

## Você acaba se tornando você mesmo? O personagem David Foster Wallace

Marcos Namba Beccari<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre o mito literário atrelado ao nome David Foster Wallace após o suicídio do autor. Tal reflexão elege como alvo a versão retratada em *O fim da turnê* (James Ponsoldt, 2015), filme repudiado por familiares e colegas próximos de Wallace. De início, justifico a escolha de encarar DFW como personagem. Na sequência, discuto sobre a noção-chave da dissimulação em DFW, que elucida o dilema entre quem ele dizia ser e o possível personagem de si mesmo. Por fim, reconstruo a querela em torno do filme ora elencado e defendo a dissimulação wallaceana enquanto potência fabuladora que enaltece a ambiguidade.

**Palavras-chave:** David Foster Wallace; dissimulação; personagem de si.

### Introdução

Ninguém entende os motivos de um suicida. Ninguém. A única pessoa talvez capaz de entendê-los é morta pelo ato. (GALINDO, 2014, s. p.)

Este ensaio não trata de suicídio, enquanto ato intencional de pôr fim à própria vida, e sim do mito literário que o nome David Foster Wallace representa após o suicídio do autor. A tal advertência devo acrescentar outra: falar sobre Wallace, “um autor universalmente reconhecido por ter sido expressamente obcecado com a mediação em todas as suas formas paradoxais” (COHEN; KONSTANTINOU, 2012, p. xi)<sup>2</sup>, implica assumir a impostura de que seu nome será uma vez mais distorcido, duplicado, enviesado, tornado enfim personagem. Mas reitero o primeiro ponto: não resta

aqui o menor interesse sobre o que levou Wallace, o indivíduo, a ter se enforcado há dez anos. Proponho apenas uma reflexão sobre o *personagem* DFW após o suicídio de Wallace<sup>3</sup>.

Mais precisamente, parte-se da seguinte analogia: se é verdade, como Caetano Galindo afirma na citação inicial, que ninguém pode entender os motivos de um(a) suicida, talvez seja igualmente inapropriado explicar o que leva, necessariamente, um(a) escritor(a) a escrever. E isso é válido mesmo quando quem explica é o(a) próprio(a) escritor(a), posto que em todo caso se abre, ao estilo de Wallace, um ciclo tautológico interminável: por que escrever sobre “por que escrever”? E explicar a si mesmo(a) não implicaria criar (mais) um personagem de si?

<sup>1</sup> Professor Adjunto na UFPR. Doutor em Educação pela USP. Contato: [conta-to@marcosbeccari.com](mailto:conta-to@marcosbeccari.com).

<sup>2</sup> Esta e as demais citações em língua estrangeira foram por mim traduzidas.

<sup>3</sup> Neste artigo, a sigla DFW refere-se ao personagem, ao passo que “Wallace” se refere ao autor.

Alguém poderia, ainda, escrever sem ter motivo algum, de modo que qualquer justificativa não lhe impediria de continuar a fazê-lo. Fato é que a escrita se põe em ato *sem garantias* e quase que de maneira injustificável. Digo “quase” porque justificativas não faltam, ao mesmo tempo em que estas dependem delas próprias da escrita. A escrita tende a incorporar, nesse sentido, a tentativa paradoxal de *expressar a própria possibilidade da escrita*. Inspiro-me aqui na asserção de Derrida (1971, p. 24) segundo a qual as palavras sempre mostram algo ainda não pensado a quem as escreve, elas “ensinam o seu pensamento”. Talvez seja por isso que a escritora Marguerite Duras (1994, p. 22) tenha afirmado que “a escrita é o desconhecido”, posto que, “antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever” (DURAS, 1994, p. 47).

A obra de Wallace é claramente obcecada por essa lógica paradoxal da escrita, como um gesto perfeitamente absurdo e indefensável: escrever em pleno conhecimento de causa, entre a lucidez e a contradição permanente. Em uma palavra, escrever para poder escrever. Não será, contudo, diretamente a obra wallaceana o alvo a ser aqui explorado, mas uma versão polêmica do personagem DFW: aquela retratada no filme *O fim da turnê* (*The End of the Tour*, James Ponsoldt, 2015), baseado no best-seller de David Lipsky (2010), *Although of course you end up becoming yourself* (“Mas é claro que você acaba se tornando você mesmo”). Mais complicado ainda: o aspecto polê-

mico não reside no filme ou no livro de Lipsky, mas no fato de que os familiares e colegas próximos de Wallace manifestaram repúdio contra o filme/livro.

