little, Brown and Company; Back Bay Books, 2007 [1999], p.131-160.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Iain. "(New) Sincerity in David Foster Wallace's 'Octet'". **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, Abingdon, UK, n.56:3, p.299-314, 2015.

WOOD, James. "Human, All Too Inhuman". **The New Republic**, 24 jul. 2000.
Disponível em: <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>

Para citar este artigo

TINTI, T. F. Arte e mercado na ficção de David Foster Wallace, ou oito maneiras de se olhar para um "octeto". **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 750-764.

O Autor

TAUAN FERNANDES TINTI tem doutorado em Teoria e História Literária defendido pela Unicamp (2017). Atualmente em estágio pós-doutoral (bolsa PNPd-Capes) no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.