Com efeito, o personagem (do latim *persona*, literalmente “pelo som”, mas também máscara de ator, personagem teatral) DFW será aqui reconstruído a partir de algumas de suas versões póstumas em contraposição com a querela em torno do filme de Ponsoldt. Não é o caso, obviamente, de decidir sobre qual é a versão verídica ou a mais interessante. O que se coloca em questão são as possibilidades teóricas que se abrem a partir da relação dissimulada entre quem DFW dizia ser e o possível personagem de si mesmo – questão que, uma vez transposta ao cinema, passa a ser indiretamente associada ao suicídio de um personagem, e não mais ao de um indivíduo vagamente designado como autor.

### DFW após o suicídio de Wallace

David Foster Wallace nasceu em Ithaca, cidade do estado de Nova Iorque e homônima à ilha natal do protagonista da *Odisseia*. Esse detalhe trivial serve-nos apenas para indicar que, assim como geralmente nos referimos a Homero, o mito DFW interessa-nos mais que o autor, a pessoa, o suicida. Tal personagem não aparece diretamente na obra de Wallace, embora esteja inevitavelmente atrelado a ela, e sim no modo como seu nome é enunciado, suscitado, aludido ou vincula-

do a narrativas diversas.

A este respeito, cumpre mencionar que foram publicados até o momento dezessete livros sobre DFW; o website *The Howling Fantods* reúne pesquisas sobre DFW desde 1997; o arquivo completo de DFW é mantido desde 2010 na Universidade do Texas<sup>4</sup>. A primeira biografia de DFW foi publicada em 2012, por D. T. Max, com o título *Every love story is a ghost story: a life of David Foster Wallace*, despontando entre os livros mais vendidos dos EUA naquele ano. Também em 2012 foi publicada *The Legacy of DFW*, uma seleção “definitiva” de artigos acadêmicos organizada por Samuel Cohen e Lee Konstantinou. Em 2014, a editora Bloomsbury, depois de já ter publicado seis antologias de estudos críticos sobre o trabalho de DFW, publicou simultaneamente mais duas: *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*, organizada por Robert K. Bolger e Scott Korb, e *David Foster Wallace and “The Long Thing”: New Essays on the Novels*, organizada por Marshall Boswell. Em 2017 foram inaugurados, por fim, o *Journal of DFW Studies* e a *International DFW Society*, onde convergem cursos, conferências, dossiês etc. que são regularmente dedicados a DFW.

Ou seja, em menos de dez anos após o suicídio de Wallace, em 2008, a quantidade de publicações sobre o autor ultrapassou expressivamente o número de livros que ele publicou em vida<sup>5</sup>. DFW tornou-se rapidamente um novo cânone da literatura norte-americana, cujos

rótulos póstumos se destacam: “pós-humanismo sentimental”, “nova sinceridade” e “crença pós-irônica” em resposta a uma hermenêutica da suspeita<sup>6</sup>.

De um lado, a reputação acadêmica da obra wallaceana tem se servido de um revestimento de ortodoxia que tende a relativizar, ou mesmo a inverter, a mera sensibilidade romântica amiúde associada a DFW. De outro, a repercussão do suicídio de Wallace reforçou a ideia de que sua escrita era uma luta permanente contra a solidão e os efeitos incapacitantes da depressão, o que faz prevalecer o hábito de interpretar sua obra como sintoma ou sublimação de suas experiências psíquicas.

Nesse sentido, de acordo com Ana Cecília Carvalho (2010, p. 520), a escrita de DFW é “marcada por uma tensão potencialmente destrutiva que, no seu caso, era alimentada por dois horrores: o horror de nada dizer e o de tudo dizer”. Por sua vez, Lee Konstantinou (2012, p. 105) considera que “seu suicídio pode ser descrito como uma falha da literatura em alcançar sua promessa, sua incapacidade de resolver problemas”. Para Mary K. Holland (2013, p. 77), entretanto, o projeto de DFW (ficção e não-ficção) deve ser dissociado do autor depressivo, pois sua maior contribuição teria sido uma “reversão do pós-estruturalismo de dentro do próprio pós-estruturalismo”: em vez de recorrer às fragmentações textuais, formais e psíquicas que Holland associa à tendência anti-humanista do pós-estruturalismo,

<sup>4</sup> Cf.: <<https://davidfosterwallaceresearch.wordpress.com/>>; <<http://thehowlingfantods.com/dfw/>>; <<http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2010/dfw/>>. Acesso em: 04 set. 2018.

<sup>5</sup> Em vida, Wallace publicou apenas nove livros: dois romances, três coleções de contos, duas coletâneas de ensaios (não-ficção) e dois livros teóricos (um sobre a história do conceito matemático de “infinito”, e o outro, em coautoria com Mark Costello, sobre a cultura hip hop norte-americana).

<sup>6</sup> Cf. respectivamente: GILES, 2007; KELLY, 2010; KONSTANINOU, 2012.

DFW teria inaugurado um momento de “empatia direta” entre o leitor e “o autor ressuscitado” (HOLLAND, 2013, p. 78).

Embora esse debate se estenda para além do recorte aqui delineado, serve-nos para enquadrar uma incompreensão que ainda paira em torno do nome DFW: quem era ele, afinal? Um romântico obcecado pela sinceridade autoral, tanto quanto pela revisão e notas de rodapé que preenchem seus textos? E/ou um dos grandes autores da literatura pós-moderna? Nesse caso, de *qual* literatura pós-moderna? Aquela de uma metaficção (ou ficção autobiográfica), tendência que já parecia fatigada em meados dos anos 1990 e que, a partir de então, DFW preferia não assumir? Ou aquela que reinveste na crença romântica da autenticidade individual, a despeito do sofisticado cinismo wallaceano e sua permanente suspeita “de que poderíamos ser nada mais do que discursos ou pretensões ou ironias” (COHEN; KONSTANTINOU, 2012, p. xvii)?

Mantém-se em aberto, com efeito, a profunda ambivalência (ou desconfiância) de DFW não apenas em relação ao legado pós-moderno, mas também para consigo mesmo, como explano adiante. E apesar de haver, por um lado, inúmeros depoimentos em que Wallace nos conta sobre sua própria escrita, por outro, “tanto as escolas quanto as disposições intelectuais concordaram que o autor não tem nada a nos dizer sobre o que seus textos significam” (COHEN; KONSTANTINOU, 2012, p. xii-xiii). Nos termos de

Paul Ricoeur (2011, p. 29), “o fato de ser escrito faz do discurso o portador de uma história que já não é a de seu autor”. Então qual o interesse em deter-se sobre alguém que não tem nenhuma importância? Por que julgar o autor sobre aquilo que em larga medida ele mesmo já explicou?

Eis a questão do personagem: não se trata de assimilá-lo como uma identidade unificada, mas de pensar como ele pode ser reinterpretado, retratado, reconstruído a partir de fragmentos dispersos. Alguns o fazem direcionando-se à biografia do autor, enquanto outros debruçam-se sobre sua obra. Outros, ainda, reconstroem DFW a partir dos rabiscos que ele deixava nas margens de cada página que passava por suas mãos, anotações infundáveis que “parecem colocar o autor ‘sempre ao nosso ouvido’ enquanto ele transmite suas notas de pensamento” (ROACHE, 2015, p. 26). Seja como for, toda reconstrução é circunstancial, pois depende de uma configuração pontual no interior de uma determinada situação interpretativa. No caso do foco aqui traçado, importa-me enquadrar DFW a partir do recurso da dissimulação, que elucida o dilema entre quem ele dizia ser e o possível personagem de si mesmo.

### **A dissimulação de DFW: autor ou personagem de si mesmo**

Parece que a grande distinção entre a boa arte e a arte ruim reside no desejo que o escritor tem de morrer

para emocionar o leitor. Toda a atenção, dedicação e trabalho que precisa obter do leitor não pode ser para benefício próprio; tem de ser em benefício do leitor (WALLACE *apud* MAX, 2009, s. p.).

Para evitar a *intentional fallacy*<sup>7</sup> da questão sobre quem DFW de fato acreditava ser, permito-me inferir sobre como ele encarava a noção de autoria. DFW demonstrou conhecimento e interesse nas teorias acadêmicas sobre a autoria literária, conforme John Roache (2015) destaca em sua pesquisa das anotações marginais wallaceanas, e conforme o próprio Wallace (1997, p. 138-145) sinaliza em *Greatly Exaggerated*, sua resenha de *Morte d'Author: An Autopsy* de H. L. Hix. Em síntese, “A noção teórica da morte do autor é uma ideia bastante interessante, Wallace parece dizer, mas não é algo que devemos levar a sério” (ROACHE, 2015, p. 87). Isso porque DFW destacava com frequência a dimensão comunicacional da escrita, encarando-a como a arte de se comunicar com leitores. Sob esse viés, a ênfase não recai no insondável processo de criação da obra, mas nas técnicas mediante as quais uma obra se torna comunicável.

Tal abordagem aproxima-se parcialmente da proposta de Wayne Booth (1983), cujo conceito de “autor implícito” ou “autor implicado” (*implied author*) distingue-se tanto do autor real quanto do narrador, emergindo somente pela leitura, portanto com base na forma como o texto é estruturado. Disso resulta que o apagamento do autor pode ser encarado como uma técnica re-

tórica entre outras: “Embora o autor possa em certa medida escolher seus disfarces, nunca pode escolher desaparecer de todo” (BOOTH, 1983, p. 20). Para Paul Ricoeur (2010, p. 285), entretanto, “Numa perspectiva puramente retórica, o leitor é, no limite, simultaneamente presa e vítima da estratégia fomentada pelo autor implicado, e isso tanto mais quanto mais dissimulada for essa estratégia”.

DFW parecia ter consciência, nesse sentido, de que o trabalho de leitura é não apenas indeterminável, mas igualmente dissimulável, podendo escapar em larga medida da retórica que lhe torna passivo. Ou seja, apesar de toda leitura pressupor uma busca de coerência, tal coerência não subsiste por trás do texto, à espera de ser decifrada, mas emerge no confronto com as pretensões e retenções de cada leitura. Nesse jogo, os sinais dispersos do autor podem ter sido dissimulados na mesma medida em que os leitores “querem fingir que acreditam”, conforme DFW (2005, p. 170-171, destaques meus) enuncia em uma das *Breves entrevistas com homens hediondos*.

Você é, infelizmente, um escritor de ficção. Está tentando um ciclo de peças beletristas muito curtas... Difícil descrever como as peças curtas do ciclo devem funcionar... Você tem certeza, porém, de que as peças narrativas são realmente apenas “peças” e nada mais, i. e., que a maneira como elas se encaixam no ciclo maior que as compreende é que é crucial para a “alguma coisa” que você quer “questionar” numa sensação humana e assim por dian-

<sup>7</sup> “Falácia intencional”, de acordo com *The Concise Oxford Companion to English Literature*, é um termo cunhado em 1946 pelos críticos norte-americanos W. K. Wimsatt Jr. e Monroe C. Beardsley, ao postularem que qualquer suposição sobre a intenção do autor deve ser testada contra a evidência do texto. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100006219>>. Acesso em: 04 set. 2018.

te. Então você faz um ciclo de oito partes dessas pequenas peças de porca e parafuso. E resulta num fiasco total... Mesmo com a mais caridosa interpretação, isso vai parecer desesperado. Possivelmente patético. De qualquer forma, não vai fazer você parecer sábio, nem seguro, nem dotado, nem qualquer das coisas que os leitores geralmente *querem fingir que acreditam* que o artista literário que escreveu o que estão lendo é, quando sentam para tentar escapar do insolúvel fluxo de si mesmos e entrar em um mundo de significado preestabelecido.

À primeira vista, DFW parece estabelecer certa simetria entre um autor implicado e um leitor implicado, ambos tidos como construções fictícias. Esse modelo, no entanto, não deixa de atuar também como explicação fictícia de como o texto de ficção adquire sentido. Onde é possível presumir que a dimensão comunicacional da escrita é, para DFW, uma luta não necessariamente simétrica entre duas orientações divergentes: de um lado, a ficção evoca a si mesma conforme a ênfase recaia nos personagens, na intriga, na voz narrativa e finalmente nas sucessivas posições atribuídas ao leitor; de outro, contrariando essa tendência autorreferencial, a perspectiva de uma escrita/leitura dissimulada faz da ficção o objeto de uma crença que *suspeita* de si mesma.

O que disso nos interessa é a dissimulação enquanto noção-chave em DFW. É como se, em sua obra, houvesse uma voz implícita nos indagando o tempo inteiro: vocês realmente estão me levando a sério

(uma vez que eu mesmo não sei se estou)? Quanto à eficácia retórica desse recurso, o que se ganha é proporcional ao que se perde: quanto mais o autor e o leitor explicitam-se enquanto personagens implicados, menos a ficção sustenta o seu caráter propriamente fictício, assumindo então um aspecto meta-ficcional. Mas não seria esse aspecto o mais fictício de todos? É o que aparece com maior clareza no conto “Good Old Neon”, parte da coletânea *Oblivion*:

Tudo bem, não importa o que você pensa. Quero dizer, provavelmente isso importa para você, ou você acha que importa – não é isso o que eu quis dizer por “não importa”. O que eu quero dizer é que não importa o que você pensa sobre mim, porque, apesar das aparências, isso nem sequer é sobre mim (WALLACE, 2004, p. 152).

O narrador é Neal, um jovem suicida que nos conta o que o levou a se matar. Mas a questão do “paradoxo da fraude” como causa única do suicídio é declarada logo no primeiro parágrafo, ao passo que no último, enquanto Neal está refletindo sobre as contradições póstumas de ele ainda estar ali conversando conosco, a perspectiva pula e paira sobre DFW diante de um álbum de fotos do ensino médio, olhando fixamente para a foto de Neal. O personagem que só aparece no final está em silêncio, tentando desviar-se de sua própria consciência que lhe diz que querer imaginar com empatia o que se passa na mente de outra pessoa é não apenas

impossível, mas também digno do mais cínico riso. O conto se encerra com “a parte mais real, duradoura e sentimental dele [DFW] ordenando que a outra parte ficasse em silêncio, como se olhasse nos olhos e dissesse, quase em voz alta, ‘nem mais uma palavra’” (WALLACE, 2004, p. 181).

Ora, seria uma saída tipicamente metaficcional caso o narrador recusasse para a subjetividade do autor (como é frequente, por exemplo, em Paul Auster). Mas não é isso o que ocorre em *Good Old Neon*. Embora saibamos que DFW é o autor da história, o narrador o descreve apenas como um personagem bem-sucedido na vida, em contraste com a fraude de Neal. A princípio, portanto, nada indica que a história que acabamos de ler foi “inspirada na vida” de Wallace. Mas, ao mesmo tempo, o “paradoxo da fraude” consiste justamente em simular uma personalidade confiante e autêntica, num esforço equivalente à fraude assim ocultada. Com efeito, entre o narrador que nos adverte que “isso nem sequer é sobre mim” e o personagem secundário que é meramente aludido ao final, o recurso da dissimulação ganha contornos wallaceanos.

Por um lado, “Good Old Neon” ilustra o esforço constante de DFW em revelar as contradições e insuficiências inerentes a noções como “autêntico”, “fraude”, “identidade” etc. Por outro, vemos ali uma luta entre Neal, o suposto narrador póstumo e niilista, contra o humanista DFW (cujos textos de não-ficção reivindicam por relações humanas

mais sólidas, empáticas, não alienadas), um autor silenciosamente implicado em sua própria ficção, sentado em uma poltrona reclinável, observando a foto de um suposto colega do ensino médio. Eis a luta entre a função autorreferencial do texto ficcional e a dissimulação complicada entre leitor e autor. DFW é simultaneamente o fantasma de um narrador suicida e o personagem vivo de si mesmo.

### A reconstrução de DFW em *O fim da turnê*

A literatura está polvilhada de destroços dos homens que se importaram além do razoável com a opinião dos outros (WOOLF, 2014, p. 42).

Wallace tinha apenas 34 anos quando publicou o romance *Graça Infinita (Infinite Jest)*, um sucesso inesperado que lhe rendeu o título de melhor escritor norte-americano de sua geração. Tal ocasião é o pano de fundo de *O fim da turnê* (James Ponsoldt, 2015), filme roteirizado por Donald Margulies, que se inspirou no best-seller de David Lipsky (2010), *Although of course you end up becoming yourself*, cuja premissa consiste no dilema entre como DFW era percebido e como ele dizia ser. Com efeito, o filme propõe/resulta de uma sobreposição interpretativa: Ponsoldt interpretando Margulies interpretando Lipsky interpretando DFW interpretando o mundo e a si mesmo.

A cena inicial mostra Lipsky recebendo a notícia do suicídio de

DFW, o que o leva a recuperar, em suas fitas cassete, o registro em áudio de uma entrevista fracassada que ele havia feito doze anos atrás para a revista *Rolling Stone*. Regredimos então à época em que o jovem jornalista solicitava a seu editor a tarefa de entrevistar DFW, cuja súbita fama era invejada por Lipsky (que acabara de publicar, naquele ano, o seu primeiro romance), embora reconhecesse em DFW o gênio que todos os críticos diziam que ele era. O filme se atém, a partir de então, ao conturbado diálogo entre Lipsky e DFW, ocorrido durante os cinco dias da última viagem de lançamento de *Graça Infinita*.

No primeiro dia, Lipsky evita a frieza de um inquérito jornalístico; em vez disso, mostra-se interessado em algo como uma iluminação literária. Cauteloso, poucas vezes vai direto ao ponto, tentando antes decifrar o entrevistado. Mas embora Lipsky imaginasse deparar-se com um ser fora do comum, o indivíduo que ele conhece é apenas alguém que gosta de ir ao shopping, apaixonado por seus cachorros e complexado com a fama recente. Ao ser questionado sobre drogas, DFW precisa reiterar que o seu pior vício era o de assistir TV. Demonstrando desconforto, ele também tece poucas palavras sobre sua batalha contra a depressão. Não resta, enfim, nada de glamoroso ou excêntrico em sua vida. O recluso DFW só saía de casa para praticar dança numa igreja batista.

Só que o jornalista insiste em desconfiar de que a insegurança

emocional de DFW, atrelada à sua bandana colorida, é um modo de despistar o gênio escondido. De um lado, o protagonista se recusa a dar respostas simples, preocupando-se a todo momento em como suas palavras poderiam soar e, pior, em como a percepção de Lipsky sobre suas palavras poderia ser recebida pelo público. De outro, o jornalista acredita que DFW é arguto o suficiente para manter sua genialidade velada. Assim, a desconfiança de Lipsky passa a competir com a de DFW em relação ao seu interrogador. Eles chegam a brigar, o repórter o acusa de mentiroso, e o escritor veta o acesso aos pais e amigos para entrevistas complementares. No último dia, em ato de desespero, Lipsky aproveita a ausência do entrevistado e começa a vasculhar sua casa, registrado em seu gravador tudo o que vê, dos imãs da geladeira ao revestimento de pano do vaso sanitário.

O filme se encerra frustrando qualquer expectativa, como a de Lipsky, por uma genialidade escondida por trás da máscara DFW. Mas a discussão que fica em aberto não é tanto acerca do peso da fama ou dos engodos de um mito literário, mas sobre o quão legítimo era o esforço de DFW em não querer parecer o gênio que todos queriam ver nele. Porque embora seja nítida sua insatisfação para com essa imagem construída sobre ele (veiculada, no caso, por Lipsky), também é evidente a pretensão intelectual de DFW em parecer ingênuo. Esta é, afinal, a questão que Lipsky levanta em seu livro: ele era um gênio que se dis-



farça de ingênuo ou um ingênuo tratado como gênio? E parece ter sido essa visada de Lipsky, privilegiada no filme, que suscitou o aborrecimento de alguns dos guardiões da honra de “*St. Dave*” (apelido que muitos leitores de DFW ainda utilizam para expressar certa deificação do autor). Os confidentes próximos a ele, como a viúva Karen Green, bem como a editora Little Brown, liderada pelo editor Michael Pietsch, repudiaram o filme enquanto este ainda estava em fase de produção:

David teria odiado a ideia se ele tivesse sido consultado, e o fato de que a produção pôde ser levada adiante porque ele está morto me deixa muito, muito triste. Qualquer um que tenha lido a obra de David sabe o quão atormentado ele se sentia em ser uma figura pública e sua avassaladora ansiedade de estar do lado errado da tela. A existência de uma mitificação dessa breve passagem de sua vida me parece uma afronta a ele e às pessoas que amam a sua escrita (PIETSCH apud ZEITCHIK, 2015, s. p.).

Em contrapartida, mencionando os muitos livros póstumos publicados com a assinatura de DFW, a escritora Maria Bustillos (2014, s. p.) questiona: “Por que ainda se especula sobre a insondável questão do que Wallace teria ou não teria consentido se ainda estivesse vivo?”. De fato, não parece ser exatamente o consentimento do autor o que está em jogo. Antes de o filme começar a ser filmado, segundo Zeitchik (2015), Karen Green chegou a oferecer a James Ponsoldt os direitos de

qualquer livro de DFW, na esperança de que fosse a voz de Wallace, e não a suspeita versão de Lipsky, a ser transposta à tela. O advogado do Fundo Literário DFW, por sua vez, acusou os cineastas de estarem desfrutando de uma reputação que não lhes pertence (ZEITCHIK, 2015). Ao mesmo tempo, em seu depoimento *Why The End of the Tour isn't really about my friend DFW*, o escritor Glenn Kenny (2015, s. p.) critica a caricatura de “um gênio que era simplesmente muito puro e sagrado para este mundo”, argumentando que os cineastas não conseguiram entender a sutil ambivalência de DFW em relação a tais questões.

O que está em disputa, portanto, é similar ao mote que sustenta o enredo do filme: as diferentes versões de um mesmo personagem – com o acréscimo do suicídio anunciado desde o início, um apelo sem o qual o filme soaria despropositado, como se não tivesse nada a dizer. A mensagem central, a princípio, não deixa de ser esta: quanto à genialidade e ao suicídio, DFW não tinha nada a dizer. Mas tal versão não é de todo plausível, caso contrário ele não se preocuparia tanto com o que diz, e com o que ele não deveria ter dito, e sobre como ele poderá ser interpretado etc. Logo, mais do que não ter nada a dizer, DFW queria provar que tudo o que se diz sobre ele está errado – incluindo talvez o próprio filme, alvo daqueles que se dizem autorizados a falar em nome de Wallace.

Entre versões e aversões, enfim, DFW mostra-se ora enigmático, ora

dissimulado. Ele era um viciado em TV que criticava a corrosiva alienação televisiva. *Graça Infinita* fez dele um cânone literário e, ao mesmo tempo, um ícone pop. Além disso, era um sujeito angustiado, como sublinha Galindo (2014, s. p.): “Angustiado para se entender, para entender os outros, para entender como cada um de nós pode tentar entender os outros, como cada um pode entender como os outros tentam entender os outros, e nós e (aaargh!) assim por diante”. Mas, ao mesmo tempo, há algo de simulado em suas obsessões meticulosamente cultivadas, um mistério análogo à “graça” de Joelle van Dyne, personagem de *Graça Infinita*, cujo rosto, escondido por um véu após um acidente de ácido, é descrito ora como horripilante, ora como insuportavelmente belo.

A graça não reside apenas no que possui graça, mas também parte de quem a glorifica, tanto quanto de quem a renega. No fundo, toda graça não passa de acidente, ainda que o aspecto accidental possa ser minuciosamente simulado. É como DFW dissimula em *O fim da turnê*: “Os escritores não são mais espertos do que as outras pessoas. Eles são apenas mais atraentes em sua estupidez ou em sua confusão”.

### Considerações (in)finitas: o suicídio de quem?

Pensamos prolongar a vida de um romance com uma adaptação, e na verdade não fazemos outra coisa senão construir um mausoléu onde apenas uma pequena inscrição so-

bre o mármore lembra o nome de quem já não está mais ali (KUNDE-RA, 2006, p. 144).

Mais do que gênio ou ingênuo, DFW queria parecer “engenhoso”, noção oriunda do latim *ingenium*: disposição inata de engendrar, compor, forjar. Somente a perspectiva romântica poderia cindir essa noção em duas: o gênio, de um lado, e a ingenuidade, de outro<sup>8</sup>. Inversamente, DFW parece recompor um trocadilho mais antigo, algo próximo daquele que Homero estabelece na *Odisséia* entre a palavra *outis* (ninguém) e o termo *mêtis* (astúcia)<sup>9</sup>. O célebre ardid de Ulisses em se denominar “ninguém” para enganar o Ciclope não se reduz a um mero disfarce (ele poderia ter adotado qualquer outro nome), mas se sobressai pela ambiguidade. DFW, por sua vez, embora não se faça de inexistente, procura desvencilhar-se de tudo o que as pessoas atribuem ao seu nome. Mas, tal como Ulisses retornando a Ítaca disfarçado de mendigo, DFW sabe que a dissimulação é também um modo de ser flagrado, reconhecido, identificado.

Noutros termos, compreender a dissimulação a partir daquilo que ela não é, ou seja, em oposição à identidade do autor que teria domínio sobre tal procedimento, seria manter-se no jogo identitário ao qual DFW se furta. A dissimulação não pretende anular a identidade, mas torná-la clandestina, opaca, desconhecida. Trata-se de advogar pelo direito de ser outro, de renunciar aos seus próprios termos, cultivando certa identidade antes como

<sup>8</sup> Cf. OLIVEIRA, 2017.

<sup>9</sup> Cf. GAGNEBIN, 2009, p. 21.

estratégia para torna-la, ela própria, imperceptível. Não que a manobra seja necessariamente enganadora, pois ela parte das condições paradoxais de uma identidade que só consegue insinuar-se à medida que desconstrói a si mesma. É uma questão de admitir o aspecto impessoal de dizer-se “eu”, reconhecendo-o como um processo desde o início ficcional, o mesmo presente na criação de mitos e personas.

Sob esse prisma, DFW talvez nunca tenha sido quem ele dizia ser. Mas quem ele dizia ser? Quem ele de fato era. Ora, seu esforço era o de evidenciar o disparate inevitável entre o que se diz e o que se é, revelando que aquilo que nos parece mais coeso ou coerente é exatamente o que pode haver de mais enganador. Eis a estranha sinceridade de DFW: ele fingia ser um personagem de si mesmo, descolando-se das expectativas e retrocedendo a uma incoerência de fundo que lhe é constitutiva.

No entanto, não há personagem que não responda a um drama que o enreda: as narrativas construídas sobre o mito DFW são simultanea-

mente a condição e o reflexo de uma retórica dissimulada. Tal retórica, a princípio, parece operar de modo similar a uma anamorfose visual<sup>10</sup>. A dissimulação wallaceana, nesse sentido, tende a despertar o interesse pela decodificação de uma mensagem oculta.

Mas, olhando com atenção, nunca houve nada a ser decifrado, nenhuma imagem reconhecível. Em constante deslocamento, DFW está o tempo todo fingindo. Com efeito, posto que “ficção” partilha etimologicamente do mesmo radical que “fingimento”, é possível encarar a dissimulação wallaceana como uma potência fabuladora, um modo peculiar de encenar, dramatizar e produzir a ambiguidade entre o inventado e o verossímil, entre o acidental e o intencional, entre a graça e o ardil.

No filme de Ponsoldt, DFW diz que não quer ser um desses caras em eventos literários dizendo “Sou escritor! Sou escritor!”. Então ele se questiona: “E se eu acabar me tornando uma paródia disso mesmo?”. Tarde demais: ao cometer suicídio, Wallace finalmente tornou-se DFW.

<sup>10</sup> Trata-se de uma deformação óptica em que, “através do deslocamento do observador para um determinado ângulo, a imagem se torna reconhecível” (FERREIRA, 2016, p. 154).

## Do you end up becoming yourself? The character David Foster Wallace

**Abstract:** This article proposes a reflection on the literary myth tied to the name David Foster Wallace after the suicide of the author. This reflection elects as a target the version portrayed in *The End of the Tour* (James Ponsoldt, 2015), a film repudiated by the family and close colleagues of Wallace. At first, I justify the choice of facing DFW as a character. Next, I discuss the key notion of dissimulation in DFW, which elucidates the dilemma between who he claimed to be and the possible character of himself. Finally, I return to the controversy surrounding the mentioned film and I propose the Wallacean dissimulation as a strategy for fiction that praises the ambiguity.

**Keywords:** David Foster Wallace; dissimulation; character of self.

## Referências

- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BUSTILLOS, Maria. The Dead Cannot Consent. In: *The Awl*, Apr. 24, 2014. Disponível em: <<https://www.theawl.com/2014/04/the-dead-cannot-consent/>>. Acesso em: 04 set. 2018.
- CARVALHO, Ana Cecília. A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. In: *Psicologia USP*, jul./set. 2010, v. 21, n. 3, p. 513-530.
- COHEN, Samuel; KONSTANTINOU, Lee (Eds.). *The Legacy of David Foster Wallace*. Iowa: University of Iowa Press, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERREIRA, Helena. Entre a realidade e o engano: as anamorfozes na comunicação visual. In: *Visualidades*, v. 14, n. 1, p. 150-171, jan./jun. 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GALINDO, Caetano. Eu e você segundo David Foster Wallace. *Revista Piauí*, n. 98, nov. 2014. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/eu-e-voce-segundo-david-foster-wallace/>>. Acesso em: 04 set. 2018.
- GILES, Paul. Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace. In: *Twentieth Century Literature*, v. 53, n. 3, p. 327-344, 2007.
- HOLLAND, Mary K. *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. New York: Bloomsbury, 2013.
- KELLY, Adam. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: HERING, David (Ed.). *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Los Angeles, Austin: Sideshow Media Group Press, 2010, p. 131-146.
- KENNY, Glenn. Why *The End of the Tour* isn't really about my friend David Foster Wallace. *The Guardian*, Jul. 29, 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/jul/29/why-the-end-of-the-tour-isnt-really-about-my-friend-david-foster-wallace>>. Acesso em: 04 set. 2018.
- KONSTANTINOU, Lee. No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief. In: COHEN, Samuel; KONSTANTINOU, Lee (Eds.). *The Legacy of David Foster Wallace*. Iowa: University of Iowa Press, 2012, p. 83-112.
- KUNDERA, Milan. *A cortina: ensaio em sete partes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- LIPSKY, David. *Although of course you end up becoming yourself*. New York: Broadway Books, 2010.

MAX, D. T. The unfinished: David Foster Wallace's struggle to surpass "Infinite Jest". In: *The New Yorker*, March 9, 2009. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2009/03/09/the-unfinished>>. Acesso em: 04 set. 2018.

OLIVEIRA, Juliana Michelli S. A máquina extraviada: a fabricação de mitos no conto de José J. Veiga. In: ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. *Fluxos Culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2017, p. 216-230.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Vol. III: o tempo narrado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Escritos e Conferências II: hermenêutica*. São Paulo: Loyola, 2011.

ROACHE, John. *Marginalia after Modernism: the case of David Foster Wallace*. Tese de Doutorado (Filosofia). Manchester: School of Arts, Languages and Cultures of The University of Manchester, 2015.

WALLACE, David Foster. *A supposedly fun thing I'll never do again: Essays and Arguments*. New York: Little, Brown and Company, 1997.

\_\_\_\_\_. *Oblivion: Stories*. New York: Little, Brown and Company, 2004.

\_\_\_\_\_. *Breves entrevistas com homens hediondos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZEITCHIK, Steven. How 'End of the Tour' became a very David Foster Wallace kind of film. *Los Angeles Times*, Jul. 22, 2015. Disponível em:

<<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-tour-david-foster-wallace-20150726-story.html>>. Acesso em: 04 set. 2018.

### Referência filmica

O FIM DA TURNÊ (*The End of the Tour*). Direção: James Ponsoldt. Produção: Modern Man Films, Anonymous Content, Kilburn Media. Estados Unidos, 2015. 106 min.

Recebido em: 13/09/2018  
Aprovado em: 24/02/2019